

LA ISLA DEL ARTE MARTINFIERRISTA

Geraldine Rogers

Universidad Nacional de La Plata - CONICET
[geraldine.rogers@gmail.com]

Resumen: El artículo se propone volver a preguntar cuál fue la historia del afán de distinción de la esfera del arte que había emergido en el modernismo finisecular y que buscó afianzarse en la vanguardia literaria argentina de los '20. ¿Qué elementos contribuyeron a deslindar un campo específico para las letras y a confirmar la existencia de un espacio imaginado como autónomo? ¿Qué interlocutores colaboraron con el relato emergente sobre obras de arte aisladas en un mundo propio, únicamente fieles a criterios de forma? ¿Cómo se trazaron las fronteras de lo artístico literario? A las respuestas disponibles propongo agregar un elemento olvidado: la figura del madrileño José Ortega y Gasset, cuyos escritos y conferencias tuvieron extraordinaria recepción en la Argentina. Es bien conocido su influjo en la década del 10 sobre los jóvenes luego nucleados en la revista *Valoraciones* y su relación con Victoria Ocampo en los 30, pero casi no hay referencias al papel de este gestor cultural en el período intermedio.

Palabras claves: literatura argentina - vanguardia - autonomía literaria.

“Las islas, mucho más que los continentes, se prestan a un sentimiento de posesión. La orilla, separándola del mundo, hace su alma más cercana para uno.” Güiraldes. *Xaimaca* (1923)

El vademécum orteguiano

En 1925, durante una reunión de la revista vanguardista *Martín Fierro* a la que asistieron Jorge L. Borges, Roberto Arlt, Ricardo Güiraldes, Nicolás Olivari y los hermanos Enrique y Raúl González Tuñón, alguien nombró a *Proa*, otra de las publicaciones del grupo, como “la primera revista puramente literaria del país, revista donde no se publica un artículo sobre Primo de Rivera al lado de poesías de Juana de Ibarborou”¹. Ante una afirmación como ésta cabe volver a preguntar cuál fue la historia de ese afán de distinción que había emergido en el modernismo finisecular y que buscó afianzarse en la vanguardia de la década de 1920.

¿Qué elementos contribuyeron a deslindar un campo específico para las letras argentinas y a confirmar la existencia de un espacio imaginado como autónomo? ¿Qué interlocutores colaboraron con el relato emergente sobre obras de arte

1 “Palabras de Pablo Rojas Paz”. *Martín Fierro* 16 (1925).

aisladas en un mundo propio, únicamente fieles a criterios de forma? ¿Cómo se trazaron las fronteras de lo artístico literario?

A las respuestas disponibles propongo agregar un elemento olvidado: la hoy vetusta figura de un promotor de “la vuelta a Kant, Fichte y Hegel” (Romero 126-130), el madrileño José Ortega y Gasset, cuyos escritos y conferencias tuvieron extraordinaria recepción en la Argentina². Es bien conocido su influjo sobre los jóvenes del grupo *Valoraciones* en la década de 1910 y su relación con Victoria Ocampo en la de 1930, pero casi no hay referencias al papel de este gestor cultural en el período intermedio. En 1916 había inaugurado la serie de viajes al país que lo puso en contacto con los jóvenes renovadores y con figuras clave de la literatura en las siguientes décadas, entre quienes predicó la “obligación de sacudir de nuestra conciencia el polvo de las ideas viejas, carbonizadas ya, y hacer que en ella se afirme lo nuevo”, poniendo en circulación un compendio de estética con componentes idealistas (“Nada muy moderno” 21-23)³.

A lo largo de la década de 1920 Ortega plantea y difunde en español las alarmas derivadas del auge de la sociedad masiva y realiza a la vez la defensa de un arte nuevo. En *La deshumanización del arte* (1925) aboga por un ámbito “puramente artístico” separado de todas las otras prácticas: “todo el arte nuevo... repugna ante toda la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra” (30). En ese libro, publicado un año antes de comenzar las notas que integrarían luego *La rebelión de las masas* (1930)⁴ promueve un arte alejado de toda función social y de toda determinación de contenido objetual.

