

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Mário de Andrade y la Argentina

Tomo I

Patricia M. Artundo

Área de Concentração: Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Nível: Doutorado

2001

Índice General

PARTE I (Tomo I)

Resumen

Agradecimientos	I-II
Introducción	1
1. Espacios de encuentro	9
2. Monteiro Lobato y Manuel Gálvez: los emprendimientos editoriales	26
3. "Clara Argentina"	44
4. "Pettorutiana"	87
5. "O folclore na Argentina": una reflexión en torno al estado de la ciencia del folklore en el Brasil	112
6. El "artista-escriptor". La difusión de la obra de Mário de Andrade en la Argentina a comienzos de la década del '40	136
Conclusión	173
Bibliografía	177

PARTE II (Tomo II)

Índice Parte II	I-III
Índice de la correspondencia por orden cronológico	IV-VIII
Normas para el establecimiento del texto	IX

I. Correspondencia

Luis E. Soto	2
Pedro J. Vignale	49
Pedro J. Vignale-Antônio Bento de Araújo	
Lima-Luís da Câmara Cascudo-Germana Bittencourt	69
Germana Bittencourt-Pedro J. Vignale-Luis E. Soto	75
Aristóbulo Echegaray	75
Francisco A. Palomar	77
Jorge M. Furt	78
Nicolás Olivari	82
Emilio Pettoruti	82
Carlos Astrada	106
Bernardo Graiver	106
Marcos Fingerit	112
Miguel Jaime Gili	117
Vicente Forte	118
Julio Vignola Mansilla	122
María Esther Alvarez Arigós	123
Rubén E. Stolek	125
Roberto Lehmann-Nitsche	127
Antonio Serrano	127

Fermín Estrella Gutiérrez	130
ANDI	130
Félix F. Corso	132
Unión Hispano-Américo-Oceánica	135
Maruja Plaza de Mullius	137
Instituto de Cooperación Universitaria.	
Departamento de Folklore (Rafael Jijena Sánchez)	138
Jorge Romero Brest	139
<i>Saber Vivir</i> (Carmen Valdés)	146
Luis M. Baudizzone	150
Miguel Pérez Turner	153
Editorial Losada (Guillermo de Torre)	154
Ediciones Plástica (Oscar Pécora-Ulises Barranco)	161
Norberto A. Frontini	164
Luis Reissig	168
Oliverio Gironde	169
Norah Lange	172
María Eugenia Fernández	173

II. Archivos

1. Crítica

a. Argentina

“Las Nuevas Corrientes Estéticas en el Brasil. Un importante libro de Mario Andrade por Luis E. Soto” (1925)	175
Pedro J. Vignale. “Reseña de la renovación estética en la Argentina. Hacia un arte Americano” (1926)	178
Jerónimo Zanné. “Mario de Andrade. <i>Ensaio sobre a música brasileira</i> . (I. Chiarato y Cía., San Pablo)” (1929)	180
Luis E. Soto. “ <i>Revista Nova</i> ” (1931)	181
María Esther Alvarez Arigós. “Estado actual de la música en São Paulo” (1940)	181
Jorge Romero Brest. “Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileño” (1941)	184
[Rafael Jijena Sánchez]. “Quién es quién” en el folklore americano” (1941)	187
B.V. [Bernardo Verbisky]. “La expresión musical de los Estados Unidos” (1942)	187
“Mário de Andrade” (1942)	188

b. Mário de Andrade

“Luzes e Refracções” (1922)	190
“Argentinos” (1926)	190
“Salas Subirat: <i>La ruta del miraje</i> , 1924; <i>Pasos en la sombra</i> ,	

1926; <i>Marinetti</i> , 1926" (1926)	191
"Clara Argentina" (1926)	192
"'Chá' por Berta Singerman" (1927)	194
"Poesía Argentina" (1927)	196
"Literatura Modernista Argentina - I" (1928)	197
"Literatura Modernista Argentina - II" (1928)	203
"Literatura Modernista Argentina - III" (1928)	210
"Literatura Moderna Argentina" (1928)	217
"Pettoruti" (1928)	224
"Palomar" (1928)	224
Mário de Andrade en <i>La Revista de Música</i> (1927-1929)	226
"Halleluhah (Motivo de Mario de Andrade)"	238
"La música y la canción popular en el Brasil" (1936)	239
"Brasil-Argentina" (1939)	241
"Literatura" (1940)	242
"A língua radiofónica" (1940)	244
"O folclore na Argentina" (1941)	247
"El pintor Portinari" (1942)	250
"El dibujo" (1944)	253
"El pintor Clovis Graciano" (1944)	258

2. Homenajes y Entrevistas

"La última entrevista de Mario de Andrade" (1945)	262
F. [Norberto A. Frontini]. "Los abstencionismos y los 'valores eternos' pueden quedar para después... dijo Mario de Andrade" (1945)	263
María Rosa Oliver. "Recuerdos de Mario de Andrade" (1945)	266
Norberto A. Frontini. "Imágenes de Mario de Andrade" (1945)	268

3. Relevamiento en el Archivo, Biblioteca y Coleção Mário de Andrade

a. Dedicatorias de escritores argentinos en el Archivo Mário de Andrade	271
b. Serie invitaciones	276
c. Libros de autores argentinos en la Biblioteca de Mário de Andrade	277
d. Publicaciones periódicas argentinas en la Biblioteca de Mário de Andrade	289
e. Recortes de artículos y notas de escritores argentinos en el Archivo Mário de Andrade	294
f. Notas y artículos relativos a la Argentina en publicaciones brasileñas en el Archivo Mário de Andrade	298
g. Fotografías en el Archivo Mário de Andrade	300
h. Bibliografía de Emilio Pettoruti en el Instituto de Estudos Brasileiros	
Coleção Mário de Andrade. Artes Visuais	301
Archivo Mário de Andrade. Recortes	302

i. Coleção de Artes Visuais Mário de Andrade	
Obras de artistas argentinos	305
Catálogos	305
III. Cronología	307
IV. Biografías	323

Resumen

El presente trabajo estudia las relaciones entre Mário de Andrade (1893-1945) y la Argentina durante el período que se extiende desde principios de los años veinte hasta el fallecimiento del escritor a comienzos de 1945.

Para nuestro estudio partimos del relevamiento y análisis de 109 cartas que cubren el período 1925-1944, 165 libros y catálogos, 28 títulos de revistas y 78 recortes tomados de diversas publicaciones, invitaciones, manuscritos y obras de artistas argentinos conservados en el *Arquivo*, *Biblioteca* y *Coleção de Artes Visuais* que constituyen el *Acervo Mário de Andrade* del *Instituto de Estudos Brasileiros* de la *Universidade de São Paulo*. De valor documental inestimable, de su estudio se desprende que el encuentro entre Mário de Andrade y la Argentina no sólo se operó sin interrupciones durante casi veinte años sino que él excedió los límites desde los cuales había sido considerado hasta el momento.

Asimismo, el conjunto de artículos, notas y crónicas de Andrade, relacionados de una u otra forma con nuestro país y publicados alternativamente en el Brasil y la Argentina entre 1922 y 1944, vienen a reafirmar el hecho que la producción literaria del país vecino constituyó para él un espacio privilegiado para la reflexión. Sin embargo, su aproximación no se limitó a nuestra literatura ni cesó en ese punto sino que se proyectó a los años siguientes incorporando otras problemáticas que acompañaron su propio desenvolvimiento como intelectual: literatura, arte, música y folklore.

Ellos expresan cabalmente los cambios producidos en los términos de esa relación y subrayan su creciente acercamiento a nuestro país permitiendo delinear con precisión el itinerario seguido. En el transcurso de veinte años Mário alcanzó una “familiaridad” y un conocimiento capaces de permitirle acercarse a la Argentina libre de todo prejuicio y desplegar esa mirada que todavía hoy resulta sorprendente.

Palabras clave: Mário de Andrade; Argentina; Brasil; literatura; arte.

Resumo

O presente trabalho estuda as relações entre Mário de Andrade (1893-1945) e a Argentina durante o período que se estende desde o começo dos anos vinte até o falecimento do escritor no início de 1945.

Para o nosso estudo partimos do levantamento e da análise de 109 cartas que cobrem o período que vai de 1925 a 1944, 165 livros e catálogos, 28 títulos de revistas e 78 recortes tomados das diversas publicações, convites, manuscritos e obras de artistas argentinos conservados no Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais que constituem o Acervo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. De valor documental inestimável, do seu estudo conclui-se que o encontro entre Mário de Andrade e a Argentina não apenas ocorreu sem interrupções durante quase vinte anos, mas que ele excedeu os limites que tinham sido considerados até o momento.

Mesmo assim, o conjunto de artigos, notas e crônicas de Mário de Andrade, relacionadas de uma ou de outra forma com a Argentina e publicadas alternativamente no Brasil e na Argentina entre 1922 e 1944, reafirmam o fato de que a produção literária do país vizinho constituiu para ele um espaço privilegiado para a reflexão. Porém, a sua aproximação não se limitou à nossa literatura, nem cessou nesse ponto, mas projetou-se nos anos seguintes incorporando outras problemáticas que acompanharam o seu próprio desenvolvimento enquanto intelectual: literatura, arte, música e folclore.

Expressam de forma intensa as mudanças produzidas em termos dessa relação e destacam a crescente aproximação ao nosso país, permitindo delinear com precisão o itinerário trilhado. No transcurso de vinte anos, Mário alcançou uma "familiaridade" e um conhecimento capazes de permitir que se aproximasse da Argentina livre de todo preconceito e revelasse esse olhar que ainda hoje se revela surpreendente.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Argentina; Brasil; literatura; arte.

Agradecimientos

No hubiera sido posible realizar este trabajo sin el apoyo de las Instituciones y personas que menciono a continuación. Para llevarlo a buen término fue necesario el concurso de todos y cada uno de los que me orientaron y facilitaron material, me ofrecieron su amistad y hospitalidad, respondieron pacientemente a mis requerimientos y preguntas y, principalmente, depositaron su confianza en mí.

En el Brasil

Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo;

Comissão Executiva da Correspondência Mário de Andrade. IEB-USP;

Profesores Aracy Amaral, Raúl Antelo, Marta Rossetti Batista, Annateresa Fabris, Telê Ancona Lopez, Jorge Schwartz;

Arquivo y Biblioteca, IEB-USP;

Coleção de Artes Visuais, IEB-USP;

Gênese Andrade da Silva, Ricardo Carvalho, Marcos Antonio de Moraes, Eliane Paschoal da Silva;

En la Argentina

Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Instituto de Historia Argentina “Emilio Ravignani” e Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires;

Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense, Fundación Espigas, Fundación Pettoruti, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar;

Luis Baudizzone, Romualdo Brughetti, Javier Fernández, Federico Frontini (†), Etelvina Furt, Familia de Francisco A. Palomar, Oscar Pécora, Luis Soto;
Marcelo Pacheco, Marita García, Estela González, Martha Barbato, Andrea Giunta, Washington Pereyra, María Cristina Belge y Bibiano Paz Tones;

Mi especial y sincero agradecimiento a Jorge, Telê y Aracy

A Horacio

Introducción

A casi dos meses del fallecimiento de Mário de Andrade (MA), el 25 de febrero de 1945, desde la revista porteña *Latitud* se lo recordaba en estos términos: “Su gravitación aleccionadora sobre el espíritu de los escritores de su generación y de la que le sigue ha sido asimismo personalmente directa: sólo cuando se publique su numeroso epistolario se tendrá una exacta visión de la medida de su generosa y patriótica influencia en pro de la formación de una libre y auténtica cultura brasileña.”¹

El autor de estas líneas era Norberto A. Frontini, uno de los tantos intelectuales argentinos con quien Mário inició su amistad en los primeros años de la década del '40. Sin embargo y pese a las expectativas ya existentes, por expresa indicación del brasileño debieron pasar cincuenta años antes de que su epistolario fuese desclasificado y su apertura, en particular en lo que se refiere a la Argentina, obliga necesariamente a una relectura de lo que se sabía hasta el momento.

En 1965 fueron Maria Helena Grembecki y Telê Jardim Porto (Telê Ancona Lopez) las primeras en llamar la atención sobre las “Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade” en un artículo dado a conocer en *O Estado de São Paulo*.² No resulta casual que las investigadoras abordaran su tema a partir de los trabajos de Andrade publicados a comienzos de 1928 en el *Diário Nacional*, titulados “Literatura modernista argentina”, que fue conocido en tres entregas, y “Literatura moderna argentina”.³

¹ F. [Norberto A. Frontini]. “Los abstencionismos y los ‘valores eternos’ pueden quedar para después... dijo Mário de Andrade”. *Latitud*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, abril 1945, p. 16.

² Maria Helena Grembecki y Telê Jardim Porto. “Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, Suplemento Literário, ano nono, número 419, 27 de fevereiro de 1965.

³ Mário de Andrade. “Literatura modernista argentina. I”. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 de abril de 1928; “Literatura modernista argentina. II”. *Diário Nacional*. São Paulo, 29 de abril de 1928;

Sin lugar a dudas y más allá de lo sorprendente que resultaba encontrarse con esos verdaderos estudios dedicados a la literatura argentina de los años veinte, lo que más llamaba la atención en ellos era el conocimiento manifestado por MA que le permitió ejercer una lectura crítica y actualizada en sus más mínimos detalles.

Como lo señalaran Grembecki y Porto, los libros de autores hispanoamericanos existentes en esa "Paulicéia organizada" que es su biblioteca y las dedicatorias que ellos ostentan marcan el reconocimiento del rol desempeñado por MA en el contexto del modernismo brasileño. Al mismo tiempo, la marginalia de este ávido lector subraya su voluntad por aprehender esa nueva literatura que se le revelaba ante sus ojos.

A este primer trabajo le siguieron otros que a partir de los años '70 no sólo rastrearon los puntos en los cuales se había efectivizado el encuentro entre Mário de Andrade y los escritores de América Latina sino que buscaron comprenderlo a partir de su propia conciencia de escritor que reflexionaba sobre cuestiones políticas y sociales capaz, asimismo, de revisar nociones como "patria" o "nación" o interrogarse acerca del lugar ocupado por el Brasil en el concierto de las naciones americanas.⁴

En 1978 el uruguayo Emir Rodríguez Monegal reprodujo por primera vez en su *Mário de Andrade/Borges* los artículos publicados en el *Diário Nacional* ya mencionados aproximando a los dos escritores en una lectura que buscó romper con la ya tradicional Mário de Andrade/Oswald de Andrade. Entre los problemas que él identificaba en relación con el estudio propuesto, indicaba que:

O terceiro problema (e aqui volto ao diálogo esboçado) é o da ausência de um estudo sistemático dos contatos -escassos mas reais- que houve entre o Modernismo brasileiro e o ultraísmo argentino. Os

"Literatura modernista argentina. III". *Diário Nacional*. São Paulo, 13 de maio de 1928 y "Literatura moderna argentina". *Diário Nacional*. São Paulo, 20 de maio de 1928.

