

Katchadjian, Pablo

katcha13@hotmail.com

Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA/ CONICET

Área de Interés: Dimensiones estéticas de la comunicación y la cultura

Palabras claves: arte - vanguardia – técnica

¿Para qué les sirve la técnica a los vanguardistas argentinos de la década del 20?

Suele ser algo aceptado que las vanguardias argentinas de la década del 20 prestaron atención a la técnica. Lo afirman varios analistas del período y, efectivamente, puede verse en sus manifiestos y en varios poemas y artículos. Sin embargo, la relación entre arte y técnica sigue siendo algo difícil de entender. El planteo más generalizado, y el que a uno se le ocurriría en una primera instancia, es el siguiente: la técnica estaba presente en el ambiente; por lo tanto, también aparece en las obras y manifiestos.<sup>[1]</sup> Para descubrir la falla de este planteo basta con preguntar “por qué” dos veces. ¿Por qué la técnica aparece en las obras y manifiestos? Porque estaba en el ambiente. ¿Pero por qué aparece? Ahí, en principio, ya no hay una respuesta clara, ya que la supuesta presencia de algo no implica que eso aparezca en algún otro lado (de hecho, sólo algunos artistas toman esta “influencia del ambiente”). Lo que voy a intentar hacer, entonces, es responder a la segunda pregunta. Mi respuesta, lo puedo adelantar ahora, va a ser, en términos generales, que la técnica aparece y es utilizada con una función muy específica: como factor de diferenciación excluyente.

1.

Pero primero hay que aclarar un poco la idea de utilidad que aparece en el título, es decir, la idea de que la técnica *sirve* para algo. Quizá lo más confuso es que la palabra lleva a pensar en algo deliberado y consciente, en una especie de aprovechamiento de algo para lograr alguna otra cosa. Y, a la vez, aparece la idea de que el aprovechamiento se opone a la creencia; por lo tanto, aparece la idea de lo fingido. Si así fuera, quedaría una afirmación de este tipo: A y B fingen estar interesados en X para lograr Y. Esto sería muy difícil de

sostener en este caso. En el otro extremo de esta posición estaría la creencia pura, que puede resultar útil sólo accidentalmente. Sería algo así como: A y B creían en X, y esa creencia tuvo por efecto conveniente Y. Esto, si bien más factible, tampoco es cierto: como vamos a ver más adelante, la forma en que estos grupos sostuvieron y luego abandonaron el discurso de la técnica nos puede llevar a comprender que su situación estaría entre las dos descritas. Por eso, pienso en la idea de utilidad en un sentido un poco ambiguo. Se trata del tipo de utilidad que puede ser vista retrospectivamente: veo, de acuerdo a cómo circuló una idea, que esa idea resultó útil para algo, y veo a la vez que ese algo era una meta deseada y no un efecto azaroso; a la vez, veo que la idea, contra lo que los propios adeptos podían sostener, tenía como única meta la alcanzada, y que no servía para nada más. O que, más bien, podría haber servido para otras cosas pero que se prefirió reducir su *área de influencia*. Por ejemplo: la idea de la técnica podría haber *servido* para radicalizar la forma poética (como le sirvió a Marinetti, por ejemplo), y podría haber pasado que esa utilidad derivara en otras, como por ejemplo la diferenciación entre el arte “actual” y el arte “atrasado”. En estos grupos parece haberse saltado la primera etapa para pasar directamente a la segunda, ya que, salvo por algunas excepciones, la ruptura en materia literaria es mucho menos significativa que la pregonada por los manifiestos.

Aclarado un poco esto, lo que habría que hacer ahora es rastrear y mostrar la aparición de la idea y su abandono. La primera aparición que habría que mencionar de la relación entre arte y técnica es la del manifiesto futurista publicado por Marinetti el 20 de febrero de 1909 en el diario *Le Figaro* de París, que “hace circular por primera vez la idea de una vanguardia artística de status independiente”.<sup>[2]</sup> El manifiesto es conocido: Marinetti habla ahí del amor a la guerra, de la belleza del automóvil, de la necesidad de destruir los museos, las academias y las bibliotecas, y todo esto en el sentido de una revitalización y renovación total del arte.