Al menos desde comienzos del siglo, tanto en Europa como en América, el dominio de la alta cultura estaba siendo asediado por lo que Ortega llamará *el hombre masa*. El periodismo del circuito popular-masivo ponía en circulación textos e imágenes que los consumidores, sin conocimientos específicos, podían apreciar a partir del mero sentido común y de su derecho como partícipes necesarios en el mercado. Así por ejemplo en Buenos Aires, no sólo los poetas sencillos y sentimentales como Evaristo Carriego entraban con las revistas y folletos en todos los hogares sino también los *raros* como Rubén Darío, que de ese modo empezaron a formar parte del menú plebeyo. El auge de las ediciones populares y baratas hará lamentar a uno de los fundadores de *Martín Fierro* porque “la plebe iletrada” se adueñaba “del tesoro mental y rítmico” de la poesía

2 Una versión ficcional del ascendiente orteguiano en la representación de distinciones socioculturales por parte de los sectores cultos argentinos aparece en el cuento de Julio Cortázar “Las puertas del cielo” (1951), cuyo protagonista observa las prácticas de su “otro” social nombrando explícitamente al autor español de la teoría que sustenta su punto de vista (Cortázar 127-128).

3 Para un análisis sobre el papel de la estética idealista como núcleo normativo de la institución arte en la sociedad burguesa desarrollada y su relación con las vanguardias históricas cf. *Crítica de la estética idealista* de Peter Bürger.

4 Los textos que integran *La rebelión de las masas* comenzaron a publicarse en un diario madrileño en 1926, un año después de *La deshumanización del arte*.

(Méndez 1924: 2). Las masas ya intervenían en todo, dirá poco después con gesto de rechazo el ensayista español.

No sería acertado describir la relación de Ortega con los jóvenes vanguardistas argentinos como una influencia –mucho menos como una influencia unidireccional, plena o uniforme–, pero es innegable que existió un intercambio que contribuyó a asentar nociones funcionales a la idea de autonomía de la esfera estética, postulándola como un ámbito separado de otras esferas de la vida, empeño iniciado por el modernismo dos décadas antes y retomado en los años 20 para delinear un perfil definido en el campo literario argentino. El vademécum orteguiano incluía los conceptos de insularidad artística (asociada a la separación arte/vida y al concepto de “deshumanización” del arte), anti-realismo, antiacademismo y una categórica distinción entre arte elevado y cultura de masas, entre otros rasgos que no sin contradicciones afloraron en la vanguardia martinfierrista.

La nueva sensibilidad, entre Madrid y Buenos Aires

En 1924 la revista *Martín Fierro* celebró la fundación de la selecta Asociación Amigos del Arte⁵. La nieta del estanciero Pedro Luro la presidía, la esposa del presidente Marcelo T. de Alvear encabezaba la comisión de honor e integraban las secciones Oliverio Gironde, Adelina del Carril, Leopoldo Lugones, Victoria Ocampo y Manuel Gálvez, entre otros. Fue en esa institución, creada bajo su influencia y cerrada en 1946 tras la llegada del peronismo, que José Ortega y Gasset presentó en 1928 su libro más famoso, *La rebelión de las masas*, donde sistematizaba su diagnóstico sobre la creciente “invasión vertical de los bárbaros” (62). Conviene repasar, entonces, algunos tramos previos de aquel vínculo.

En noviembre de 1916, el español había dado una conferencia en el teatro Odeón de Buenos Aires a pedido de la revista *Nosotros*. El eje conceptual de la exposición –“La nueva sensibilidad”⁶– retornó profusamente, a partir de 1924, en las páginas del principal órgano de la vanguardia argentina. En su cuarto número, *Martín Fierro* publicó un manifiesto, escrito por Oliverio Gironde, que anunciaba la “presencia de una nueva sensibilidad”; en el número siguiente, indagaba su avatar nacional en una encuesta dirigida a trece escritores a quienes preguntaba si existía una sensibilidad argentina⁷. Con variaciones, las respuestas fueron unánimemente afirmativas. Ricardo Güiraldes manifestó, además, la voluntad fundante característica del martinfierrismo: había una sensibilidad argentina, pero si así no fuera “sería nuestra obligación” crearla. En un artículo

5 “La ‘Casa del arte’ y los artistas jóvenes”, *Martín Fierro* 7 (1924). La nota declara su confianza en que la nueva institución creará en plena calle Florida “ese clima propicio de las sociedades cultas que recogen con fina percepción la obra de sus artistas”.