⁴ Cf. Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade. Ramais e caminho*. (São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1972) y Raúl Antelo. "Modernismo brasileiro e consciência latino-americana". *Contexto*. São Paulo, n. 3, julio 1977, pp. 75-90.

*poucos dados conhecidos -o poeta argentino Nicolás Olivari visitou o Brasil em 1925 e resenhou a situação poética do Modernismo para o jornal, Martín Fierro, órgão dos vanguardistas; Mário dedicou vários artigos num jornal paulista à nova literatura argentina; Oliverio Gironde visitou o Brasil em várias ocasiões e até chegou a travar amizade com Oswald de Andrade-, essas migalhas de informações não chegam a configurar uma pesquisa mas permitem justificar o seu início.*⁵

Si esta era la situación en 1978 rápidamente otros trabajos vinieron a sumarse al suyo abriendo otras perspectivas de análisis. Este es el caso de *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade* de Jorge Schwartz publicado en portugués en 1983 y cuya edición argentina se conoció diez años después. Su autor, aunque empeñado en la lectura conjunta de los dos poetas, incorporó en uno de los capítulos de su estudio a Jorge L. Borges y a Mário de Andrade en tanto figuras “fundamentales en la introducción de la nueva lírica, y que funcionan como figuras complementarias, indispensables para el análisis de la formación estética local durante la década en cuestión.”⁶

En 1986 Raúl Antelo dio a conocer *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos* libro con el que cerró una serie de trabajos emprendidos en los últimos años de la década anterior, en particular, *El paulista de la calle Florida* (1979), una edición de diferentes textos de MA conocidos durante el período 1927-1944, organizada en torno a diversas problemáticas abordadas por el escritor y en el que su reflexión sobre la Argentina ocupa un lugar central, al que poco después y ya con una perspectiva más amplia agregó *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos* (1982).⁷

⁵ Emir Rodríguez Monegal. *Mário de Andrade/Borges. Um diálogo dos anos 20*. (São Paulo. Editora Perspectiva), 1978, p. 15.

⁶ Jorge Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 59. (1ª edición en portugués: *Vanguardia e cosmopolitismo*. São Paulo. Editora Perspectiva S.A., 1983)

⁷ Mário de Andrade. *El paulista de la calle Florida*. Edición organizada y traducida por Raúl Antelo. (Buenos Aires. Colección Iracema-Centro de Estudios Brasileños, 1979); Raúl Antelo. *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. (Buenos Aires. Centro de Estudios Brasileños, 1982); *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. (São Paulo. Editora HUCITEC, 1986).

Na ilha de Marapatá respondió en parte a esa necesidad marcada por Rodríguez Monegal de emprender un estudio sistemático que en el caso de Antelo excedió los límites de los movimientos de vanguardia brasileño y argentino para realizar un trabajo de literatura comparada. A partir de este libro, por primera vez se tuvo la dimensión exacta de la amplitud de miras de Mário de Andrade; punto que se vio reforzado por el registro de los libros de autores hispanoamericanos y de las revistas existentes en su Biblioteca. Trabajo acrecentado notablemente por la transcripción de las dedicatorias y de la marginalia del autor de *Macunaíma* y por la incorporación de una antología de textos que vino a completar los ya publicados. A ella se agregaron otros escritos que registran el interés de algunos intelectuales por el brasileño y dos textos de Borges prácticamente desconocidos en ese entonces referidos a la literatura del país hermano.

Varios años después May Lorenzo Alcalá publicó *Vanguardia argentina y modernismo brasileño. Años '20* (1994) estableciendo un contrapunto entre ambos movimientos para establecer la diferencia entre ellos a partir de la hipótesis de trabajo que entiende el surgimiento de los movimientos de vanguardia en América Latina como consecuencia de cambios producidos en la macroeconomía mundial y su repercusión del otro lado del Océano. Ella registró, asimismo, los contactos establecidos entre ambos movimientos a través de artículos y notas aparecidos en publicaciones argentinas y brasileñas durante la década objeto de estudio.⁸

Ahora bien, en este punto y en nuestro caso particular se trató, en primer término, de rastrear en el Archivo, Biblioteca y Coleção de Artes Visuais que constituyen el Acervo Mário de Andrade del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo todos aquellos elementos que podían servir para clarificar y conocer la medida exacta de la

⁸ May Lorenzo Alcalá. *Vanguardia argentina y modernismo brasileño: Años 20*. (Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994). V. también May Lorenzo Alcalá y Jorge Schwartz (org.) *Vanguardas argentinas: anos 20*. (São Paulo. Iluminuras, 1992).

relación de MA con la Argentina. Sin embargo, si el énfasis hasta el momento había sido puesto en aquella entablada durante los años '20 -punto sin lugar a dudas clave a la hora de entender las relaciones entre el modernismo brasileño y la vanguardia argentina- el trabajo realizado permitió ampliar el horizonte y extenderlo hacia las décadas siguientes. En este sentido se pudo avanzar sobre el trabajo de Antelo por el acceso a la correspondencia pasiva de Mário de Andrade depositada en el IEB, trabajo facilitado por la elaboración en ese Instituto del imprescindible *Catálogo da série correspondência de Mário de Andrade. Sub-série correspondência passiva*.

Tanto del análisis de esa correspondencia como así también del registro de otros libros de autores argentinos y revistas que no habían sido consignados hasta el momento, como del relevamiento de los recortes conservados por Andrade en sus álbumes surgió un nuevo panorama para el abordaje aquí propuesto.

Las 109 cartas localizadas que cubren el período 1925-1944, los 165 libros y catálogos conservados en su Biblioteca y en su Coleção de Artes Visuais que abarcan distintas áreas del conocimiento -folklore, literatura, artes plásticas, música-, los 28 títulos de revistas y 78 recortes tomados de diversas publicaciones, los manuscritos e invitaciones, más 4 obras de artistas argentinos pertenecientes a su colección, subrayan el hecho que el encuentro de Mário de Andrade con la Argentina no sólo se operó durante casi veinte años sino que también excedió los límites desde los cuales había sido considerado hasta el momento.

Por otra parte, el incorporar a nuestro estudio el análisis del material conservado en su Coleção de Artes Visuais, cuya consideración fue siempre abordada de manera independiente al interés de Andrade por la literatura argentina, determinó no sólo ampliar el área de trabajo, sino también marcar la existencia de otros espacios de encuentro. París,

para su conocimiento y adquisición de dos dibujos de Alfredo Guttero y Rosário Fusco para el camino seguido por el dibujo acuarelado de Norah Borges que señala otra vía que, sin ser ajena a los contactos establecidos entre los actores del modernismo brasileño y de la vanguardia argentina, establece una ruta alternativa para otros intercambios todavía hoy poco explorada.

Asimismo, el constatar la fuerte presencia del pintor Emilio Pettoruti tanto en la Coleção como en su Arquivo -en el que además de las 21 cartas se encuentra material que en la Argentina es hoy prácticamente inhallable- obligó a ampliar el marco de las relaciones entabladas durante los '20 para realizar una mirada integradora de la vanguardia en tanto literatura y arte de vanguardia no marcharon por carriles separados.

Sin embargo, si la presencia Argentina es rica en el Acervo Mário de Andrade -v. Parte II-, lamentablemente no podemos afirmar que la situación sea recíproca: sólo 6 cartas del brasileño, un par de libros dedicados y una fotografía es lo único que nos fue posible localizar: se trata en su mayoría archivos familiares que no conservaron su integridad mientras que otros, si se quiere más formales, se encuentran en proceso de organización o no fueron preservados en el tiempo y hoy están incompletos. Esto dificultó de sobremanera la reconstrucción del diálogo y en este punto cobraron particularmente relevancia el conjunto de artículos, notas y crónicas de MA relacionados de una forma u otra con la Argentina y que fueron conocidos alternativamente en uno y otro país.⁹

Es a partir de ellos que uno puede constatar que si bien es cierto que la literatura argentina de los años '20 fue para Mário un espacio privilegiado para la reflexión, sin embargo, su aproximación a nuestro país no se limitó a ella ni cesó en ese punto sino que

⁹ V. Bibliografía. B. 2. c.

se proyectó a los años siguientes incorporando otras problemáticas que acompañaron su propio desenvolvimiento como intelectual.

En consecuencia las preguntas a formular debían ser otras. ¿Qué era lo que MA conocía acerca de la Argentina a comienzos de la década del '20? ¿Cuál era el marco en el que tenían lugar las relaciones literarias entre el Brasil y la Argentina al iniciarse la década? ¿Cómo influyó en la visión de la literatura y arte argentinos que se recreó en Mário el lugar que ocupaban en el campo cultural los jóvenes que actuaron como sus mediadores? ¿Se interrumpió efectivamente todo contacto con el país del sur a fines de los '20 y sólo fue retomado al iniciarse la década del '40? Y si esto no fue así ¿desde dónde tuvo lugar el nuevo encuentro y cuáles fueron las áreas exploradas por el brasileño? Y, en última instancia, ¿quiénes fueron los nuevos actores con quienes se relacionó y cuál fue el contexto de publicación para sus escritos conocidos en Buenos Aires entre 1941 y 1945?

Las respuestas a dar a cada una de estas preguntas permiten replantear los términos de la relación Mário de Andrade/Argentina y obligan a repensar otros conceptos, en particular el de *viaje*, en tanto es posible afirmar que fueron los viajes “físicos” y “espirituales” los que marcaron el encuentro del brasileño con nuestro país.

La decisión que motivó la presencia de Luis E. Soto y Pedro J. Vignale en São Paulo a comienzos de 1926 estuvo guiada por su necesidad por romper con el tradicional viaje a Europa y con todo lo que esto significaba, para volver su mirada hacia el propio continente. Esto no significó ignorar el universo intelectual europeo sino, por el contrario, reconocer que sus propias inquietudes y expectativas podían ser compartidas en otros lugares, una suerte de espacio común que era necesario explorar. Su viaje al Brasil significó, además, salvar las supuestas las barreras que imponía un idioma no compartido y provocar una aproximación que excedió la voluntad cosmopolita reconocida en las vanguardias históricas.

En el caso de Mário -y esto ha sido señalado reiteradamente- a excepción de ese viaje que lo llevó en 1927 hasta Iquitos en Perú y a los límites con Bolivia, él no volvió a cruzar otras fronteras. Sin embargo, también él emprendió un viaje espiritual que le permitió transitar un camino que de diversas maneras lo llevó hacia la Argentina una y otra vez: fuera hacia el encuentro de amigos capaces de desplegar ante sus ojos el amplio espectro de nuestra producción literaria, como en el caso de Soto y Vignale; fuera para corroborar la existencia de puntos en común para el abordaje de ciertas problemáticas como la ciencia del folklote o para aprehender de forma más clara la realidad del Brasil. Viajar con su cuerpo fue para Mário una suerte de imposibilidad y al iniciarse los años '40 las voces argentinas que buscaron atraerlo hacia el sur debieron conformarse con que él viajara "*impresso em traduções*".

Este trabajo busca, por lo tanto, reconstruir los caminos transitados en cada momento, en una y otra dirección, buscando fijar tanto los espacios en que el encuentro se efectivizó como aquellos otros que, aun quedando en blanco, adquieren una nueva significación.

Espacios de encuentro

Un artículo titulado “O Centenario argentino” abre la sección dedicada a la História Universal en “A Batalha das Notas”, álbum de recortes organizado por Mário de Andrade entre 1909 y 1910.¹⁰

En su nota, el articulista anónimo hacía una síntesis de la historia argentina desde la declaración de su Independencia en 1810 y subrayaba todas las vicisitudes políticas por las que había atravesado nuestro país durante el siglo XIX. Concluía luego que aunque los progresos de la Argentina eran ya evidentes en 1880, estos habían sido ignorados por los estadistas del Imperio que miraban con recelo a esta república revolucionaria. En tanto, “*aí já podiam apreender como num curto período se forma no continente americano uma nação moderna, vigorosa e rica.*”¹¹

A sus ojos, había sido a comienzos del nuevo siglo que los vecinos del sur habían dado el mayor paso en su camino a ostentar un alto grado de civilización: “*Consolidando a paz interna e as instituições políticas, os nossos vizinhos puderam empreender uma grande faena civilizadora, que hoje nos é grato recordar, não só em homenagem ao povo que a realizou, mas ainda como apreciável lição a toda a América do Sul.*”¹²

Allí, en la misma página de su álbum, entre recortes dedicados a Teodoro Roosevelt, Lord Roseberry y Luis XVI, Mário conservó otro tomado del *Jornal do Brasil*, en

¹⁰ [Anónimo]. “O Centenario argentino”. Recorte, s.l., s.f. [1910]. En: “A Batalha das Notas”. Álbum Recortes 103. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP. Marta Rossetti Batista y Yone Soares de Lima, se han ocupado de este álbum en: *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas*. (São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, 1998), p. XXIII.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

el que se daba cuenta de las acciones de algunos grupos de argentinos “exaltados” que se movilizaban en las localidades de Monte Caseros y Paso de los Libres, manifestando frente a los consulados brasileños, arrastrando su bandera y arrancando sus escudos. Como represalia se habían producido hechos similares del otro lado de la frontera en São Borja.¹³

La presencia de estos artículos en “A Batalha das Notas” señala el interés temprano de MA por la Argentina pero al mismo tiempo habla de mensajes contradictorios entre sí. Por un lado, la imagen de la gran nación sudamericana que con sus grandes festejos del Centenario de la Independencia mostraba al mundo todos los progresos alcanzados. Por el otro, el que ponía en evidencia los conflictos subyacentes entre ambos países que, por otra parte, excedían a aquellos localizados en los puestos de frontera.

En este sentido, el historiador Boris Fausto ha señalado que si luego la proclamación de la República en 1889 existió un entusiasmo argentino por el Brasil, esta situación se modificó rápidamente como consecuencia de la política diplomática llevada adelante por el Barão de Rio Branco. Entre 1902 y 1912 se buscó una alineación con EEUU que le garantizase al Brasil su condición de primera potencia sudamericana. Como consecuencia, Argentina y Brasil iniciaron entonces una abierta competencia tanto en la esfera comercial como en su equipamiento militar.¹⁴

Es evidente que en este punto nos faltan elementos para determinar cuál fue la imagen que se formó en Mário. Y en todo caso su Archivo y Biblioteca no convergen en nuestra ayuda. En su Biblioteca sólo se conservan cinco libros de autores argentinos

¹³ [Anónimo]. Recorte de *Jornal do Brasil*, s.d. [1910]. “A Batalha de las Notas”, *loc. cit.*, p. 243.