¿Qué acogida tiene en Argentina este manifiesto? Puedo mencionar dos. La primera es la del periodista y ensayista catalán radicado en Buenos Aires Juan Más y Pi, que el 21 de marzo de 1909 publica la traducción de los once puntos del manifiesto en *El Diario Español* de Buenos Aires.<sup>[3]</sup> La segunda, quizá más importante, es la de Rubén Darío, cuya traducción del manifiesto sale publicada en *La Nación* el mismo año pero un mes después

junto con una serie de comentarios y críticas suyas que apuntan a la vez a ridiculizarlo y minimizarlo pero, también, a valorarlo en lo que él consideraría la justa medida. Luego de caratular a Marinetti, en una introducción, como un “notable poeta” y “gentil mozo y mundano”, entre otros elogios, se dedica al comentario punto por punto del manifiesto. Con respecto al “amor al peligro”, dice que ya estaba en Homero; luego, ante una afirmación como “queremos exaltar el movimiento agresivo (...), el paso gimnástico”, comenta que Píndaro es “un excelente poeta de los deportes”; dice no comprender la comparación entre el automóvil y la Victoria de Samotracia; del automóvil, tan elogiado en el manifiesto, dice que es “un pobre escarabajo” comparado con un terremoto; frente a la idea de la guerra como purificadora plantea la superioridad de la Peste; etc. En la conclusión, finalmente, dice: “Lo único que encuentro yo inútil es el manifiesto”, refiriéndose a que las obras de Marinetti hablan por sí solas y mejor.[4]

Como resulta evidente, a pesar de circular, el manifiesto no logra encontrar, por decirlo de alguna manera, comprensión. Diez años después, es posible ver el comienzo de la influencia de estas ideas en la desconocida y, al parecer, poco influyente revista *Los raros. Revista de orientación futurista*, del también desconocido y, al parecer, también poco influyente Bartolomé Galíndez. No es claro quién era ni de dónde venía Galíndez, ni tampoco cómo y por qué vía había tenido contacto con estas ideas, aunque sí sabemos que Borges, en un artículo publicado en Madrid en 1921, comenta con respecto a Galíndez que “su labor lírica ha conocido los aplausos de F.T. Marinetti”, [5] y que luego, en 1927, lo ubica en la “escuela de la fina cursilería o de Flores”. [6] Pero Galíndez publica su revista el primero de enero de 1920 en Buenos Aires. Ya el nombre de la revista permite adivinar un poco su indefinición: primero “Los raros”, como el libro de Darío sobre “raros” literarios como Poe, León Bloy, Villiers de L’Isle Adam o Lautréamont, y luego la palabra “futurismo” en el subtítulo aclaratorio. Pero de todos modos, es difícil no ver en esta revista el primer paso, quizá por eso impreciso, de todo lo que ocurriría en los años siguientes. La revista, como señala Adolfo Prieto, “se agota en un largo y caótico artículo de 43 páginas en el que Galíndez enjuicia las nuevas tendencias” [7]. Como quien inaugura algo, Galíndez comienza diciendo: “Aquí, en nuestra América, poco se sabe de Marinetti”. Esta frase es una buena muestra de la actitud de Galíndez de, como dice Prieto, “poner el reloj en hora”,

actitud que de alguna manera seguiría siendo la de los vanguardistas posteriores. Quizá por eso decide elaborar su propio manifiesto, que ahora, visto desde los manifiestos que le sucedieron, resulta demasiado medido y tímido. El punto 12) alcanza para observar esto:

El automóvil por su velocidad es útil; pero sería bello si tuviera figura de cisne, dragón, pavo real, tiburón o dinosaurio. Damos esta idea a sus mecánicos. El aeroplano nos encanta; pero reconocemos que la vida de los hombres es más preciosa que los tornillos de las máquinas y los motores de nafta. Sin embargo, declaramos que el desprecio al peligro es hijo de Ícaro y debe ser cantado. Y no olvidaremos la gloria de la hélice, ni la victoria del riel.[\[8\]](#)

La primera parte de este punto 12), quizá por su sinceridad, no parece coincidir con la segunda (“la gloria de la hélice”, “la victoria del riel”). ¿Por qué digo “sinceridad”? Porque Galíndez, interesado por el discurso futurista pero no entregado a él, no logra que su mirada valore la forma misma de lo nuevo; pero esta imposibilidad aceptada le permite ver algo que luego sería pasado por alto: una cosa es la velocidad y otra la forma de un auto, que podría no ser la que es. Esta distinción desaparecerá cuando, justamente por su novedad, la forma misma de lo nuevo pase a ser lo importante, lo que traerá aparejado que la imposibilidad de apreciar la nueva forma sea sinónimo de la imposibilidad de apreciar el nuevo arte (y la nueva sensibilidad hacia el nuevo arte o, como diría González Lanuza, “nueva insensibilidad” hacia todo lo anterior).