6 “La nueva sensibilidad –Noviembre 1916–”. *Revista de Filosofía*, enero de 1917: 147-150.

7 “Contestaciones a la encuesta de ‘Martín Fierro’...”. *Martín Fierro* 5-6 (1924).

del diario *La Nación* donde publicaba asiduamente, Ortega había anunciado poco antes “El deber de la nueva generación argentina” a los jóvenes de *Valoraciones e Inicial*, dos revistas ligadas a *Martín Fierro* por lazos de sociabilidad y por el proyecto común de expandirse en Latinoamérica⁸, minorías selectas –según el español– cuyo inevitable destino era avanzar con una sensación de aislamiento y “sitiada por el vulgo inerte”. En su paternal alocución antes de despedirse del público local afirmaba la incongruencia entre una exquisita sensibilidad argentina y una magra producción ideológica y artística, lo que podía leerse como todo un envite.

Ese mismo año *Proa*, “la primera revista puramente literaria del país”⁹, a cargo de Borges, Brandán Caraffa, Güiraldes y Rojas Paz se mostró receptiva: “Ortega y Gasset puso en el tapete el problema de las generaciones” decía¹⁰. En 1925, Evar Méndez, director de *Martín Fierro*, estimuló a sus jóvenes colegas planteando que estaban destinados, por una ley biológica irremediable, a superar a sus mayores en el aporte de novedades¹¹. Al final de su discurso, los invitaba a recibir con entusiasmo la próxima visita del inspirador de esas palabras, el conferencista español autor de varias tesis sobre los vínculos generacionales, el “instinto de coetaneidad” y la renovación estética: “el ‘ultraísmo’ –decía ese mismo año– es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad” (*La deshumanización* 42). También Ramón Gómez de la Serna atestigua los lazos de intercambio en aquella etapa:

En ese momento voy yo a visitar Buenos Aires. *Martín Fierro* me dedica un suplemento especial. Tengo proposiciones magníficas. Se me prepara un banquete circulante en que todos íbamos a ir comiendo como sucede durante la procesión de Semana Santa con el paso titulado la Cena, sentados en camiones preparados para el banquete. Pero iba a ir también don José Ortega y Gasset que era el que me había animado al viaje y don José lo dejó para después y yo no me atreví a lanzarme solo a un mundo desconocido aunque lleno de amigos. Oliverio aparece de nuevo en Madrid como llevando la representación del hemisferio cordial que aún me atemorizaba. En ese breve interregno de apariciones y desapariciones pasan dos años y en 1925 aparece *Calcomanías*, editado por Espasa-Calpe con portada del autor. (Gómez de la Serna 638)

Ortega era director de colección en la editorial española que incluyó el segundo libro de Oliverio Gironde (Sánchez Vigil) en un catálogo donde él mismo había publicado dos años antes *El tema de nuestro tiempo*, obra sobre los vínculos generacionales y los “nuevos síntomas” de época entre los que se incluía

8 En enero de 1925 Oliverio Gironde llevó a México la representación de cuatro revistas –*Martín Fierro*, *Noticias literarias*, *Inicial* y *Valoraciones*– que habían decidido conformar un “frente único” para darse a conocer en otros países latinoamericanos.

9 Cfr. nota 1.

10 “Proa”. *Proa* 2º época (1924): 3-8.

11 “Discurso de Evar Méndez”. *Martín Fierro* 16 (1925).

el arte nuevo. Además de facilitar la edición del libro de Gironde, lo apadrinó desde *Revista de Occidente* antes y después de su salida: entre enero y marzo de 1925 adelantó allí dos poemas y en mayo insertó una reseña¹². Anteriormente, la revista *España* surgida bajo el magisterio de Ortega, ya había escrito una elogiosa nota sobre *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Los contactos eran, como se ve, muy productivos y fluidos. En 1926, otro poeta martinfierrista, Leopoldo Marechal, partirá a Europa; en España “llevaba tres misiones: visitar a Ramón Gómez de la Serna, trabar relación con los compañeros de la *Gaceta Literaria* y conocer a Ortega y Gasset y a su corte de la *Revista de Occidente*”¹³.