¹⁴ Cf. del autor *História do Brasil*. (São Paulo, Edusp, 1996), p. 248.

fechados entre 1892 y 1918, sin que de ello se pueda deducir algún interés particular en el sentido señalado.¹⁵

Leyendas de indios guaraníes (1892) de Cesar F. Oliveira César debe relacionarse con los estudios sobre el folklóre emprendidos por MA en los últimos años de la década del '20, aunque ignoramos el momento preciso del ingreso a su biblioteca. El siguiente en orden cronológico, *Le langage musical et ses troubles hystériques* de José Ingenieros publicado en París en 1907 fue leído por Mário probablemente en 1935-1936, y este dato se deriva del número -registro 716- con que ingresó a su "Bibliografía de *Na Pancada do Ganzá e do Dicionário Musical Brasileiro*", punto sobre el que volveremos en el Capítulo 5.

Sólo los libros de Juan José de Soiza Reilly, *El alma de los perros* (1909) y *Crónicas de amor de belleza y de sangre* (1911) permiten pensar en un primer acercamiento a nuestra literatura que hasta donde sabemos, no pareció tener continuidad inmediata y su valor radica en el de ser los primeros libros de autores hispanoamericanos conservados, ya que los de escritores uruguayos también presentes ingresaron a ella durante los años '20, más de 15 años después de publicados.¹⁶

Como veremos luego, la lectura de *Supersticiones y leyendas* de Juan B. Ambrosetti tuvo lugar también a fines de esa década y sólo la de la *Historia estética de la música* (1918) de Mariano Antonio Barrenechea puede pensarse como inmediatamente posterior a sus años de estudio en el Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1911-1917).

* * *

¹⁵ En este punto dejamos de lado los libros de Ricardo Güiraldes *El cenorro de cristal* (1915), *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) y *Raicho* (1917), que ingresaron a su Biblioteca entre 1926 y 1927-1928.

¹⁶ V. Parte II. Archivos, 3. c. y, para los libros de autores uruguayos, cf. Raúl Antelo. *Na ilha de Marapatá, op. cit.*, p. 208.

Al promediar los años veinte y ya producido su encuentro con Luis E. Soto y Pedro J. Vignale, Mário marcó cuál había sido hasta entonces su “relación” con el país del sur: primero había sido su interés por el football, luego por el tango, a lo que siguió su búsqueda de compositores argentinos y la arquitectura de Buenos Aires.¹⁷

Al hacer estas declaraciones en 1926 MA se ubicaba en un pasado lejano; su mención a los compositores podría permitirnos situarlo a comienzos de los años '20 ya que, como veremos luego, su primera mención relacionada con este punto data de 1922.

En cuanto a su referencia a la arquitectura porteña, tampoco resulta clara y no permite saber exactamente a qué aspectos aludía. En este punto la única mención directa con que contamos tiene que ver con la escultura conmemorativa, no obstante, claramente relacionada con aspectos del desarrollo urbanístico y arquitectónico de Buenos Aires en constante avance desde los primeros años del siglo XX.

En ocasión de realizarse el concurso para el *Monumento à Independência*, desde la *Ilustração Brasileira*, Mário afirmaba: “*São Paulo toda se agita com a aproximação do Centenário. Germinam monumentos numa floração de gestos herbóicos; as alamedas riscam o solo em largas toalhas verdes e os jardins se congregam em formosos jogos florais de poesias e perfume. São Paulo se arreia de graças. São Paulo quer tornar-se bela e apreciada. Finalmente a cidade despertou num desejo de agradar. E era preciso que assim fosse.*”¹⁸

Poco antes, en otro artículo que permaneció inédito, él había contrapuesto la postura asumida en la capital del estado a la de nuestro país: “*E no que pese aos maiores, ao passo que a Argentina, gloriosamente atual encomenda trabalhos a Bourdelle, o escultor ousado e moderno.*”

¹⁷ Mário de Andrade. “Clara Argentina”. *A Manhã*. São Paulo, 26 de outubro de 1926. V. Parte II. Archivos, 1. b. donde lo reproducimos.

¹⁸ Mário de Andrade. “De São Paulo”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, novembro 1920. *Apud*: Aracy Amaral. *Artes Plásticas na Semana de 22*. (São Paulo. Editora 34, 1998, 5ª edic.), p. 87.

Brecheret se irmana; nos, possuidores do escultor brasileiro, paulista e paulistano que imaginou uma epopéia eloqüente e comovida, restringimo-nos a colunata febris, a estatuinhas de terracota, a grifos e leões que mais não são que frias pedras mudas para nos.”¹⁹

Ignoramos de qué manera MA tomó conocimiento del encargo del *Monumento al Gral. Alvear* el que, por otra parte, había contado con una amplia difusión internacional y es posible que el mismo Brecheret fuese el portador de la noticia. El escultor francés había iniciado su ejecución en 1913 y esta se había extendido durante los años siguientes, atravesando por distintas etapas.

Con su referencia Mário buscaba llamar la atención de aquellos que habían ignorado la maqueta del *Monumento às bandeiras* realizada por Brecheret y que en julio de 1920 había sido expuesta en la Casa Byington. Descubierta por los modernistas Menotti del Picchia, Oswald de Andrade y el mismo MA a comienzos de ese año, habían sido ellos quienes se habían esforzado por conseguir su aceptación y consiguiente erección en la ciudad: “o escultor aparecia como possibilidade de uma primeira vitória modernista, primeiro reconhecimento da ‘arte nova’ pela qual lutavam.”²⁰

Las objeciones de Mário estaban dirigidas a la manifiesta preferencia por los escultores extranjeros para cumplir con los encargos oficiales, artistas que en su gran mayoría seguían las tendencias más convencionales. En este contexto, su mención a nuestro país trasladaba el eje de la discusión: se trataba ahora de la “actualidad” que

¹⁹ Mário de Andrade. “Monumento às Bandeiras”. Texto sin datar [posterior a julio de 1920]. Reproducido en Catálogo *Exposição Victor Brecheret*. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP. 1962, dez. Le agradezco a la Prof. Aracy Amaral haberme proporcionado este documento.

²⁰ Marta Rossetti Batista. “Centenários modernistas. Victor Brecheret (1894-1955)”. En: *Victor Brecheret (1894-1955). Centenário de nascimento*. Instituto de Estudos Brasileiros. USP, 6 out./23 dez. 1994, p. 2. Sobre el concurso para el monumento y la situación de la escultura en São Paulo, cf. Aracy Amaral. *Artes Plásticas na Semana de 22, op. cit.*, pp. 87-92.

manifestaba la Argentina al elegir a un artista como Antoine Bourdelle para realizar el monumento dedicado a una figura clave de su historia.

Andrade echaba mano a esta referencia casi como una excusa. Él trataba de advertir a los brasileños sobre aquél país con el que convivía en abierta competencia y que parecía haber tomado la delantera en cuestiones de preferencias estéticas. Mientras que el Brasil, aun poseyendo un escultor cuya modernidad artística lo situaba a la altura del francés, optaba por el camino ya fatigado de lo académico.²¹

Sin embargo, MA ignoraba muchos de los entretelones que rodeaban a nuestros encargos oficiales para monumentos conmemorativos. En una situación similar a la brasileña, en ocasión de los mismos festejos, poco más de diez años atrás, se había llamado a concurso para la ejecución del Monumento a la Revolución de Mayo. Los resultados de este concurso despertaron inmediatamente la polémica en tanto había sido ganado por extranjeros en detrimento de los escultores nacionales. El joven “perdedor” en este caso había sido Rogelio Yrurtia, frente al proyecto ganador de Luigi Brizzolara y del arquitecto Gaetano Moretti, a la sazón el primero de ellos el mismo escultor que había ocupado el 2º puesto en el concurso para el *Monumento à Independência*.²²

²¹ No fue esta la única oportunidad en que MA hizo este tipo de referencias utilizadas a modo de excusa. En ocasión de la visita de Le Corbusier a São Paulo, se manifestó perplejo por los motivos que lo habían llevado a visitar la capital del estado. Al respecto, afirmaba: “Le Corbusier atendió una invitación de Buenos Aires para dar conferencias, y dictará una aquí, de paso por São Paulo. Hasta es posible que de sus charlas nazcan algunas adhesiones a la arquitectura moderna: sin embargo, más que en la esperanza de posibles beneficios, estoy pensando en esa voluptuosidad, en ese virtuosismo contemporáneo para pensar, que hace que la gente prefiera los argumentos a las acciones. Los porteños, que figuran entre los más legítimos ‘conquistadores’ de la época moderna, pidieron a la culta Europa a alguien importantísimo que los hiciese pensar y reflexionar sobre los ocios conectados con los negocios de ganado y trigo.” Mário de Andrade. “Le Corbusier”. Recogido en: Aracy Amaral. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. (Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1978), p. 109.

²² Es interesante destacar que el ganador en este concurso, el escultor Ettore Ximenes había desarrollado una intensa actividad en la Argentina, entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, visitando nuestro país en tres oportunidades.

Sin duda, nos faltan estudios que aclaren cómo era que esos traslados y movimientos de escultores europeos y, en particular italianos, tenían lugar más allá del dato conocido acerca de las preferencias de las elites sudamericanas a comienzos del siglo XX por los artistas europeos, particularmente teniendo en cuenta que fueron Brasil y Argentina los destinos más frecuentados.

En este sentido, conviene señalar también que durante los años '10 los famosos *marchand de tableaux* organizaron “campanías” comerciales que comprendían las capitales de los respectivos países: José Pinelo, presente con pintura española en Buenos Aires desde 1902 en adelante, extendió su actividad a São Paulo en 1911, 1913 y 1914; el pintor Julio Vila y Prades -yerno de José Artal, uno de los más importantes *marchands* activos en Buenos Aires desde fines del s. XIX- expuso alternativamente en ambas ciudades en 1911; otros como Ferruccio Stefani anunciaban en 1914 en sus catálogos de pintura italiana un recorrido que abarcaba Buenos Aires, Rio, Valparaíso y Montevideo.²³

Fue tal vez este mismo desarrollo del mercado de arte brasileño a partir de los años '10 el que debe haber animado a algunos artistas argentinos a explorar por sí mismos otros “paisajes”. En 1919, el pintor Antonio Alice, presentó en la Galería Witcomb un conjunto de paisajes realizados en Rio y Nitheroy con el sugestivo título “De la Argentina al Brasil”, su objetivo era el de iniciar un intercambio artístico sudamericano.

Al año siguiente Benito Quinquela Martín llevó sus obras a Rio y en 1921 Cesáreo Bernaldo de Quirós hizo lo suyo en São Paulo. En el caso de Quirós, pintor ya consagrado en nuestro medio como representante del “arte nacional”, la inauguración de su muestra

²³ Sobre las exposiciones mencionadas en São Paulo, cf. Tadeu Chiarelli. *Um Jeca nos versissages*. (São Paulo. Edusp, 1995), p. 61. Para lo concerniente al caso argentino, v. nuestro “La Galería Witcomb. 1868-1971”. En: *Fundación Espigas. Archivo Witcomb. 1896-1971. Memorias de una galería de arte*. (Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 2000).

contó con la presencia del mundo diplomático, altas autoridades y coleccionistas.²⁴ Fue entonces cuando se contactó con José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), con quien inició su amistad. El brasileño le dedicó un artículo en la *Revista do Brasil* y poco después el pintor realizó su retrato.²⁵

Este encuentro -particularmente en el contexto de las relaciones entabladas por el autor de *Idéias do Gêca Tatú* (1919) con la Argentina (v. Cap. 2)- es de singular importancia, en tanto difiere explícitamente de la línea de intereses que movilizaba contemporáneamente a Mário. Esto, tanto por la situación del pintor argentino en nuestro país y por el tipo de pinturas presentadas en su exposición -muchas de ellas realizadas en Mallorca y otras con una temática más localista, con gauchos y escenas de campo- como en el contexto de la prédica nacionalista de Lobato.

Para éste, Quirós pertenecía a esa “*plêiade vanguardeira*” que se alejaba de los lineamientos fijados por las academias y que en momentos creadores no sólo abandonaban las “*receitas de bem pintar*”, sino que además volvían a mirar atentamente a la naturaleza. El pintor entrerriano expresaba en sus telas respeto y pasión por ella y era la luz el elemento compositivo a partir del cual ordenaba la superficie de sus óleos. Él podía servir además como ejemplo a seguir por los artistas brasileños:

Vede Coquinhos. É o nosso humilde jerivá, nunca lembrado pelos nossos pintores. Pois nas mãos de Quirós desdobram a riqueza da gama de amarelo, realçada por metais e estofos afins, de modo a resultar formosíssimo quadro. Diante dele impossível não lamentar a miopia dos nossos pintores que não “acham” o que pintar. Quantas flores silvestres, quanta fruta do mato -o craguatá por exemplo- vivem deslembrados dos pincéis indígenas, tão amigos de maçã, cerejas e mais frutas da Califórnia! Fosse possível inventar um Quirós para orientador da nossa arte...²⁶

²⁴ [Anónimo]. “Bellas Artes. Exposição de quadros do pintor Cesario Bernaldo de Quirós”. *Jornal do Brasil*, terça feira, 6 de setembro de 1921. Recorte. Archivo Cesáreo Bernaldo de Quirós. Galería Zurbarán.

²⁵ Monteiro Lobato. “Quirós”. *Revista do Brasil*. São Paulo, a. 6, n. 71, novembro 1921. Este artículo fue recogido con el título “Um grande artista” en *Idéias do Jéca Tatú. Obras Completas*. (São Paulo. Editora Brasiliense Ltda., 1956, 7ª edição), pp. 211-217.

²⁶ *Ibidem*, pp. 215-216.

Es poco probable que obras como *Canto de mi atelier*, *La hora del té*²⁷ o *El corral de palo a pique* pudieran haber atraído la atención de Mário, a pesar de la extensa descripción que Lobato hacía en su artículo. Ya habían transcurrido casi cuatro años de la *Exposição de Pintura Moderna - Anita Malfatti*; a fines de 1921 él había escrito su “Prefácio Interessantíssimo” y poco faltaba para que se concretase la Semana de Arte Moderna (SAM) en el Teatro Municipal.²⁸

En 1921 MA había adquirido la *Vitória* de Brecheret, al siguiente *O homem amarelo* y en 1923 *O japonês* de Anita y otras obras de Di Cavalcanti. Como lo han señalado Batista y Lima, el “coleccionista y documentador” se ocuparía además de conservar obras fechadas entre 1920 y 1922 de casi todos los participantes de la SAM: Ferrignac, Rego Monteiro, Haaberg, Zina Aita, Moya y también de Yan de Almeida Prado. Hacia 1923 sus preferencias estaban ya claramente definidas: modernistas brasileños y, entre los artistas modernos extranjeros, los alemanes y la Escuela de París.²⁹

No resulta casual que fuera en ese momento que se produjera su primer contacto directo documentado con la obra de un argentino. Debemos situar en 1923 el ingreso de dos dibujos de Alfredo Guttero (1882-1932) a su colección: *Cabeça feminina, com bilha d'água* y *Nu feminino recurvado*, ambos fechados en Viena durante el año anterior.