Por eso, lo que viene inmediatamente después, con revistas como *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*, es de otro orden. Y esto se debe, sin duda, a que, como se sostiene en la mayor parte de los análisis del período, el movimiento llega de Europa junto con sus integrantes. Y junto con todo esto, llega una asociación que, poco a poco, va tomando el campo literario: la idea de que hay algo nuevo y que ese algo tiene que ver con la técnica. Pero acá habría que volver a hacer dos veces la misma pregunta. ¿Por qué la vanguardia argentina comienza cuando vuelven de Europa los que serían los vanguardistas argentinos? Porque vuelven de Europa con esas ideas decididos a reformar el campo literario. Pero ¿por

qué? Volvemos a quedarnos sin una respuesta clara, porque resulta difícil no ver que el discurso vanguardista podría haber arraigado por sí mismo en los artistas argentinos. Quizá la respuesta pueda encontrarse analizando las distintas formas de la importación, es decir, viendo cómo llega algo, de la mano de quién, etc. Y quizá hay otra respuesta posible. Ricardo Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*, reconocido por los vanguardistas como precursor, refiriéndose a esta época anterior a 1920, habla de sus lecturas, de los libros que llegaban a Buenos Aires y de lo difícil que era conseguirlos; habla, entre otros, de Mallarmé, de Laforgue, de Corbiere y de Lautréamont; y habla de “un puñado de lectores jóvenes (...) guiados por una porfía revolucionaria”; pero, justamente, como escribe Marta Scrimaglio, “a través de una indiscriminada enumeración de simbolistas franceses, el anhelo renovador de Güiraldes se manifiesta desorientado, no vanguardista”, y, podríamos decir, para nada revolucionario.<sup>[9]</sup> Scrimaglio destaca de la nebulosidad a Galíndez: “nebuloso él mismo”, dice, pero al menos con una idea de la existencia de cierto vanguardismo realmente novedoso. Aunque, como ya decía antes, Galíndez no logra adoptar una posición firmemente vanguardista, cosa que, como también decía, se ve en el mismo nombre de su revista. ¿Cuál sería entonces la tercera respuesta posible a la cuestión de “la llegada de Europa”? Serían dos aspectos más a tener en cuenta: el primero, menos significativo, tendría que ver con el acceso al material, a los libros y manifiestos, pero también a las personas mismas (sobre todo, Marinetti); el segundo, quizá el más importante, tendría que ver con la posibilidad de discernir y separar: poder ver que no es lo mismo un simbolista que un futurista, que de hecho se oponían y que no podía hablarse de lo nuevo sin hacer esta distinción entre lo menos nuevo y lo más nuevo, porque lo más nuevo suponía una anulación de lo anterior.

2.

Con la llegada de varios escritores de Europa, entonces, principalmente de España e influenciados por el ultraísmo, el terreno se vuelve más propicio para las ideas vanguardistas. O, dicho al revés: estos escritores, mediante las ideas vanguardistas, construyen un terreno propicio para sí mismos y se construyen un espacio diferenciándose del resto. Eduardo González Lanuza, uno de los miembros más activos de la vanguardia

porteña, y uno de los más radicales en su ruptura, escribe: “Si desde algún momento puede comenzarse a hablar en nuestro país de la formación de una nueva sensibilidad literaria, es sin duda a partir de la aparición de nuestra revista mural *Prisma*”.<sup>[10]</sup> El manifiesto, que bajo el título de “Proclama” aparece en el primer número de noviembre de 1921, es ya claramente un manifiesto con una toma de posición firme y rupturista: se defiende el ultraísmo como medio de “desanquilosar el arte”, del que se dice: “sus versos tienen la contextura decisiva de los marconigramas”. Cito esto último porque es lo único que puede hacernos pensar en la técnica en todo el manifiesto, pero también porque es de lo poco positivo que aparece: casi todo lo demás, a excepción de la ultraísta defensa de la metáfora, es un rechazo a todo lo existente en materia de literatura. Y esta comparación es sin duda un efecto del futurismo. Pensemos que el manifiesto aparece firmado por Borges, González Lanuza, Guillermo Juan y Guillermo de Torre. Borges, como cuenta González Lanuza, “llega al país en 1920, de España, donde ha estado en contacto con los ultraístas, no todos ellos muy de acuerdo en lo que tal ultraísmo debe ser, primando en unos la intención mecanizante de cepa futurista, y en otros, la de una intensa depuración lírica (...)”. Y aclara: “La sensibilidad de Borges está mucho más próxima a esta segunda tendencia”.<sup>[11]</sup> Y, sin embargo, por algún motivo aparece esta comparación con el marconigrama.