La ausencia explícita del español en *Martín Fierro*¹⁴ cuenta con varias razones previsibles: su estilo magistral, la hispanofobia de los jóvenes vanguardistas y el perfil chocante por lo explícito de quien era capaz de firmar un artículo titulado “Democracia morbosa” apenas inaugurada la ley de sufragio argentino. En un texto tardío Borges equipará la “vanidad palabrera” del madrileño a la de Leopoldo Lugones, otro padrino entonces denegado (“El duelo” 432).

Marcos e islas imaginarias

No conviene desatender, entonces, las afinidades del martinfierrismo con la ideología artística del promotor español de las vanguardias, particularmente en dos aspectos: en primer lugar, una noción de lo artístico que acentuaba la especificidad y voluntad de aislamiento; en segundo lugar, una distinción estética y social entre el “arte nuevo” y la cultura popular-masiva.

En cuanto a lo primero, Ortega incluía en su repertorio la exigencia de separar arte y vida, disociación impugnada por las vanguardias artísticas más radicales del siglo XX¹⁵. En la Argentina, desde la publicación de su manifiesto, *Martín Fierro* sostuvo que el fundamento de la práctica artística no podía estar sino en ella misma e hizo todo lo posible por disociar la vida de la literatura y por

12 Trinidad Barrera señala: “La publicación de Ortega... arropa antes y después el libro de Gironde. Es, sin dudas, un buen padrino...” (449).

13 “Memorias por Leopoldo Marechal”, *Atlántida* 1241 (1970) (Marechal 569).

14 Una alusión crítico-humorística aparece en la firma “Ortelli y Gasset” al pie del artículo polémico en lunfardo sobre Madrid como pretendido meridiano intelectual de Hispano-América. “A un meridiano encontrado en una fiamblera, por Ortelli y Gasset”. *Martín Fierro* 42 (1927).

15 Según la perspectiva de Peter Bürger, las vanguardias pusieron en cuestión el status de autonomía del arte y resulta una inconsecuencia teórica apelar a la vanguardia y defender la posición de una estética autónoma. Adorno lo reconoció y sin ambigüedad se pronunció contra el radicalismo de las vanguardias, de las que temía barbarie e irracionalismo, y a favor del status de autonomía (Bürger 104). Huyssen retoma las formulaciones de Bürger para distinguir tendencias divergentes en dos términos que suelen usarse como equivalentes: “modernismo”, cuyos rasgos principales fueron la autoexclusión, la angustia de contaminación respecto de la cultura de masas y la insistencia en la autonomía del arte, y primera “vanguardia histórica”, que aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, entre política y vida cotidiana (Huyssen 5-40).

liberar a esta última de cualquier finalidad no estética (Sarlo 98). En septiembre de 1924, ante la acusación de venerar a un escritor fascista, *Martín Fierro* argumentaba: “Lugones político no nos interesa, como tampoco nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura”; “hay entre nosotros quienes saben agitar el trapo rojo con tanto denuedo como los valientes redactores de la anunciada *Extrema izquierda*. Si no lo hacen en *Martín Fierro* es sencillamente por la misma razón que no hablamos de carreras ni de modas: por razón de especialidad. *Martín Fierro* es un periódico literario...”¹⁶. Esta distinción era posible gracias a la insularidad de lo artístico divulgada en 1921 por el publicista del idealismo estético en el mundo hispánico, quien consideraba la obra de arte como “una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca, es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital”. La “indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético”, “hace falta un aislador. Esto es el marco” (“Meditación del marco” 304).

En cuanto a lo segundo, la relación del arte con lo popular-masivo, “dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea” –decía Ortega en 1925– “el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún, es antipopular” (*La deshumanización 2*); sus obras –argumentaba– producen siempre el efecto sociológico de dividir al público. La obra de arte actuaba “como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres” (3). Para Ortega, el arte nuevo era asunto de una “minoría especialmente dotada”; mientras que la oscura conciencia de inferioridad de una multitud incapaz de sacramentos artísticos mostraba su incompreensión y su irritación ante un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva¹⁷.