²⁷ Con el título *Refeição ao ar livre* esta obra figura con el n. 449 en el *Catálogo Geral* de la Escola Nacional de Bellas Artes. (Rio de Janeiro, 1922). Archivo Cesáreo Bernaldo de Quirós. Galería Zurbarán.

²⁸ Tadeu Chiarelli se ha ocupado de establecer cuál fue la relación que los modernistas -Menotti del Picchia y Mário- sostuvieron con Lobato, en particular luego de la publicación en *Idéias de Géca Tati*, con el título “Paranoia o Mistificação”, del artículo sobre la exposición de Anita. *op. cit.*, p. 19-30.

²⁹ Marta Rossetti Batista y Yone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas, op. cit.*, p. XXVI.

En noviembre de 1922, la cantante paulista Leonor de Aguiar se había dirigido a MA enviándole el catálogo de la exposición *Alfredo Guttero - Buenos Ayres* que había tenido lugar durante el mes de octubre en la Galerie Alfred Flectheim de Berlín. En esa oportunidad le decía: “*Apresento-lhe por meio d’este catalogo -se assim o posso dizer- o espirito d’um artista argentino meu amigo que muito estimo, e ao qual muito falei [ilegible] você. Ele teria prazer em conhecer a sua opinião sobre os seus desenhos que a pesar da mau reprodução, permitem entretanto que se faça uma idéia do seu trabalho.*”³⁰

Se trataba de la primera exposición individual de este “pintor-decorador” que residía en Europa desde fines de 1904. Guttero había tenido su *atelier* hasta 1921 en París y había alternado su estancia parisina con viajes a varias ciudades españolas e italianas. Al abandonar la capital francesa y previo viajar por Alemania y Austria, se dirigió a Venecia, donde probablemente se encontró con Aguiar, a quien le unían sus afinidades musicales.³¹

En Berlín había presentado veintiséis dibujos, todos desnudos y cuatro de ellos habían sido reproducidos en el catálogo. En este se consignaba en exposición un dibujo para un fresco en el Colegio San José de São Paulo (n. 6) y un *Retrato* (n. 18), de propiedad de la Sra. “M.I.A.” también de la capital del estado, lo que nos permite suponer que el pintor había establecido para ese entonces algunos contactos con el Brasil aunque ignoramos exactamente cuáles o por qué vía se concretaron.

Pero lo más importante para destacar aquí es que en su aproximación a los dibujos de Guttero, más que integrarlos al contexto general de la producción argentina, Mário se

³⁰ Carta a Mário de Andrade, datada “Berlín, 4 novembro 1922”. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP. Fue a partir de los datos que me aportara la Prof. Rossetti Batista que pude establecer esta relación e identificar la correspondencia de Aguiar, por lo que le estoy agradecida.

³¹ Esto es lo que permite suponer la existencia de una tarjeta postal remitida por Aguiar, datada “Veneza, 18 novembro, 1921”. IEB-USP. Antes de partir a Europa, Guttero había iniciado sus estudios musicales, dudando al principio en dedicarse a la música o a la pintura; de todas maneras practicó el canto e inclusive compuso algunas romanzas sentimentales manteniéndose siempre muy ligado al ambiente musical.

interesó por la técnica del dibujo como medio de expresión. Fue esto lo que determinó el ingreso de las obras mencionadas a su colección.

Ignoramos si ellas fueron efectivamente compradas o si llegaron a través de Aguiar, en un momento en que las obras que ingresaban a su colección lo hacían por medio de los modernistas que se encontraban en París, Sérgio Milliet y Tarsila do Amaral. Mário tuvo, además, otras noticias de la actuación del argentino en el Salón de Otoño parisino de 1923. En el mismo número de la *Revue de l'Amérique Latine* en el que Milliet se ocupaba de “La poésie moderne au Brésil”, a continuación se había reproducido una nota de Raymond Cogniat dedicada a “Les artistes latinoaméricaines en el Salon d'Automne”. Allí, en unas pocas palabras el crítico destacaba a Guttero: “*Ses 'femme assises' se rapprochent beaucoup de la technique des peintres nippons, le dessin réduit à l'essentiel reste assez expressif et donne une impression de spontanéité qui ne manque pas de char-[me].*”³²

El dibujo presentado, como otros del año '22, había sido uno de los que más satisfacciones le habían dado al argentino. En la XIV^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924 había presentado su *Donna seduta di dorso*, el mismo con el que había abierto su catálogo de Berlín.

Según Batista y Lima, en 1924 MA: “*dedicou-se também a outras pesquisas, fundamentalmente ligadas à figura humana. Esboçou nus femininos -um datado de 1923 (60)- e várias composições com figuras, atento ao traço, cuidado e contínuo, e à organização. Fonte de estudos, visível em dois ou três desenhos, são as*

³² Raymond Cogniat. “La vie artistique. Les artistes américaines au Salon d'Automne”. *Revue de l'Amérique Latine*. Paris, 2^o année, vol. VI, n. 24, 1^{er} decembre 1923, p. 356. [el recorte está incompleto]. En p. 355: Serge Milliet. “Les lettres brésiliennes: La poésie moderne au Brésil”. V. Parte II. Archivos, 3. e.

obras do argentino Alfredo Guttero -duas das quais, de 1922, pertencem à Coleção (547 e 548). É o caso de Nu feminino sentado de costas (61).”³³

En este punto podemos agregar que en el dibujo citado Mário operó una síntesis entre la *Donna seduta di dorso* del catálogo de Berlín y otro de los de su propiedad. En su *Nu feminino sentado de costas*, eligió la posición de la figura vista de espaldas, tal como aparecía reproducida en el catálogo, pero en su trazo siguió el dibujo que ya obraba en su poder, el *Nu feminino recurvado*. En éste la línea buscaba expresar aquello que la cita de Gustave Flaubert adelantaba a manera de introducción en su catálogo: “-et cette familiarité divinissait la vie. Elle n’avait pour but que d’être libre et belle. Les vêtements larges facilitaient la noblesse des attitudes. L’éphèbe, frotté d’huile, luttait tout nu en plein soleil. L’action la plus religieuse était d’exposer des formes pures.”³⁴ [el subrayado es nuestro]

En el dibujo de Mário se puede observar el esfuerzo realizado por someter a la figura femenina a una abstracción lineal que eliminase todo detalle anecdótico de sus formas. Pero mientras que en el *Nu feminino recurvado* de Guttero su “redondez” hablaba de una voluptuosidad contenida que tendía a hacer que la figura se proyectase fuera del plano, en el suyo y, a pesar del empeño puesto, no conseguía superar la dureza de la línea y el aspecto “achatado” resultante.

En el contexto que venimos estudiando, el encuentro entre Mário y Alfredo Guttero marcó el interés particular del primero por la obra del argentino fuera del espacio “físico” de ambos países: a pesar del valor que MA asignó a esos dibujos en un momento en que sus investigaciones plásticas estaban orientadas a aprehenderlo como medio de expresión, el encuentro entre ambos no pasó de este punto.

³³ Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas, op. cit.*, p. XLIV.

³⁴ Gustave Flaubert. *Apud: Alfredo Guttero-Buenos Ayres. Galerie Alfred Flechtheim. 30 Sept bis 14 Okt 1922. Berlin, p. 3. Coleção de Artes Visuais Mário de Andrade. IEB-USP.*

Ignoramos si existió efectivamente un contacto más próximo, más allá del marcado por la misma Leonor de Aguiar.³⁵ Fue ella quien se ocupó de hacerle llegar el catálogo de la segunda exposición individual de Guttero realizada en 1927 en Génova y probablemente también el recorte de una nota sobre su primera muestra en Buenos Aires. Allí Mário había subrayado con un trazo al margen la frase: “El arte argentino necesitaba un decorador que lo representara dignamente, lo ha encontrado en la pintura de Guttero.”³⁶

Tal vez fuese este el momento en que MA identificó efectivamente al artista con su país. De todas maneras, existen otros elementos que permiten pensar en algún tipo de intercomunicación entre ambos. Hacemos referencia al catálogo *Exposition de Tableaux de l'Ecole Contemporaine a Buenos Aires*, muestra organizada en la Asociación Amigos del Arte por Jean F. Conrard en 1929 que Mário conservó.

Guttero había estado estrechamente relacionado con la Asociación mencionada y mantuvo contactos con este *marchand d'art* para llevar el *Nuevo Salón* -una de las exposiciones más importantes en Buenos Aires a fines de la década del '20 que reunió a figuras tales como Emilio Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges, Raquel Forner y Pedro Figari- a París. Por lo que es posible pensar que la presencia de este catálogo y la tarjeta personal de Conrard, deben haber llegado a través del argentino interesado también en promover el arte uruguayo.³⁷

³⁵ Entre los números de *Martin Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* conservados en la Biblioteca de Mário de Andrade se encuentra el que contiene el artículo de Pedro A. Blake “Alfredo Guttero” (a. 2, n. 26, diciembre de 1925) en el que se reprodujeron varias de sus obras. V. Parte II. Archivos, 3. d.

³⁶ Manuel Rojas Silveyra. “El pintor argentino Alfredo Guttero”. *La Prensa*. Buenos Aires, secc 2ª, sábado 29 de octubre de 1927. Recorte conservado dentro del catálogo *Mostra Alfredo Guttero. Pitture Acquarelli Disegni*. Pallazo Rosso. Genova. Dal 1° al 14 Giugno 1927. Coleção de Artes Visuais Mário de Andrade. IEB-USP. En su interior también se conserva una tarjeta personal de Leonor de Aguiar. Mário se ocupó además de la cantante paulista desde el *Diário Nacional* el 1° de febrero de 1928.

³⁷ En carta a Luis Falcini, Guttero le decía: “Es casi un hecho que Conrard lleva el “Nuevo Salón” a París. Se agregarán, en ese caso, esculturas y otros nombres de pintores más. El podría elegir allá a los uruguayos interesantes que Vds. juzguen bien de mandar y de este modo se haría una muestra noble e interesantísima que nos lavaría un poco esa gloriosa suciedad de genios en [ilegible] que andan por

Por otra parte, como veremos luego -Cap. 4 "Pettorutiana"- la presencia de Emilio Pettoruti en Rio durante 1929 también debe haber marcado otro tipo de relación entre Guttero y el Brasil, sin que hasta el momento podamos hacer algo más que conjeturar al respecto.³⁸

Según se desprende de lo dicho hasta aquí, durante los primeros años de la década del '20, el encuentro de Mário de Andrade con la Argentina estuvo lejos de traducirse en un conocimiento profundo de su producción artístico-cultural. Por el contrario, lo que él conoció de nuestro país pareció no llegar directamente de noticias provenientes del sur, sino más bien desde esos otros espacios de encuentro que tenían que ver con Europa y, en particular, con Francia.

Es así que la primer nota sobre un tema relacionado con la Argentina tuvo lugar en *Klaxon* (1922-1923), primera publicación del modernismo brasileño, como respuesta a un artículo publicado en la parisina *La Revue Musicale*.³⁹

El artículo cuestionado por MA -"L'état actuel de la musique argentine"- de Gastón O. Talamón había aparecido en la sección "Chroniques et notes".⁴⁰ Sección destinada a dar cuenta de la actualidad musical en el mundo y que se caracterizaba por ese internacionalismo de las publicaciones francesas de posguerra que incluían en sus páginas la actividad no sólo

allá. *C'est de la bonne politique* y hay que ver lejos". Cf. Carta fechada "Bs. As. agosto 10 -929". Carta n° 88. En: Alfredo Guttero. *Cartas a un amigo: Epistolario Guttero-Falcini*. Patricia M. Artundo (editora). (Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. UBA, en prensa).

³⁸ Mário volvió a tener noticias sobre el argentino, también a través de Aguiar a principios de 1931 quien a poco de conocerse la noticia de que había obtenido 1° Premio. Premio Museum of Art en la *First Baltimore Pan-American Exhibition of Contemporary Paintings*. Baltimore Museum of Art, se apresuró a darle la buena nueva. V. Carta datada "Rio de Janeiro, [16? de] janeiro de 1931". IEB-USP.

³⁹ [Mário de Andrade]. "Luzes & Refracções". *Klaxon*. São Paulo, n. 5, 15 de setembro de 1922, p. 14. *La Revue Musicale* se encuentra en la Biblioteca de Mário de Andrade y cubre el período 1920-1932. V. Parte II. Archivos, 1. b., donde reproducidos la nota de MA.

⁴⁰ Gastón O. Talamón. "L'état actuel de la musique argentine". *La Revue Musicale*. Paris, a. 3, 1er de juillet, n. 9, 1922, pp. 75-76.

de los grandes centros europeos sino también la de las principales capitales del otro lado del océano.

Talamón (1883-1957) se había estrenado como crítico en las páginas de *Nosotros* en 1915 y fue durante los años '20 uno de los principales promotores del americanismo musical. Él defendía el trabajo de adaptación y asimilación de los motivos musicales aborígenes y criollos -fundamentado en el estudio de las culturas del pasado y del presente- para construir obras que fueran nuevas tanto desde el punto de vista expresivo como formal.⁴¹

En su artículo para *La Revue* había buscado dar cuenta de una de las líneas que dominaban en la escena de nuestro país: el “sudamericanismo musical”, cuyas fuentes eran el folklore indígena y el folklore criollo: Alberto Williams, Pascual De Rogatis, Vicente Forte, Julián Aguirre y Carlos López Buchardo eran algunos de los compositores mencionados que estaban guiados por “preocupaciones” americanas.