Pero esto no es suficiente para confirmar ninguna hipótesis. Voy a pasar directamente a la revista *Martín Fierro* (1924-1927), la más conocida y la más estudiada del período, y también la más influyente y decisiva. El manifiesto de esta revista, a la que van a desembocar, entre muchos otros jóvenes inquietos, los impulsores de *Prisma*, lo redacta Oliverio Gironde y sale publicado en el número 4. Aunque no aparezca nombrado, su inspiración más clara y visible es el manifiesto futurista. González Lanuza, en este sentido, escribe: “Lo más interesante de este manifiesto no es tanto su contenido como su tono, cuya agresividad y deliberada mala educación, muy dentro de la no formulada pero operante preceptiva del género, responde en gran parte a su directísimo modelo: el primer manifiesto del futurismo de F.T. Marinetti”.<sup>[12]</sup> En este manifiesto aparece fuertemente la idea de *nueva sensibilidad*; dice: “nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión”; y luego explica: “MARTÍN FIERRO sabe que «todo es

nuevo bajo el sol» si se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo”. Pero los momentos más significativos son estos dos siguientes:

MARTÍN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

Y luego:

MARTÍN FIERRO ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una “rotativa”...[\[13\]](#)

El primer párrafo citado repite los gestos del manifiesto futurista, incluido el automóvil. Con respecto al segundo, se podría decir que obviamente un baúl es una posibilidad arquitectónica, un marconigrama es sintético y una rotativa supone cierta organización mental, pero que justamente lo nuevo sería poder verlo. Sería, entonces, una cuestión de mirada. Y esa mirada se revela nueva al posicionarse sobre objetos nuevos, que sería sinónimo de objetos técnicos. ¿Qué otra cosa tan evidentemente nueva podía haber en ese momento? Este manifiesto, ya de por sí evidente, se hace más evidente si se lo confronta con otro manifiesto que aparece en la misma revista pero en uno de los últimos números. Se trata de una burla, o de un manifiesto invertido. ¿Por qué invertido? Porque dice exactamente lo contrario de lo que piensan quienes lo escriben y aparece firmado por versiones burlescas de nombres de quienes sostendrían estas afirmaciones. Es un manifiesto doblemente negativo (dice lo contrario de lo que piensan sus autores y aparece firmado por quienes serían sus opuestos), y por eso positivo: acaba por decir lo que piensan quienes lo escriben. El título que lleva es “Defensa de la poesía”, y aparece firmado, entre otros, por Leogoldo Lupones, Baldomero Fernández El Bueno, Art Huro Cabo de Vela, Alfonsina Estornudo y Ricardo Gut Y Erres. El manifiesto está repleto de pavadas como, por ejemplo,



la siguiente: “Dios hizo el mundo en siete días. Siete días como siete versos. Siete versos más, y he ahí el origen del soneto. ¿En nombre de qué ateísmo inhospitalario y sórdido se niega la excelencia de una forma de tan divino origen? El soneto es la cúspide, es el florón de la POESÍA”. Pero lo más significativo está al final:

NIHIL NOVUM SUB SOLE. No hay nada nuevo bajo el sol. Un poste de telégrafo es un árbol estilizado. Las antenas existen desde que se tiende ropa en las azoteas. El automóvil es la invención infernal de un cronista de policía. Y sería bello si tuviera la forma de un cisne o el aspecto de un sauce. La luz eléctrica, la radio, los aeroplanos y los dirigibles son vergonzosos plagios a natura. Los rascacielos son posteriores a la Torre de Babel. Por otra parte, el progreso es condición privativa de la Ciencia. El arte es único e inmutable, y en eso reside su secreta virtud.