En *El tema de nuestro tiempo* (1923) había señalado otro rasgo central del arte nuevo muy caro al martinfierrismo: la tendencia a alejarse de lo serio. El carácter solemne, de elevado patetismo, que hasta poco se consideraba intrínseco al goce estético, había sido extirpado íntegramente. El arte nuevo se postulaba como un juego, la falta de seriedad era su valor supremo.

Entre 1924 y 1925, la *Revista de Occidente* publicó, además del primer ensayo de Victoria Ocampo, varios textos de Jorge L. Borges y de Oliverio Girondo¹⁸. Este último dedicó el poema “Escorial” (1925) a su director “A D. José Ortega y Gasset”, quien podía comprobar así que “el arte joven contribuye también a que

16 “Suplemento explicativo de nuestro ‘Manifiesto’. A propósito de ciertas críticas”. *Martín Fierro* 8-9 (1924).

17 Sobre el racismo de clase en Ortega y Gasset ver *La distinción* (Bourdieu 28).

18 Los poemas “Escorial” y “Juerga” de Girondo se publicaron en *Revista de Occidente* T. VII, enero de 1925; “Menoscabo y grandeza de Quevedo” de Borges en T. VI, oct-dic de 1924; “Jorge Luis Borges, el fervor de Buenos aires” de Gómez de la Serna en T. IV, abril-junio de 1924.

los mejores se conozcan y reconozcan en el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos” (*La deshumanización del arte* 5). El caso de Gironde muestra que el vínculo de ningún modo supone una influencia de resultados homogéneos: en 1933, por ejemplo, el poeta afirmará el “desinterés” y “la libertad que requiere toda creación artística”, así como “la superioridad del arte sobre las otras manifestaciones del espíritu”, pero expresará a la vez la aspiración “a un arte de carne y hueso... un arte para todos los días, un poco popular, un poco desgarrado”¹⁹.

Fue el madrileño autor de “Estética en el tranvía” (1916) quien tempranamente proclamó la capacidad de los artistas y los poetas para revelar lo exquisito y original en su vista de lo ordinario a partir de una nueva sensibilidad basada en la actitud frente al objeto; “de esta manera abrimos a la Estética las puertas de su prisión académica y la invitamos a que recorra las riquezas del mundo” (32-38), decía en un llamamiento a ejercitar la disposición estética ante lo cotidiano, cosa que harán los jóvenes martinfierristas con sus *objets trouvés* en calles y tranvías: destartaladas milongas, inscripciones en los carros o “poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda” (Gironde *Veinte poemas* 49). “Yo tampoco sé lo que es la poesía –escribirá Borges en 1926–, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica y hasta en algunos versos”²⁰, “hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados días ralean” (*Evaristo Carriego* 148).

Lejos del ideal vanguardista de unir vida y literatura, lo artístico tenderá a imaginarse como un ámbito jerárquicamente posicionado y separado de otros ámbitos de la existencia. Gironde afirmará en 1933:

La superioridad del arte sobre las otras manifestaciones del espíritu sólo radica en eso. Ella se encuentra más allá de la moral, de la filosofía y por lo tanto de la política, porque, al crear belleza, encuentra una verdad, una ‘utilidad’, una razón de ser, en sí misma, y se libera, en cierto modo, de las contingencias del tiempo y del espacio, ya que expresa algo perdurable y universal²¹.

Esa separación de la esfera artística que Ortega había llamado la “isla del arte” permitirá a su vez distinguir el gusto puro del gusto bárbaro (Bourdieu 27-29), propio de quienes creían posible comportarse ante un paisaje pintado como ante la realidad: “el cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real” (“Meditación del marco” 301-303). La revista *Martín Fierro* usará ese mismo criterio para leer críticamente la obra de sus colegas boedistas (“Muy