Sin embargo, el punto que había provocado la reacción del brasileño se concentraba en el párrafo introductorio. Allí el argentino afirmaba:

*L'orientation artistique du peuple argentin est pleine d'inquiétude. Il y a vingt ans l'Argentine était en pleine floraison "européïsante". Tous les arts s'inspiraient de l'Europe a fin "de ne pas être pris pour des sauvages": théâtre, poésie, architecture, peinture, étaient tributaires de l'Europe. Le premier à donner l'alarme fut Ricardo Rojas, avec son robuste livre La restauración nacionalista (1909). Depuis lors les artistes ont découvert l'intérêt des trésors indigènes, et créé un art américain. En Amérique ibérique il n'y a de frontières que pour la politique. Idiome, religion, folklore poétique et musical sont communs à tous les Etats depuis le Mexique jusqu'au Cap Horn: il existe désormais, et il existera, un grand art uniquement ibéro-américain. Buenos Aires est devenu le plus grand centre de cette culture, et c'est lui qui aspire le mieux à traduire les élans qui agitent le Pérou, l'Equateur, le Chili, Le Mexique, le Brésil, l'Uruguay, etc... [el subrayado es nuestro]*⁴²

⁴¹ A fines de 1927 y como consecuencia de un estudio realizado por Talamón sobre la evolución musical del último cuarto de siglo, se desató en las páginas de *Nosotros* una polémica en torno al nacionalismo musical. En su nota “Contradicciones y macaneos”, el crítico explicitó su postura estética respecto del americanismo musical. Cf. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 22, v. 60, n. 227, abril de 1928, pp. 94-106.

⁴² Gastón O. Talamón. “L'état actuel de la musique argentine”, *op. cit.*, p. 75.

MA objetaba al director de *La Revue Musicale*, Henry Prunières, haber aceptado el artículo de Talamón, hecho que sólo era explicable al suponer que no lo había leído, cuando otros antecedentes en la misma revista hablaban de la necesidad de conocer más seriamente la música de su país. En este sentido, la referencia a un artículo de Darius Milhaud estaba lejos de ser gratuita; este integrante del Grupo de los seis no sólo se había interesado por los compositores brasileños y acercado a ellos desde fines de la década anterior, sino que además había compuesto *Le boeuf sur le toit* (1919) y *Saudades de Brasil* (1921), empleando en este último ritmos inspirados en la música brasileña.⁴³

Pero lo más importante para Mário era llamar la atención sobre la psicología de este “erudito” que: “*constipa-se tão patrioticamente, a ponto de ir espirrar, no coração da França, que Buenos Ayres traduz os anseios musicais do Brasil! Caramba! Que valiente! É impagável!*”⁴⁴

El tono de su réplica buscaba ridiculizar al crítico argentino autor de tal “asnidad” y el espacio elegido para hacerlo -la sección “Luzes e Refracções”- le daba la posibilidad de no dejar pasar por alto su intervención en la revista francesa y, al mismo tiempo, evitaba asignarle un lugar más significativo en *Klaxon*, lo cual hubiese implicado otorgarle una importancia inmerecida.⁴⁵

Ahora bien, la problemática planteada tenía que ver principalmente con dos puntos. Uno de ellos era que la capital porteña apareciese arrogándose el derecho de representar a toda América. Pero también con que bajo el rótulo común de “iberoamericanismo” el autor pretendiese encerrar todas las expresiones culturales “desde México al Cabo de Hornos”.

⁴³ Cf. Aracy Amaral. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, *op. cit.*, p. 216 y 218.

⁴⁴ [Mário de Andrade]. “Luzes e Refracções”, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ Sobre las colaboraciones y el papel cumplido por MA en *Klaxon*, cf. de Mário da Silva Brito, “O alegre combate de *Klaxon*”. En: *Klaxon*. (São Paulo. Livraria Martins Editora-Secretaria da Cultura, Ciencia e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976) y Cecília de Lara. *Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. (São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. USP, 1972).

Esto significaba ignorar y eliminar las diferencias y especificidades de cada país y, en el caso particular del Brasil, desconocer la actividad de compositores como Ernesto Nazareth, Heitor Villa-Lobos, Marcelo Tupanimbá o Alberto Nepomuceno, quienes marcaban una línea de investigación que precisamente tenía que ver con el estudio del folklore popular, sus danzas y canciones, etc.

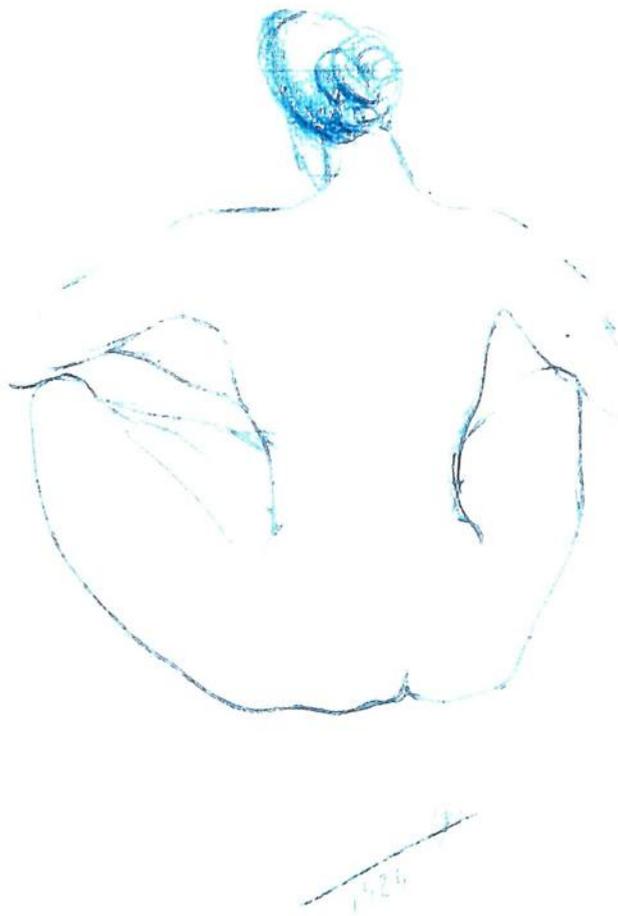
En este punto lo más importante a destacar es que la mención de Talamón sobre varios de los autores argentinos que trabajaban en la línea del americanismo musical debe haber marcado en Mário la primer aproximación a nuestros compositores, con los que en el transcurso de los años se iría familiarizando.⁴⁶

Seguramente él tampoco tomó demasiado en serio los dichos del erudito Gastón y pocos años después recortó y conservó un artículo suyo publicado en el diario porteño *La Prensa* y recogido en un medio brasileño, dedicado a las presentaciones de Villa-Lobos en Buenos Aires en 1925.

Ahora más informado, para Talamón el compositor carioca era un orgullo para la familia iberoamericana: “[...] *em suas obras mais avançadas Villa-Lobos é tão genuinamente brasileiro e americano. A alma livre e nova da América se espraia, juvenil e potente, orpham de prejuízos e entraves, na musica do jovem compositor, que nos transporta às selvas tropicaes, a cuja sombra vivem as tribus aborígenes e se alarga a mais estupenda das symphonias pela imensa orchestra das feras, das aves e dos inumeráveis insetos e batrachios.*”⁴⁷

⁴⁶ En 1929 Mário publicó su *Compêndio de história da música*, que años después amplió en su *Pequena história da música* (1942) donde se ocupó de las escuelas nacionales, haciendo mención a varios compositores argentinos.

⁴⁷ Gastón O. Talamón. *Apud*: “Musica brasileira. Heitor Villa-Lobos e a musica moderna”. Recorte, s.l., s.f. [1925]. Álbum Recortes 48. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.



Mário de Andrade. *Nu feminino - sentado de costas*.
1924. Lápis s/ papel, 16 x 10,5 cm



Alfredo Guttero. *Donna seduta di dorso*. 1922.
Lápis s/ papel, localización desconocida.

Monteiro Lobato y Manuel Gálvez: los emprendimientos editoriales

Cuando se busca comprender la dimensión y la importancia que tuvo el encuentro de Mário de Andrade con los jóvenes argentinos que en 1926 se dirigieron a São Paulo, debe preguntarse desde qué lugar se habían establecido hasta ese entonces las relaciones literarias entre ambos países.

En este sentido, cobra relevancia la acción desplegada por Monteiro Lobato quien, con la lucidez que lo caracterizó al emprender sus negocios, buscó extender su radio de acción al país vecino, no limitándose a la actividad editorial sino también lanzándose él mismo como autor.

En 1918, a pocos meses de haber adquirido la *Revista do Brasil* (1° época, 1916-1925) encontró en Manuel Gálvez (1882-1962) a una figura capaz de seguirlo en su emprendimiento y establecer un nuevo punto de contacto entre los mercados editoriales del Brasil y de la Argentina.

Su interés por Gálvez estuvo lejos de haber sido accidental. Existían varios puntos en común entre ambos: no sólo pertenecían a la misma generación y se habían iniciado en el mundo de las letras como autores, sino que también habían ampliado su actividad incorporándose al mercado editorial. Lobato al lanzar rápidamente las *Edições da Revista do Brasil* (1918) y Gálvez con la creación de la Cooperativa Editorial “Buenos Aires” (1916) y la Editorial Pax (1919). Los dos buscaban promover el desarrollo de la industria editorial, hacer más accesibles los libros para un público lector en crecimiento, dar oportunidades a los autores noveles, reeditar obras, etc. Una amplia actividad que buscó cubrir todos los ámbitos comprometidos en la producción y difusión del libro.

Que para Monteiro Lobato, la actividad literaria argentina no era desconocida, salta a la luz cuando en un aviso “Economise seu dinheiro”, inserto en las páginas de su revista se expresaba en estos términos: “*Ha um ponto em que a superioridade da Argentina sobre o Brasil é indiscutível: nas suas revistas. Tem-nas ótimas, prosperas e em melhoria crescente. Porque não havemos nos de conseguir o mesmo? Já possuímos uma por todas as razões em caminho e digna de ser a grande revista nacional. Pela sua colaboração pela sua independência, a “Revista do Brasil” está destinada a ocupar esse lugar.*”⁴⁸

Este aviso formaba parte de una estrategia destinada a tornar rentable la revista, con sus apelaciones directas a los lectores y que, como lo ha señalado Tania Regina de Luca, incluía la multiplicación de los puntos de venta, anuncios de los libros publicados por las Edições da *Revista do Brasil* en diarios y revistas, el cuidado de su impresión y diagramación, etc., acercando su producto al gran público. Sólo en 1919 se habían lanzado 15 obras con un tiraje de 60.000 ejemplares.⁴⁹

Fue en ese momento de expansión que el autor de *Urupês* (1918) inició sus contactos con Gálvez. En su correspondencia con Godofredo Rangel, al informarle acerca de la marcha de sus negocios, le decía:

*Estamos organizando a sociedade e com planos de localiza-la no Rio. Entre as coisas futuras projetadas está uma seção argentina, para lançar coisas nossas, traduzidas, no mercado de língua espanhola, que é grande. Estamos estudando a nossa associação com a Cooperativa Editorial Argentina e uma agencia de publicidade. Iniciaremos a serie com Alencar o outros artigos já em domínio publico, dando simultaneamente uma edição em português e outra em espanhol. Os bons livros brasileiros encontram grande saída em espanhol. Afirmam-me que O Mulato, de Aluisio, deu na Argentina dez edições (para apenas três aqui). O meu Urupês vai ser lançado pela Cooperativa; estamos trocando cartas a respeito.*⁵⁰

⁴⁸ [Monteiro Lobato]. “Economise seu dinheiro”. *Revista do Brasil*. São Paulo, n. 37. Aviso reproducido en Tania Regina de Luca. *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. (São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1999), p. 82.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 68-70.

⁵⁰ Carta a Godofredo Rangel, datada “S. Paulo. 6, 7, 1919”. En: Monteiro Lobato. *A barca de Gleyre. Quarenta anos de correspondência literaria entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 2º Tomo. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 12). (São Paulo. Editora Brasiliense Ltda., 1956), pp. 202-203. V.

En realidad se trataba de la Cooperativa Editorial “Buenos Aires” fundada por Gálvez y de la Agencia General de Librería y Publicaciones que se encargaba de la distribución de sus libros en los países vecinos. Para Monteiro Lobato la idea enunciada en su carta resultaba atractiva en tanto el asociarse con la Cooperativa le aseguraría el aproximarse al mercado editorial argentino en crecimiento, que había sido ya explorado por el autor de *Nacha Regules* (1919) con éxito. Por otra parte, la Cooperativa hacía accesibles sus libros a un amplio sector del público, con presentaciones cuidadosas y un precio accesible que oscilaba entre los 1,20 y 3,00 pesos;⁵¹ publicaba a autores como José Ingenieros, Horacio Quiroga, Héctor P. Blomberg, Mariano A. Barrenechea, Benito Lynch o Juana de Ibarbouru.

Los problemas por los que atravesó la Cooperativa deben haber impedido la concreción de ese vasto plan. Sin embargo, eso no fue obstáculo para explorar otras vías de acercamiento.⁵²

En 1920 apareció *O mal metaphysico* -traducción de *El mal metafísico*- de Gálvez con prólogo de Claudio de Souza publicado por la Agencia de Publicações Mundiaes Braz Lauria de Rio, edición que fue saludada por la “*cruzada grandiosa em prol de aproximação e confraternização espiritual da América Latina [...]*”⁵³

también la “Cronología” para los años 1918-1927 en: Carmen Lucía de Azevedo *et al.* *Monteiro Lobato: Furacão na Botocândia*. (São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 1998), pp. 195-201.

⁵¹ Sobre este punto, v. Jorge B. Ribera. “La forja del escritor profesional. Los escritores y los nuevos medios masivos”. En: *La historia de la literatura argentina*. (Buenos Aires. CEAL, 1980), pp. 343-344.

⁵² Gálvez se ocupó de las vicisitudes de su emprendimiento editorial en: *Recuerdos de la vida literaria. II. En el mundo de los seres ficticios*. (Buenos Aires. Librería Hachette S.A., 1961), pp. 87-100.

⁵³ “O espírito latino da America”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1º de febrero de 1921. Álbum de Recortes “Juicios del Brasil. Tomo I”. Archivo Manuel Gálvez. Academia Argentina de Letras.

Si lo que se buscaba era la aproximación entre los dos pueblos, el intercambio en el mercado editorial podía ser una buena vía en todo sentido y la reciprocidad no se hizo esperar. Gálvez publicó en la Biblioteca de Novelistas Americanos *Urupês* -éxito editorial en el mercado brasileño- en 1921 y al año siguiente *¡Pater!* del mismo Souza, ambos en traducción de Benjamín de Garay. El segundo fue acompañado con un prólogo de Julio Noé, reproducido por la revista *Nosotros*:

[...] Coincide con el interés que despierta en España la moderna literatura lusitana, el que nace en la Argentina por la del Brasil.

A la época inicial, de total indiferencia mutua en cuanto a las relaciones intelectuales se refiere, sucedió otra de verdadera curiosidad, que puso en relación a los mejores espíritus de los dos países y que en el nuestro se cerró con el libro de García Merou, *El Brasil Intelectual*.