Señoras y señores, no os dejéis embaucar por los renovadores. **MESURA Y ORDEN:** he ahí las palabras que debemos enarbolar ante la invasión de los bárbaros. Estos pecados bolcheviques del versolibrismo y la nueva sensibilidad tienen profundas raíces en la vida de las naciones y en el Tratado de Versalles. Pero la civilización ha de tornar por sus fueros perdidos, y volveremos a escribir sonetos y a tejer madrigales el día que la democracia mayoritaria caiga vencida.[\[14\]](#)

Más allá de lo premonitorio del final (tres años después se cumpliría el último deseo y Lugones lo festejaría), este manifiesto pone en evidencia algo. Si, en lugar de pensar, como González Lanuza, que la nueva sensibilidad es una nueva insensibilidad pensamos que éstas dos son distintas entre sí, se aclararía algo. La nueva insensibilidad es, como dice González Lanuza, una insensibilidad ante “los trucos estéticos que han conmovido hasta entonces y que han perdido su vigencia para los jóvenes”.[\[15\]](#) Entre estos trucos podemos ubicar el soneto y, en general, las formas fijas, el modernismo, etc. Pero la nueva sensibilidad, según se explica en el manifiesto y en este anti-manifiesto, sería la capacidad de ver lo nuevo como nuevo, o, dicho de otra manera, ver lo técnico como lo nuevo y como



algo de interés para el arte. Pero lo que realmente pone en evidencia este anti-manifiesto es que la exclusión y la diferenciación con respecto a las generaciones anteriores se realiza a partir de los distintos efectos de las miradas puestas sobre los nuevos objetos técnicos, y resultaría difícil no ver en esta habilitación el efecto, finalmente, ahora sí, del manifiesto de Marinetti: se trataría, más que de un efecto del “ambiente” sobre los artistas, del efecto de un movimiento artístico sobre otro movimiento artístico, con lo cual se explicaría, por ejemplo, que sólo algunos puedan *ver lo que está ahí* (es decir, que no se trataría de que esté ahí sino de que se lo pueda ver, de esta habilitación).

La técnica, en este sentido, resulta discursivamente útil y retóricamente efectiva: nadie podría decir que los objetos nombrados no son nuevos, ni tampoco que no están a la vista; así, o se ve lo nuevo y se es nuevo o no se lo ve y se es viejo. A la vez, esta relación con la novedad revestiría toda la producción de este grupo, generalmente no tan novedosa como su impulso.[\[16\]](#)

3.

Puede llamar la atención que este anti-manifiesto aparezca en uno de los últimos números de la revista, sobre todo si se tiene en cuenta que mi hipótesis es que en este momento la técnica deja de ser un elemento importante o que al menos va perdiendo importancia. Pero quizá justamente por eso el manifiesto esté invertido: ya no se podía decir en forma positiva algo viejo pero sí podía usarse para burlarse de la generación que ya se consideraba superada. Es decir: era algo viejo porque ya había funcionado.

¿Por qué digo esto? Porque es algo que comienza a notarse con la visita de Marinetti a la Argentina en 1926. No voy a detenerme en cómo fue la visita ni en qué hizo sino en cierto tipo de opiniones ambiguas que comenzaron a circular. En principio, Marinetti es aplaudido desde Martín Fierro, y se lo recibe con un banquete (en el que Marinetti inventa las frutillas a la nafta) y un número de homenaje.[\[17\]](#)

Pero a la vez, Borges, en un reportaje de una serie que el diario *Crítica* organizó antes de la llegada de Marinetti, dice que sus libros valen muy poco, que Marinetti no ejercerá ninguna influencia en la literatura argentina y, como rasgo positivo, que “en su tiempo, don Felipe Tomás Marinetti fue la mayor medida profiláctica contra la cursilería

ambiente”.[\[18\]](#) Gironde, incluso, lo elogia de forma parecida en el reportaje que le toca. Alberto Prebisch, en el número siguiente al dedicado a Marinetti, es aun más duro: “En realidad, pocas palabras salieron de su boca que conmovieran por su imprevista novedad al oyente entendido. Y es que la ideología marinettiana sabe ya a vino pasado, según el paladar de los buenos catadores”. Y concluye: “El futurismo marinettiano ha sido ampliamente superado”.[\[19\]](#) Esta ambigüedad es rara: por un lado se lo recibe y festeja y por el otro se lo rechaza no como a algo malo pero sí como a algo que fue bueno en otro momento y ya no lo es. Pero probablemente el problema no fuera que Marinetti estuviera “pasado” sino, más bien, que ellos estuvieran mirando ya para otro lado y, sobre todo, abandonando una retórica que ya no les servía de mucho (pero que sí había servido en otro momento) y que, más problemático aun, los encorsetaba y obligaba a tomar posturas mucho más firmes que las que estaban dispuestos a tomar.