19 Gironde, Oliverio. “Arte, arte puro, arte propaganda”. *Contra* 4 (1933).

20 Borges, Jorge L. “Ejercicio de análisis”, *Proa* 2 (1925) (*El tamaño de mi esperanza* 99).

21 Gironde, Oliverio. “Arte, arte puro, arte propaganda”. *Contra* 4 (1933).

realista, muy, muy humana. Sobre todo esto: hay en sus páginas un realismo exuberante;... un extremado realismo²²⁾ o para reflexionar sobre los lectores que aquellos convocaban, gente que gustaba de un drama sólo cuando podía interesarse en los destinos humanos: “los amores, odios, penas, alegrías de los personajes –dirá Ortega de ese tipo de público– conmueven su corazón: toma parte de ellos, como si fuesen casos reales de la vida” (*La deshumanización* 7). Por el contrario, un objeto será artístico sólo en la medida en que no sea real; la ruptura con la percepción primera será la condición constitutiva de la obra de arte. Por eso mismo, el anti-realismo de la nueva tendencia apuntaba a una eliminación progresiva de los “elementos humanos, demasiado humanos” y a la conformación de “un arte para artistas” (11), que se desentendiera del objeto representado y excluyera las reacciones éticas o afectivas. Idéntico criterio orientó algunas de las preferencias e impugnaciones martinfierristas, como el rechazo de la poesía de Carriego por parte de Borges, por la “exigencia de conmover” que “lo condujo a una lastimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo” (*Evaristo Carriego* 135). Como notaba Ortega, la predilección por lo “humano” era funcional al pseudo-arte mercenario, triunfante por la violencia de su apelación sensible o sentimental. Su antídoto era una adecuada separación entre arte y vida, un ideal de percepción pura, con la primacía de la forma sobre la función y del modo de representación sobre el asunto representado, junto a una disposición estética novedosa: la del artista capaz de aplicar a un objeto cualquiera la actitud del esteta, contemplación pura que implicaba una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo. Era ese un poder social capaz de distinguir, afirmando su indiferencia respecto de las demandas externas cuya forma más visible era el mercantilismo, “prostitución artística²³ frecuentemente censurada en las páginas de la revista argentina de vanguardia. Porque el rechazo sistemático de lo “humano” implicaba también la impugnación de lo común e inmediatamente accesible, “el asco que da lo demasiado fácil! –dirá *Martín Fierro*–... Y lo insoportable que resulta tener razón, en compañía de todo el mundo²⁴”.

En suma, el bagaje desplegado por el madrileño desde 1916 y a lo largo de la década del 20 incluyó varias nociones centrales en la transformación de la institución literaria argentina en aquellos años: deshumanización del arte, anti-realismo, retórica antimercantil y categórica distinción entre literatura/vida y entre arte elevado y cultura masiva. Aunque sería un exceso sostener la existencia de un influjo compacto de dirección única, no resulta improductivo tomar al pie de la letra la idea de Borges, irónica por el absurdo que supone, de que él o algún otro joven vanguardista pudiera deberle “algo o mucho a Ortega y Gasset, cuyos volúmenes apenas he hojeado” (“Nota de un mal lector” 12). Poner par-

22 “Extrema izquierda”. *Martín Fierro* 8-9 (1924).

23 Cfr. por ejemplo González Lanuza, Eduardo. “Emoción y \$”. *Martín Fierro* 10-11 (1924).

24 “El lema de nuestro museo. ‘Destrucción e inercia’”. *Martín Fierro* 30-31 (1926).

cialmente en duda esa evidencia implica indagar un bastión antivanguardista²⁵ en el terreno plagado de paradojas de la vanguardia martinfierrista.