En los últimos quince años volvió a decaer el interés argentino por la literatura brasileña, como consecuencia, tal vez, de la recíproca animosidad provocada en aquel y en este país por una política internacional desviada del interés americano. Los años más recientes nos han acercado de nuevo, gracias a la acción preponderante de los jóvenes escritores argentinos y brasileños. Nombres hasta ayer desconocidos comienzan a sernos familiares, haciéndonos esto esperar para muy pronto un total y claro conocimiento de la literatura brasileña, tan interesante y fuerte.⁵⁴

En este contexto, la mención del libro de Martín García Merou, *El Brasil intelectual: impresiones y notas literarias* (1900) es altamente significativa en tanto y en cuanto este diplomático -activo en Rio entre 1891 y 1894- se había volcado de lleno al tratamiento de la obra de escritores, críticos, historiadores y periodistas brasileños - Silvio Romero, José Verissimo, Ruy Barbosa, Olavo Bilac, Joaquín Nabuco, Quintino Bocayuva, etc. Su objetivo primero había sido el de tratar de salvar el desconocimiento que existía en nuestro país acerca de la literatura brasileña y la falta de comunicación en la esfera literaria de ambas naciones.

⁵⁴ Julio Noé. *Apud*: "Letras Brasileñas. ¡Pater!, novela por Claudio de Souza. Traducida por Benjamín de Garay. Biblioteca de Novelistas Americanos. Vol IX. Buenos Aires, 1922." *Nosotros*. Buenos Aires, a. 16, v. 42, n. 163, diciembre de 1922, p. 412.

En el caso de *¡Pater!* es importante destacar a Julio Noé como autor de su prólogo; figura clave de la crítica literaria argentina, estrechamente ligado al grupo de *Nosotros* revista de la que fue uno de sus directores entre 1920 y 1924. Fue en esta publicación argentina donde -por intermedio de Gálvez- se publicó “Visión general de la literatura brasileña” de Monteiro Lobato.⁵⁵

En este artículo, las referencias a la literatura argentina, el buscar señalar problemáticas comunes al Brasil y a la Argentina, el trazar paralelos entre *Os sertões* y *Facundo*, obligan a pensar que el artículo en cuestión formó parte de una estrategia publicitaria para presentar ante los lectores argentinos al autor de *Urupês*, libro cuya reseña apareció en el número siguiente de *Nosotros*. Asimismo, la publicación simultánea por *La Novela Semanal* de *Alma negra* -traducción de *Negrinha*- en su edición de ese mismo mes, hablan de las estrategias comerciales ya exploradas por Monteiro Lobato y por Gálvez en sus respectivos espacios de acción. De hecho, Lobato en su correspondencia con Rangel, además de remitirle *Narizinho colorido* “e com ele uma revista que mostra a minha penetração na Argentina.”⁵⁶

Situación de reciprocidad entre la *Revista do Brasil* y *Nosotros* -o entre Lobato y Gálvez- que se continuaría al año siguiente: las reseñas sobre las obras del argentino publicadas en diferentes medios periodísticos brasileños,⁵⁷ los artículos de Ronald de

⁵⁵ Monteiro Lobato. “Letras Brasileñas. Visión general de la literatura brasileña”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 15, v. 38, n. 145, mayo de 1921, pp. 96-100.

⁵⁶ Carta fechada “S. Paulo, 8,12,1921”. En: *A barca de Gleyre*, op. cit., p. 240. *Alma negra*, traducción de *Negrinha*, apareció en *La Novela Semanal*, a. 5, n. 183, 16 de mayo de 1921.

⁵⁷ Estos aparecieron en en *Correio da Manhã*, *Diário da Tarde* y *Jornal do Comercio*, además de las noticias publicadas en la *Revista do Brasil*: “*Nacha Regules*”, julio de 1921 y “*La tragedia de un hombre fuerte*. Biblioteca de Novelistas Americanos. 1922”, octubre de 1922; “*Notas do Exterior*”, setiembre de 1922, donde se recogió la noticia del número homenaje al Brasil de *Nuestra Revista*. A excepción de esta última nota, las restantes se encuentran en “*Juicios del Brasil. Tomo I*”. Archivo Manuel Gálvez. Academia Argentina de Letras. V. nota 37.

Carvalho sobre *El mal metafísico* en *O Jornal*, por un lado y, por otro, la aparición del escritor carioca como colaborador de *Nosotros*,⁵⁸ el número dedicado al Centenario de la Independencia del Brasil por *Nuestra Revista*,⁵⁹ o la aparición al año siguiente de un artículo de Renato Almeida en también en *Nosotros*,⁶⁰ son algunos de los puntos de encuentro producidos por esta misma vía que podemos señalar.

La exploración mutua del mercado editorial no pareció finalizar aquí. Por el contrario, el viaje del escritor y traductor argentino Benjamín de Garay a São Paulo y los contactos establecidos también por Gálvez y Monteiro Lobato con Clóvis Ribeiro, marcaron la aparición en mayo de 1921 de *A Novella Semanal* bajo la dirección de Brenno Ferraz, a la sazón, alternativamente redactor y director junto con Lobato y Carvalho de la *Revista do Brasil*.

Publicada por la Sociedade Editora Olegário Ribeiro, *A Novella Semanal* (1921) apareció como contrapartida de la argentina *La Novela Semanal* (1917-1925?) dirigida por Miguel Sanz. Había sido Garay quien había hecho conocer esta publicación a Ribeiro y esto reavivó en él “o antigo desejo de ampliar os horizontes e expandir suas atividades na área da editoração,

⁵⁸ Desde la revista porteña, se lo presentaba en los siguientes términos: “Con este artículo, Ronald de Carvalho se incorpora al grupo de nuestros más sobresalientes colaboradores. Ronald de Carvalho, crítico y poeta, codirector de la *Revista do Brasil*, es uno de los escritores jóvenes de más prestigio en el país vecino”. En: [Nota de la Redacción]. Ronald de Carvalho. “La novela brasileña”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 16, n. 160, setiembre 1922, p. 28.

⁵⁹ El número 26 (a. 3, agosto de 1922) de *Nuestra Revista* (1922-1925) estuvo dedicado al “Homenaje al Centenario del Brasil” y recogió las colaboraciones literarias de Julio César da Silva, Hugo Carvalho Ramos, Ribeiro Couto, Mácio Sette, Lima Barreto, Gabriel Marques, Faria Neves Sobrino y del mismo Monteiro Lobato. *Nuestra Revista* fue dirigida por Ernesto Morales -amigo de Gálvez- y contó entre sus colaboradores a Alvaro Yunque, Nicolás Olivari, Gustavo Riccio, Enrique Amorim, Carlos Giambiagi.

⁶⁰ Renato Almeida. “La música popular en el Brasil”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 17, v. 45, n. 172, setiembre de 1923, pp. 66-74.

atingindo um público maior e facilitando a divulgação da boa leitura -propósito este que se identificava plenamente com o pensamento de Monteiro Lobato.”⁶¹

Si como ha sido destacado por Yone Soares de Lima⁶² la publicación paulista tomó como modelo a la argentina, uno debe preguntarse cuáles fueron los puntos de común entre ambas. *La Novela Semanal* apareció en Buenos Aires durante los años del auge de este tipo de narraciones semanales, según la denominación adoptada por Beatriz Sarlo o publicaciones de quiosco, para Ribera.⁶³ Apertura hacia un nuevo público proveniente de los sectores medios y populares, como lo afirma Sarlo, sus condiciones sociales de aparición se encontraban en el proceso de “urbanización y alfabetización, desarrollo comercial y administrativo, expansión del aparato escolar y normalismo.”⁶⁴

Con altos tirajes -en 1921 anunciaba 250.000 lectores, dato que progresivamente iría en aumento- se constituía en una empresa comercial por la que se podía optar como modelo. E imitar inclusive a *El Suplemento. Revista mensual ilustrada* que comenzó a editarse en 1920; con cuentos, novelas y notas respondía a una demanda más amplia, por lo que también *A Novella* optó desde un principio por él.

En su búsqueda por “*vulgarizar a boa literatura*”, *A Novella Semanal* anunciaba sus objetivos -entre ellos, el de extender su distribución a todo el territorio nacional- y definía su carácter, apelando directamente al interés del lector, afirmaba:

Participando ao mesmo tempo da natureza do livro e da revista, A Novella Semanal pretende reunir as vantagens deste e daquele: como a revista, será de leitura leve e variada, será vendida a

⁶¹Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária. São Paulo-década de vinte*. (São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1985), p. 33 .

⁶² *Ibidem*, pp. 33-34.

⁶³ Beatriz Sarlo. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. (Buenos Aires. Catálogos Editora, 1985). Este trabajo es el estudio más completo acerca de este tipo de publicaciones. Cf. también Jorge B. Ribera, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 23.

*preço ínfimo, será apregoada nas ruas, nas estradas de ferro, em toda parte, a toda gente; mas não será fútil e de interesse ephemero como ella; pelo fundo -pela qualidade e pela extensão da matéria- constituirá uma verdadeira série de pequenos livros [...]*⁶⁵

Al mismo tiempo, adelantándose a su propio éxito y al igual que *La Novela Semanal*, hacía un llamado a los autores, indicando que las colaboraciones serían remuneradas. Adoptó también como práctica los avisos de publicidad dedicados exclusivamente a obras literarias editadas por la misma editora Olegário Ribeiro -punto en el que se distanciaba de *La Novela Semanal*, en cuanto ésta incluía avisos comerciales de diferentes productos- y, según el acuerdo con Monteiro Lobato & C., incluyó los avisos dedicados a sus ediciones que tuvieron un lugar de privilegio.⁶⁶ En lo que hace a su presentación visual eligió para la cubierta de sus quince números las ilustraciones de Juvenal Prado, diferenciándose de esta manera del tradicional retrato fotográfico elegido por la publicación argentina.

En este punto lo que nos interesa destacar es una suerte de triangulación entre Clóvis Ribeiro/Monteiro Lobato/Gálvez que se tradujo en la inserción en el *Suplemento* de notas como la de Alvaro Melián Lafinur (n. 7), o “Géca Tatú na Argentina” (n. 13) del mismo Gálvez y “Urupés na Argentina” (n. 15), nota esta última que reproducía el artículo que acompañó el lanzamiento de su traducción en Buenos Aires publicado por *Nosotros*, revista que era presentada como uno de los más altos exponentes de la cultura argentina.⁶⁷

Por otra parte, la presencia de Benjamín de Garay en São Paulo posibilitó otra ruta de ingreso para Gálvez. El traductor argentino se había incorporado rápidamente al mundo literario brasileño y había sido uno de los animadores de la “Colmeia” -“pseudo-club” del que participaban, entre otros, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Alfonso

⁶⁵ Os Editores. “A Novella Semanal”. *A Novella Semanal*. São Paulo, a. 1, n. 4, 23 de maio de 1921.

⁶⁶ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*, op. cit., pp. 66-68.

⁶⁷ De esta publicación sólo hemos podido consultar los números 1, 4-5, 8, 11 y 15 existentes en la Biblioteca de Mário de Andrade. IEB. USP.

Schmidt⁶⁸ ligándose luego al grupo de *Novíssima* (1923-1925), revista dirigida por Cassiano Ricardo y Francisco Pati.

Fue a través suyo que Gálvez pasó a incorporarse como “colaborador efectivo” de esta publicación y fue presentado no sólo como un notable novelista, creador de *Nacha Regules*, sino también como “*uma formosa bandeira de confraternização entre a Argentina e o Brasil, na obra de aproximação intelectual dos países sul-americanos.*”⁶⁹

La primera colaboración del autor de *Historia de arrabal* había aparecido en el número correspondiente a marzo-abril de 1924⁷⁰ y su inclusión a partir de este número marcó la incorporación de otras voces como la de Alfonsina Storni y probablemente la de Juana de Ibarbouru ya publicada por la Cooperativa Editorial Buenos Aires.⁷¹ Asimismo, la reseña de Aristides Ávila sobre el libro de Ricardo Sáez Hayes -*De Stendhal a Gourmet*- debe haber tenido que ver con este mismo movimiento de aproximación que venimos señalando.⁷²

Sin embargo, el punto más importante estuvo dado por la incorporación, también como “colaboradores efectivos”, de otras voces argentinas: Nicolás Olivari y Lorenzo

⁶⁸ Yone Soares de Lima. *A ilustração na produção literária*, op. cit., p. 33 y nota 33.

⁶⁹ [Nota de la Redacción]. “Manuel Gálvez”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 7, setembro-outubro de 1924. En: “Juicios del Brasil. Tomo I”, op. cit.

⁷⁰ Manuel Gálvez. “Jovens e velhos”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, mar/abr. 1924, p. 2.

⁷¹ Alfonsina Storni. “La caricia perdida”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, n. 5, julho/agosto de 1924, p. 15; Juana de Ibarbouru. “Como la primavera” y “Suprema ofrenda”, respectivamente, n. 6, julho/ago. de 1924 y n. 7, setembro/outubro de 1924.

⁷² Aristides Ávila. S/t., *Novíssima*, a. 1, n. 7, setembro/outubro de 1924. Sólo hemos podido consultar el n. 13 (junho-julho de 1926) de *Novíssima* existente en la Biblioteca de Mário de Andrade, por lo que las referencias aquí indicadas fueron tomadas del libro de Maria Lúcia Fernández Guelfi. *Novíssima: contribuição para o estudo do modernismo*. (São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, n. 35, 1987), que incluye un índice temático y resumen de contenido de cada uno de los asientos de la revista. Por tal motivo, nuestra aproximación a este tema debe entenderse en el contexto de esta limitación.

Stanchina. Poco antes ambos habían publicado en Buenos Aires *Manuel Gálvez: ensayo sobre su obra* (1924) que marcó su acercamiento al escritor. Stanchina se ocupó de entrevistarlo para *Novíssima* inquiriéndolo acerca del intercambio intelectual entablado entre ambos países.⁷³ Por su parte, Olivari tuvo a su cargo reseñar en “A jovem poesia argentina” el movimiento de renovación literaria que tenía lugar en Buenos Aires a través de publicaciones como *Inicial*, *Martín Fierro* y *Proa*.⁷⁴ No parece casual que en el mismo número se incluyera el testimonio de Monteiro Lobato, “A Argentina e eu...” y apareciera otro artículo de Gálvez, “O ritmo da vida”.

Ahora bien, todo parece indicar⁷⁵ que el autor de *La musa de la mala pata* ignoraba a otro de los grupos que para entonces ya estaba constituido y que había contado con él y con Stanchina como dos de sus integrantes: hacemos referencia a *Los Pensadores*. Y aunque en el capítulo siguiente nos detendremos en la constitución de este grupo, vale la pena aclarar ahora que hacia 1925 se produjo el alejamiento de estos dos escritores debido a las críticas vertidas por Leonidas Barletta acerca de su relación con Gálvez.⁷⁶ Sin embargo, antes de producido su distanciamiento, la aparición de cuento de Alfonso Schmidt,

⁷³ [Lorenzo Stanchina]. “Manuel Gálvez entrevistado pela *Novíssima*”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 6, julho/agosto de 1924. En: “Juicios del Brasil. T I”, *op. cit.* V. al final de este capítulo donde reproducimos esta entrevista.