Pero quizá la manifestación más extraña en este sentido sea la del español Ramón Gómez de la Serna, para ese momento presentado con orgullo como nuevo miembro de la revista. Extraña, sobre todo, si se tiene en cuenta que Gómez de la Serna fue el difusor de Marinetti en España desde 1910. La colaboración a la que me refiero es una fantasmagoría que lleva por título “Diez millones de automóviles” y que sale publicada en el mismo número en que se anuncia el banquete por la llegada de Marinetti:

El orgullo de la gran ciudad se había cumplido por fin. Ya tenía diez millones de automóviles.

Casi nadie pasaba por las calles y las aceras se habían suprimido. A lo más en algunas vías de la ciudad habían dejado una especie de alero para peatones desgraciados.

Pero aquella tarde de un domingo estival, caracterizado por una atmósfera pesada, los gases de los diez millones de automóviles intoxicaron toda la ciudad y los turistas que llegaron en la madrugada se encontraron con el triste espectáculo de todos los habitantes raseros de las calzadas, caídos en los sofás de sus coches, catalepsiados para siempre por la asfixia.[\[20\]](#)

Este texto puede ser interpretado como un manifiesto anti-futurista.<sup>[21]</sup> Pero sin llegar a tanto, sí resulta claro que su publicación en *Martín Fierro*, vista en el marco de los otros ejemplos citados de rechazo a Marinetti (relativización de su influencia o aburrimiento frente a su escuela), anuncia una retirada de cierto estilo de vanguardia cerrada y combativa. Esto iría acompañado del abandono de la técnica como factor de diferenciación, pero también del inicio de la disolución del movimiento vanguardista.<sup>[22]</sup>

[1] Jorge Schwartz, por ejemplo, en su libro *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2002), escribe: “(...) los nuevos medios de comunicación, unidos al progreso tecnológico, afectan directamente la escritura de la época (...)” (p. 77). Y una página más adelante: “Sin duda, la nueva sociedad tecnológica altera la temática y, más aún, la sintaxis poética”.

[2] Cippolini, Rafael, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 33.

[3] Artundo, Patricia, “El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino”, en *Artistas modernos rioplatenses en Europa, 1911-1924. La experiencia de la vanguardia*, Buenos Aires, MALBA, 2002.

[4] Citado por Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y manifiestos*, Madrid, Cátedra, 1991.

[5] Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 140

[6] *Ibíd.*, p. 314.

[7] Prieto, Adolfo, “Una curiosa «Revista de orientación futurista»”, en *Boletín de literaturas hispánicas*, núm. 3, Rosario, 1961, p. 58.

[8] *Ibíd.*, p. 61.

[9] Scrimaglio, Marta, *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*, Rosario, Ed. Biblioteca, 1974, p. 16.

- [10] González Lanuza, Eduardo, *Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 23.
- [11] *Ibíd.*, p. 24.
- [12] *Ibíd.*, p. 36.
- [13] *Martín Fierro*, núm 4, 15 de mayo de 1924.
- [14] “Defensa de la poesía”, *Martín Fierro*, núm. 38, 26 de febrero de 1927.
- [15] González Lanuza, Eduardo, *Ibíd.*, p. 38.
- [16] El mismo González Lanuza se encarga, en su libro *Los martinfierristas*, de hacer una reseña de la poesía publicada por *Martín Fierro* con el fin de mostrar la disparidad y la falta de criterio estético. Dice: “La mayoría de los colaboradores de *Martín Fierro*, como podrá verse luego al juzgar la pequeña antología poética formada con los versos que allí se publicaron, carecía de una determinante voluntad en su quehacer literario. Fluctuaba entre una romántica apatencia de novedad y un fácil sometimiento al poderosísimo influjo del modernismo y el post-modernismo, bajo la natural tutela de Darío y Lugones” (p. 25).
- [17] Ver *Martín Fierro*, núm 29-30, 8 de junio de 1926.
- [18] “Marinetti fue una medida profiláctica”, en *Crítica*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1926.
- [19] “Marinetti en «Los amigos del arte»”, *Martín Fierro*, núm. 30-31, 8 de julio de 1926.
- [20] “Diez millones de automóviles”, *Martín Fierro*, núm. 27-28, 10 de mayo de 1926.
- [21] Así lo hace Nicolás Gropp en su artículo “Ramón Gómez de la Serna y el periódico *Martín Fierro* (1924-1927). Algunos apuntes”, en:  
<http://www.ramongomezdelaserna.net/abc7d.avance.htm>.
- [22] No lo digo en el sentido de que el abandono de la técnica suponga el abandono de la vanguardia, pero sí en el sentido contrario.