Referencias bibliográficas

- Barrera, Trinidad. “El gaucho que atrapa a lazo las greguerías criollas. Oliverio Gironde en España en la década de los veinte”. *Obra completa* de Oliverio Gironde. Ed. Raúl Antelo. Buenos Aires: ALLCA XX-Sudamericana, 1999. 445-453.
- Borges, Jorge L. “El duelo”. *El informe de Brodie. Obras Completas*, tomo 2. Buenos Aires: Emecé, 1974. 431-435.
- . *Evaristo Carriego. Obras Completas*, tomo 1. Buenos Aires: Emecé, 1974. 101-172.
- . “Nota de un mal lector”. *Ciclón 1* (1956). *Textos recuperados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé, 2003. 11-12.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bürger, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996.
- Cortázar, Julio. “Las puertas del cielo”. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. 117-137
- Gironde, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1º edic. 1922). Buenos Aires: Losada, 1996.
- . *Obra completa*. Ed. Raúl Antelo. Buenos Aires: ALLCA XX-Sudamericana, 1999.
- Gómez de la Serna. “Oliverio Gironde”. *Obra completa* de Oliverio Gironde. Ed. Raúl Antelo. Buenos Aires: ALLCA XX-Sudamericana, 1999. 637-648.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Eds. Jorge Lafforgue y Colla. Madrid: ALLCA XX, 1997.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1937.
- . *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1958 [1ª edición 1925].
- . *Obras completas*. Madrid: Alianza, Revista de Occidente, 1983.
- . “Nada ‘moderno’ y ‘muy siglo XX’” [1916]. *Obras completas*, tomo 1. Madrid: Alianza, Revista de Occidente, 1983. 21-23.
- . “El deber de la nueva generación argentina”. *La Nación*, 6/4/1924. *Obras completas*, tomo 2. Madrid: Alianza, Revista de Occidente, 1983. 255-259.
- . “Democracia morbosa” [1917]. *Obras completas*, tomo 1. Madrid: Alianza, Revista de Occidente, 1983. 133-137.
- . “Meditación del marco” [1921]. *Obras completas*, tomo 3. Madrid: Alianza, Revista de Occidente, 1983. 304.

25 En términos de Huysen, “una empresa elitista alejada de la política y la vida cotidiana, si bien la transformación de ambas constituyó en su momento un proyecto central de la vanguardia” (20).

—. “Estética en el tranvía”. *Obras completas*, tomo 1. Madrid: Alianza, Revista de Occidente, 1983. 32-38.

Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1983.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Calpe. Paradigma editorial (1918-1925)*. Gijón: Ediciones Trea, 2005.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Fecha de recepción: 20-02-09 / Fecha de aprobación: 12-06-09

that had been suspended in the beginning (*En la zona*) and towards the end of the project (*Lugar*), and effects subtle changes of function over recognized and established narrative pattern, mainly through a false intrigue 's explosion, which covers *space* expanded to the universe and reaches represented subjectivities.

Keywords: Novel - Project - Intrigue - Beginnings - Death.

MARTÍNEZ ZUCCARDI, SOLEDAD

Positions and Polemics in North-Eastern Argentinian Literature.

“La Carpa” Group and Regional Poetic Awareness

This article's starting point is the question about the circumstances that explain the dominant position that the group La Carpa (constituted in Tucumán in the beginnings of the 1940s and integrated by young writers –practically unknown by that time– from different provinces of the Northwest of Argentina) reaches in the field of literature in that region. It proposes that the answer to that question is related to the efficacy of what can be called as the “metapoetic discourse” of La Carpa, by which the group “invents” itself by elaborating and promoting a collective position that shows a clear consciousness about poetry and the poet's responsibility, and goes beyond the provincial limits in order to embrace a whole region. Such position is pronounced in the prologue to the *Muestra colectiva de poemas*, a kind of group manifesto published in 1944. This article analyses that text in relation to all that was pointed out above and in relation to the literary context of emergence of La Carpa. It also examines a polemic –motivated in certain controversial affirmations present in the prologue and developed in *La Gaceta*, a newspaper from Tucumán– that illuminates the consideration about the position of the group in the Argentine Northwestern literature.

Keywords: Cultural formations - literary field - poetic manifestos - 1940s.

ROGERS, GERALDINE

The Island of “Martinferrista” Art

This article cross-examines an aspect that characterizes the Argentine literary avant-garde of 1920's: the attempt of making a great divide between Art and other practices, an effort that had previously emerged in Modernism by the turn of the century. In this paper, I will inquire about the elements which contributed to strengthen that division and, in that way, confirmed the existence of a literary space imagined as autonomous. Thus, I will examine the nature of the contributions to a discourse about Art, which in this context is understood as a self-ruling realm wholly devoted to formal interests. Also, attention will be given to the delimitation of literary boundaries. Consideration of the production of the contemporary Spanish intellectual, José Ortega y Gasset, will be crucial as his writings and lectures were very well-known at that time in Argentina. It is well known Ortega y Gasset's strong influence over young Argentine intellectuals in 1910's as well as his close friendship with Victoria Ocampo in the 1930's, but little is known about his role and influence on the Argentine intellectual scenario in the 1920's.

Keywords: Argentine Literatura - literary autonomy - avant-garde.