⁷⁴ Nicolás Olivari. “A jovem poesia argentina”. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 8, novembro/dezembro de 1924.

⁷⁵ Cf. Maria Lúcia Fernández Guelfi. *Novíssima...*, *op. cit.*, pp. 117-118, quien resume el contenido de dicha nota.

⁷⁶ Gálvez reaccionó ante la afirmación de Barletta de que Olivari y Stanchina habían escrito el *Ensayo sobre su obra* con el objeto de disponer de sus influencias en el mundo literario y que él mismo se había ocupado de “corregir” su ensayo. V. Cartas de Manuel Gálvez y de Leonidas Barletta en: “Polémica entre Manuel Gálvez y Leonidas Barletta”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 4, n. 114, setiembre de 1925. Cf. también de Gálvez, *En el mundo de los seres ficticios*, *op. cit.*, pp. 185-190.

“Curiango”, en traducción de Stanchina estuvo relacionado con estos primeros acercamientos al mundo brasileño.⁷⁷

Tanto Olivari como Stanchina, como lo recordaría años después Braulio Sánchez-Sáez, habían sido “*por ele [Gálvez] indicados para editoriais e publicações de então.*”⁷⁸ Una ayuda que se tradujo, en el caso del Brasil, no sólo en su participación en *Novíssima*, sino y a través de los contactos establecidos entonces, en la publicación de la traducción de dos obras de Olivari, *Maria Luíza* y *Os miseráveis de Buenos Aires*, esta última anunciada como “*sensacional novella de costumes do ‘bas-fond’ portenho.*”⁷⁹

Maria Luíza apareció en 1925 en traducción de Pati, como hemos visto uno de los directores de *Novíssima*. En la presentación del autor ante los lectores se indicaba que “*Nicolás Olivari pertence á nova geração de escritores argentinos. Muito moço ainda, tem já publicadas algumas obras que lhe garantem lugar de destaque nas letras pátrias, dentro de um futuro muito próximo. Faz parte do grupo que atua por meio da Martín Fierro, revista literária, em cujas paginas se ventilam e se discutem os problemas da renovação estética.*”⁸⁰

En el mes de febrero de ese mismo año los dos jóvenes se dirigieron a São Paulo para participar del festival organizado por la União dos Trabalhadores Graphicos para conmemorar el 2º aniversario del movimiento de reivindicación sindical. En esa

⁷⁷ Alfonso Schmidt. “Curiango. Cuento inédito del escritor brasileño Alfonso Schmidt”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 4, n. 108, marzo 24 de 1925.

⁷⁸ Braulio Sánchez-Sáez. “O novelista Manuel Gálvez”. *Gaceta Magazine*. São Paulo, 1º de março de 1942. “[Juicios del Brasil [T. II]”. Archivo Manuel Gálvez. Academia Argentina de Letras.

⁷⁹ [Anónimo]. En: Nicolás Olivari. *Maria Luíza. Ave Venus physica. Novella realista*. (São Paulo. Empresa Editora Rochea, 1925). En carta de Olivari a Francisco Palomar, residente en Rio, este le decía: “Ud. lo ve a Monteiro Lobato? es un gran amigo. A ver si por las librerías encuentra una novela mía, traducida, que lleva por título *Los Miserables de Buenos Aires.*” Carta datada “Buenos Aires Enero 7 de 1926 [i.e. 1927]. Archivo Familia Palomar.

⁸⁰ [Anónimo]. “Ao Leitor”. En: Nicolás Olivari. *Maria Luíza. Ave Venus physica. Novella realista, op. cit.*

oportunidad Stanchina disertó sobre Gálvez y su obra, mientras que su compañero participó de un “acto variado”.⁸¹

Fueron los mismos contactos establecidos entre Monteiro Lobato y Gálvez, en particular con Ronald de Carvalho, los que posibilitaron el acercamiento de Olivari al grupo de modernistas brasileños. De esta manera, la aparición en *Martín Fierro* de su nota dedicada Menotti del Picchia se explica por esta vía.⁸² Por otra parte, la de Gálvez sobre *Toda a América* en el mismo periódico estuvo relacionada con el mismo círculo de amistades que venimos señalando: solicitada por Evar Méndez dada su amistad con el escritor carioca.⁸³ Colaboración sorpresiva, teniendo en cuenta que varios de los martinfierristas eran reacios a un acercamiento con el escritor.⁸⁴

No obstante lo señalado, el impulso generado entonces no bastó para que se entablara un diálogo más firme entre los actores del modernismo brasileño y el grupo martinfierrista. Todavía a comienzos de 1927, Evar Méndez hacía un llamado desde *Martín Fierro*: “F.A. Palomar, desde Río, comunica la simpatía con que los más notables escritores brasileños modernos con quienes se ha vinculado miran M.F. y su obra de divulgación y propaganda estética actual. Los argentinos, dice, descuidan demasiado esta simpatía; no mandan sus libros ni escriben.”⁸⁵

⁸¹ Cf. Invitación de la União dos Trabalhadores Graphics. 7 fevereiro. 1923-1925. São Paulo. En: “Juicios del Brasil. T. I”, *op. cit.*

⁸² Nicolás Olivari. “La moderna literatura brasileira”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, n. 22 y 23 del 10 y 25 de septiembre de 1925.

⁸³ Manuel Gálvez. “Un poeta brasileño”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, a. 4, n. 37, enero 20 de 1927. V. también *En el mundo de los seres ficticios, op. cit.*, pp. 254-255.

⁸⁴ V. Horacio Linares [seudónimo de Alberto Prebisch]. “Manuel Gálvez y la nueva generación”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, a. 2, n. 18, junio 26 de 1925.

⁸⁵ [Nota de la Redacción]. “Cartas de amigos”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2ª época, a. 4, n. 39, marzo 28 de 1927.

La presencia en la Biblioteca de Mário de Andrade de los ejemplares de *Martín Fierro* desde su número 20, remitido a poco de ser publicado al igual que el 23⁸⁶ -esto es, antes de que se concretara el encuentro entre el escritor paulista y Luis E. Soto y Pedro J. Vignale- tal vez haya sido la resultante de estos “viajes” poco documentados.

En carta a Evar Méndez, Olivari le decía a mediados de 1926: “Como sé que todo lo bueno que se dice por ahí sobre nuestro heroico periódico lo alegra, me alegro a mi vez en haber contribuido con mi reportaje en *Crítica* a que Renato de Almeyda se llevara una buena impresión de los martinfierristas. En efecto ha dicho cosas lindas de todos nosotros en Brasil y le adjunto el recorte que me envió hoy para que lo añada al libro de oro de nuestra historia.”⁸⁷

Aunque no hemos podido localizar la nota mencionada, sí encontramos la de Olivari, conocida en el diario porteño donde se hacía una reseña del movimiento de renovación, particularmente carioca, pero en la que no faltaban las referencias al grupo paulista.⁸⁸ En este punto es importante destacar que este “resumen” puede ser entendido casi como contrapartida del que en febrero de ese año dio a conocer Vignale en la *Folha da Manhã* dedicado a la renovación literaria argentina y sobre el que volveremos en el capítulo siguiente.

⁸⁶ El número 20 (agosto 5 de 1925) fue dirigido a nombre de Mário, al “Conservatorio de Declamación”, el día 10 de agosto de 1925, mientras que el n. 23 (setiembre 25 de 1925), al día siguiente de ser publicado. Para los números de *Martín Fierro* presentes en la Biblioteca de Mário de Andrade, v. Parte II. Archivos, 3. d.

⁸⁷ Nicolás Olivari. Carta a Evar Méndez, datada “Buenos Aires, Agosto 16 de 1926”. Archivo Evar Méndez. Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense.

⁸⁸ [Nicolás Olivari]. “Transformase el Brasil en su estética. Renato Almeida, crítico musical y artístico brasileño nos hace una amplia reseña del movimiento de vanguardia”. *Crítica*. Buenos Aires, jueves 22 de julio de 1926, p. 1. V. al final de este capítulo donde la reproducimos.

Menos efectiva en relación con Mário, sin embargo la iniciativa de Olivari y Stanchina marcó un intento de acercamiento y la voluntad de no ignorar la producción cultural del país hermano. Y, seguramente, este comenzar a conocerse debe haber sido lo que permitió que el brasileño fuese requerido para informar sobre la actividad musical paulista apenas fundada la *Revista de Música* (1927-1930) de la que Olivari era secretario de redacción.⁸⁹

Como vemos, los caminos abiertos y explorados por Gálvez y Monteiro Lobato trajeron consigo resultados casi inesperados en lo que hace a las relaciones entre el Brasil y la Argentina y llegaron incluso a superar sus propias figuras, para fortalecer el contacto entre los más jóvenes.

⁸⁹ V. Correspondencia Nicolás Olivari, tarjeta personal sin datar. Por otra parte, en la Biblioteca de Mário se conserva el ejemplar de *La musa de la mala pata* y aunque su dedicatoria es del año 1929, es posible suponer que MA conoció su libro con bastante anterioridad. V. Parte II. Archivos, 3. c.

Año V

Buenos Aires, 16 de Mayo de 1921

Nº 183

LA NOVELA SEMANAL



ALMA NEGRA

POX

MONTEIRO LOBATO

PRIMERA Y UNICA PUBLICACION EN SU GENERO
PRECIO: 10 Centavos — Más de 250.000 personas la leen

Monteiro Lobato. *Alma negra*.
La Novela Semanal. Buenos Aires, a. 5, n. 183, 16 de mayo de 1921.

Manuel Gálvez entrevistado pela *Novíssima*. O que diz o notable romancista argentino sôbre a nossa literatura⁹⁰

Esta revista commetteu, ao seu brilhante colaborador Lorenzo Stanchina, a incumbência de ouvir a palavra de Manuel Gálvez, sobre o intercâmbio intelectual entre o Brasil e a Argentina, coisa que vem seduzindo de longa data, os meios literários dos dois paizes americanos.

O notável novelista de *Nacha Regules*, falando ao representante da *Novíssima*, teve expressões de bondade exaltada para com o nosso desejo de aproximação mental.

Preconizou francamente a necessidade de tal aproximação, cujos frutos serão preciosos, e referiu-se encantadoramente á obra de fraternidade e de harmonia, que já nos liga pelo coração e pelo espirito, á sua gloriosa pátria.

Eis como Lorenzo Stanchina nos comunica o desempenho da incumbência que esta revista lhe conferiu:

“En el libro de reciente aparición *Manuel Gálvez (Ensayo sobre su obra)* que he escrito en colaboración con Nicolás Olivari, decimos, en el capítulo titulado “El hombre”, que Gálvez “es alto, robusto; da una sensación de fuerza, de plenitud, de confianza. Se adivina en él, tal vez a causa de su sordera, un esfuerzo de pensamiento muy intenso, una como disciplina en el hablar. Sus frases suelen ser generalmente cortas y seguras, como su estilo, sin titubeos, chispeantes en unas ocasiones y otras un poco tumultuosas, esto es: dichas de pronto, como para inundar al interlocutor y hacer inútil la réplica.

Además, ríe... Es quizás uno de los pocos escritores argentinos que, en medio del atroz ambiente que lo circunda, tiene fuerzas para reír, con la misma risa fresca y piguetona de los veinte años. Su risa lo aníña un poco, y cuando uno ve ese relámpago de alegría que le llena de luz el rostro, le quiere y le admira más, si cabe. Sabe su oficio, su *métier*, admirablemente, y cumple su labor de novelista con sencillez, con la honradez de un artesano, como cosa natural, ingénita. Así, por esta misma honradez de trabajador intelectual, es que se le oye hablar de sus libros, franqueándose a los que le conversan -y más si son jóvenes- con la naturalidad cordial con que un jardinero hablase de sus rosas”.

Hoy al ir a entrevistarle por encargo de la dirección de *Novíssima*, he comprobado, a pesar del tiempo transcurrido desde que escribí esto, que no debo quitar ni añadir nada, por el contrario, he sentido la satisfacción del artista que lee una página vieja y se dice que hoy no sería capaz de hacer otra igual. “Con Gálvez -decimos más adelante al referimos a su obra- empieza la verdadera novela argentina. Es el único novelista orgánico con que contamos, y viene a ser en nuestro ambiente y en nuestra vida literaria, lo que Zola fue en Francia. Es un ejemplo digno de imitarse. Su influencia es decisiva aunque se resista a creerlo él mismo. Los jóvenes que se inician ven en Gálvez a un maestro, al que leen con verdadera pasión.

Actualmente tiene cuarenta años y a pesar de haber vivido intensamente y de haber sufrido mucho, está en la plenitud de su vigor mental. Su vista se dirige ahora a nuevos horizontes, a los cuales, con pesar, no podremos seguirlo nosotros los jóvenes. Como fue el creador de la novela realista argentina, intenta ahora crear la novela psicológica, que ya se anuncia en *La tragedia de un hombre fuerte* y continúa en *El cántico espiritual*, libro de índole íntima, recogida, lleno de alto idealismo, aromado de poesía y de belleza”.

⁹⁰ Manuel Gálvez entrevistado pela *Novíssima*. O que diz o notable romancista argentino sôbre a nossa literatura. *Novíssima*. São Paulo-Rio de Janeiro, a. 1, n. 6, julho/agosto de 1924. Recorte en: “Juicios del Brasil. T I”, *op. cit.*

-No vacilo en afirmar que está más desarrollada que la nuestra y aun que le es superior -Me dice Manuel Gálvez, respondiendo a la pregunta que le hago sobre la literatura brasileña y agrega: - Una prueba de esto es la existencia de buenos críticos en el Brasil, lo que a nosotros nos falta. Es que la crítica es el producto de la alta cultura, y en cierto modo de la tradición. En la Argentina no hemos tenido un José Verissimo ni nada anuncia que estemos en vías de tenerlo. El año pasado o antepasado, leí *Fausto*, un serio "Ensayo sobre el problema del ser" e interpretación del poema de Goethe. Aquí no se ha escrito una obra crítica e ideológica de su valor, y los capaces de escribirla son cuatro o cinco, cuando más. Actualmente cuenta el Brasil con varios escritores de primer orden. Sin intenciones de hacer una lista completa, mencionaré a Coelho Netto, a Afranio Peixoto, a Gustavo Barroso, a Monteiro Lobato, a Ronald de Carvalho, a Godofredo Rangel...

Aprovecho el silencio que se hace para preguntarle qué medio cree mejor para llegar a un eficaz acercamiento intelectual entre ambos países, a lo que dice:

-Creo que el conocimiento y vinculaciones entre los escritores no tienen importancia. En ese sentido se debe recordar al argentino Benjamín de Garay, que realiza una obra desinteresada y muy simpática. Más importante me parece la traducción de los buenos libros -en lo que también se ocupa Garay-, por cuanto ello conducirá a que el público de cada país conozca a los buenos escritores del país amigo. Yo inicié esta obra, editando *Urupês* y *Pater*. Pensaba editar el magnífico *Rey Negro*, del maestro Coelho Netto, pero nuestro público fue indiferente a mi empresa, que, sin embargo, era muy buena. Ahora Monteiro Lobato hará algo análogo en el Brasil. Ya ha publicado *Facundo*. Creo que a Lobato puede irle bien, pues no sólo hay allí más público y mayor curiosidad intelectual sino que su empresa dispone de medios, de una organización que faltaba a la empresa argentina. Para este conocimiento de ambos pueblos, sería también útil las conferencias y el intercambio de profesores.

Transformase el Brasil en su estética. Renato Almeida, crítico musical y artístico brasileño nos hace una amplia reseña del movimiento de vanguardia⁹¹

Renato Almeida, ensayista y musicólogo brasileño, autor de varios libros de crítica y de una historia de la música brasileña, compañero de los vanguardistas de Rio de Janeiro, Graça Aranha y Ronald de Carvalho, jefes del movimiento de renovación que se opera en el país hermano, en el campo de la estética, nos da un amplio panorama del citado movimiento.

El movimiento de renovación, nos dice Renato Almeida, que se opera en la estética de mi país, transforma todos los valores de su pensamiento, de su arte, de su crítica, y se refleja intensamente en su vida social. Es ante todo, un movimiento libre. No reproduce ninguna escuela determinada, ni literaria ni de enseñanza artística, de las muchas que en Europa, después del futurismo italiano, procuraban nuevas emociones y ensayan la creación de nuevos modos de expresión. Lo cierto es que hay en todo el mundo de Occidente una nueva sensibilidad a cuyo influjo nadie puede substraerse, pero no gravita en torno a ese punto el movimiento brasileño, cuyas raíces profundas están en la propia tierra brasileña. El arte moderno, en el Brasil, busca por una parte una expresión autónoma y esencialmente brasileña que, partiendo del regionalismo, se liga a la cultura universal, a fin de hacer su obra perpetua y humana. Para que esta expresión brasileña sea pura, necesita libertarse de dos grandes preconceptos perturbadores de la emoción estética: el pasadismo, que es la visión artificial del pasado dislocada en el tiempo, y la imitación, que anula el espíritu creador y lo aleja de su verdadero destino para hacerlo trillar en los mismos senderos que ya fueron transitados innumerablemente.

Queremos la libertad y como no existe en el Brasil, sino un pasadismo importado y sin raíces, nuestra lucha se limita a nuestro esfuerzo en pro de la sinceridad en Arte. Para ello, mi generación ha investigado profundamente en las fuentes del espíritu nacional y se ha convencido de la necesidad de utilizarlo esencialmente para crear la verdadera Arte brasileña, que, como dijo nuestro jefe Ronald de Carvalho, no se debe limitar a estudiar solamente nuestros problemas, pero sí el problema. Y dice además luminosamente “el error primordial de nuestras elites culturales, hasta ahora, fue aplicar al Brasil, artificialmente las lecciones de Europa. Estamos en el momento de la lección Americana”.

Estas son, en líneas generales, las tendencias del renacimiento de las artes en Brasil. ¿Cómo llegar a la resultante de todas estas fuerzas? Aquí diverge la respuesta, pero existe la unidad renovadora de nuestro movimiento de vanguardia sin escuelas, sin cánones y sin dogmas. Es el ejercicio de la libertad en Arte, que cada cual practica, en la medida de su inspiración artística. No queremos discípulos ni maestros, somos compañeros de independencia y libres cada uno de sí mismo.

Graça Aranha, el ardiente renovador de Rio, en su libro *Espíritu moderno*, aclara admirablemente el problema, aceptando o combatiendo las distintas corrientes renovadoras, para mostrar que “el dinamismo brasileño tiene su profundo secreto en las fuerzas del mundo que en el Brasil se presentan fecundas, aceleradas, aladas y veloces.” Esta es la síntesis doctrinaria del movimiento. Este se realiza en la fuerte construcción de nuestra música, de nuestra poesía, de nuestra novela, y en resumen en la obra de la nueva generación brasileña de la cual son exponentes: Graça Aranha, Ronald de Carvalho, cuyo poema *Toda a América* es un destino en la poesía americana, Villa-Lobos, nuestro músico

⁹¹ [Nicolás Olivari]. “Transformase el Brasil en su estética. Renato Almeida, crítico musical y artístico brasileño nos hace una amplia reseña del movimiento de vanguardia”. *Crítica*. Buenos Aires, jueves 22 de julio de 1926, p. 1.

extraordinario que Buenos Aires consagró con entusiasmo, Mario de Andrade, Guillermo de Almeida, Manuel Bandeira, Alvaro Moreyra, Aggripino Grieco, Menotti del Picchia, Tristão de Athayde, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Couto de Barros, Rubens de Moraes, Amaral, Cavalcanti, Brecheret, Alcântara Machado, Tasso da Silveyra, Andrade Muricy, Anita Malfatti, Rego Monteiro, Sergio Milliet, Carlos Drummond, Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, Plinio Salgado, poetas, músicos, pintores, escultores, ensayistas, novelistas y tantos otros audaces renovadores que plenos de entusiasmo y de alegría viril afirman en el Brasil la nueva estética y la nueva sensibilidad.

“Clara Argentina”

O título deste artigo a modos que parece nome de moça em romance de Osvaldo de Andrade... Não é não. Se trata da Argentina, o país do trigo, o país de terra deitada dos pampas, “eu o vi o pampa!” cantou Ronald de Carvalho se entusiasmando numa boniteza de poesia clara... Dunque: Clara Argentina.⁹²

Con estas palabras Mário iniciaba una de sus crónicas en la edición paulista del diario *A Manhã* del día 26 de octubre de 1926. “Clara Argentina” es un texto poco conocido que no fue recogido en libro con posterioridad y que cobra relevancia por varios motivos.

Entre crónica y relato ficcional, “Clara Argentina” le servía para reiterar una vez más su oposición a la guerra.⁹³ Los diarios anunciaban que la Argentina había destinado 75 millones de pesos para la compra de material bélico y la sola hipótesis de un conflicto entre el Brasil y su hermano del sur le obligaba a reflexionar sobre el patriotismo fácil de los políticos y diplomáticos más atentos a la defensa del territorio “nacional” que a reflexionar sobre las graves consecuencias que podía tener para ambos países.

En su narración, el conflicto aparecía en toda su dimensión negativa subrayando los encuentros y desencuentros de los pueblos hermanos, arrastrados tras la afirmación de “patrias territoriales”. Mário delineaba también las consecuencias visibles del enfrentamiento: un cambio en el color de los mapas políticos de ambos países, conmemoraciones en las que la gritería del pueblo inconsciente se mezclaba con la de los exaltados instruidos, nuevos himnos escolares, nuevas estatuas dedicadas a nuevos héroes y

⁹² Mário de Andrade. “Clara Argentina”, *op. cit.*

⁹³ Sobre la actitud de MA ante la guerra, cf. Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade. Ramais e Caminho, op. cit.*, pp. 21 y ss.

muchos soldados desconocidos. Para Mário esta Argentina “tonta”, vencedora o vencida, en cualquier caso perdía.

Si este texto es revelador en cuanto allí él expresaba su postura opuesta al falso patriotismo y definía su concepción de “patria territorial” en oposición a “una conciencia de nacionalidad moral” apenas vislumbrada en los pueblos de América Latina, lo es también por el hecho de que su fuerte reacción contra una posible carrera armamentista de los “vecinos del sur” tenía un mayor impacto al ser contrapuesta a otra Argentina.

Desde hacía algunos meses atrás él venía conociendo a una “*Argentina boa*”, muy diferente de aquella que ahora se le aparecía “*sentada na ponta duma baioneta e armada até os dentes*”:

Duma feita estouraram pela minha casa a dentro o Luis Emílio Soto, publicista apertando o assunto pela garganta, e o Juan Vignale poeta por sinal que gentilíssimo. Me abriram a porta da Argentina boa. Então conheci nos livros o Ricardo Güiraldes de cujo recente Don Segundo Sombra, uma obra-prima, hei-de falar; o Oliverio Girondo que modelou em versos estupendos uma Semana-santa de Sevilha; o Pettoruti pintor moderníssimo de que o Governo argentino acaba de comprar o quadro Los Bailarines, pro museu de La Plata... Enfim conheci e ando conhecendo a Argentina cuera. Eu andava também falando para mim: ôh, a gente não deve de invejar nada neste mundo porém porquê que a Argentina é tão clara e boa que eu nem bem conheço um gaúcho logo fico querendo bem o tal, Ronald de Carvalho passa por lá e logo exclama feliz, “Eu vi o Pampa”... Pais forte, pais grande mesmo e sobretudo pais bem atual, gente moderna trabalhadeira e rápida, se afazendo á época e fazendo a época...”⁹⁴

A sus ojos, los dos jóvenes argentinos encarnaban aquella imagen que había cobrado realidad poética en los versos de *Toda a América*. “Eu vi o pampa” había cantado Ronald de Carvalho: la pampa como imagen de un país moderno y tecnificado, capaz de absorber en su seno la inmigración e incorporarla a través de sus hijos al trabajo en el campo. Un espacio sin conflictos entre naturaleza y artificio:

Eu vi o pampa!
O pampa claro de aços e
metaes,
luzindo todo

⁹⁴ Mário de Andrade. “Clara Argentina”, *op. cit.*

nos raios limpos dos arados,
nas rodas lentas dos tratores,
nos trilhos brunidos, que disparam, retos,
debaixo do céu!
Eu vi a manhã do pampa,
com filas negras de caminhões rolando
pelos trigales,
num alegre rumor de klaxons, relinchos,
mugidos, apitos, assobios e ladridos;
.....⁹⁵

* * *

Luis E. Soto (1902-1970) y Pedro J. Vignale (1903-1974) habían llegado a São Paulo en los últimos días del mes de enero de 1926 llevando consigo la representación de *Los Pensadores. Revista de Selección Ilustrada. Arte. Crítica. Literatura* (1924-1926). Esta revista era continuadora de *Los Pensadores. Publicación de Obras Selectas* (1922-1924), editada por Antonio Zamora con el sello de la Cooperativa Editorial Claridad que durante dos años se había ocupado de “vulgarizar” a autores como Rafael Barret, Eliseo Reclus, Henri Barbusse, Máximo Gorki, Nicolás Bukarin, Leonidas Andreieff, Fedor Dostoievski, entre muchos otros.

Transformada en *Revista de Selección Ilustrada*, *Los Pensadores* había buscado en sus primeros números (101-114) dar a conocer a aquellos intelectuales como Anatole France, Henri Barbusse, Mahatma Gandhi y Miguel de Unamuno comprometidos con un ideal humanitario y con una postura antibelicista o, en el plano local, a aquellos que sostenían también la causa latinoamericana como José Ingenieros.

Su amplio proyecto había sido explicitado en el número inaugural de la nueva etapa:

[...] Muy amplios son los propósitos que nos animan a desarrollar en esta nueva forma, guiados por un elevado criterio y con un fin de utilidad social. Nos proponemos de hacer de esta revista un gran suplemento que llene la sentida

⁹⁵ Ronald de Carvalho. *Toda a América*. (Rio de Janeiro. Pimenta e Mello e Cia., 1926).

necesidad de una publicación libre de todos los prejuicios que imperan en esta época sensual y proclive.

Prometemos hacer de esta revista la más alta tribuna de difusión de las grandes y profundas actividades humanas que propulsa el progreso por las vías de la razón hacia la libertad y la justicia. Con fe y esperanza en el porvenir, entregamos al inexorable juicio del lector *Los Pensadores* transformada en revista.⁹⁶

En sus distintas secciones había expresado la variedad de los intereses que la guiaban: además de la actualidad política, música, arte, cine, teatros y conciertos, guía de lecturas -incluida una sección para niños- y bibliografía, poesía y cuento. Poco a poco aquellos que iban a constituirse en el “frente único de la mentalidad izquierdista” habían comenzado a reunirse en torno a ella: primero fueron Alvaro Yunque, Leonidas Barletta, Elías Castelnuovo, Nicolás Olivari, Lorenzo Stanchina. Poco después, Israel Zeitlin, Luis E. Soto, Pedro J. Vignale, Marcos Fingerit, Aristóbulo Echegaray, Rafael Jijena Sánchez y Carlos Vega, entre otros más. También había recogido las colaboraciones de Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

En febrero de 1926, a poco más de un año de haber aparecido como revista, *Los Pensadores* hacía un balance de lo actuado:

Entre la labor realizada por esta publicación en el último año, merece particular mención la fusión de los escritores jóvenes de mentalidad izquierdista. La agrupación de esos valores dispersos alrededor de esta revista ha venido a reforzar nuestra lucha, dándole mayor radio de acción y más autoridad a nuestra prédica. La fusión de los escritores y artistas de la izquierda no viene a ser un núcleo más para formar capillas y divagar sobre cosas que nadie entienda. Los componentes de esta agrupación escriben porque tienen algo para decir; no lo hacen para ocupar espacio con cuatro garabatos y una firma, como acostumbran a hacerlo la mayoría de “nuestros genios” desalquilados, que pertenecen a todas las especies de una fauna tan compleja como exótica.⁹⁷

Meses antes los integrantes de este núcleo habían lanzado en su número 115 a modo de manifiesto el “Frente único de la mentalidad izquierdista”. Allí su posición había

⁹⁶ [Nota de la Redacción]. “Al margen de la vida que pasa...”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 1, n. 101, diciembre de 1924 [p. 1].

⁹⁷ [Leonidas Barletta?]. “Al margen”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 1, n. 118, febrero de 1926 [p. 1].

aparecido consolidada en torno a una “hermandad espiritual del pensamiento izquierdista en la literatura y las bellas artes, la educación y las ciencias sociales, a objeto de promover una franca y honda agitación intelectual en todo el país.”⁹⁸ Si el movimiento obrero se organizaba, era necesario que el movimiento intelectual hiciese lo suyo y era la juventud la que debía responder a ese mandato; dueños del porvenir, estaban seguros de la capacidad transformadora del arte. Este debía ser un arte social, asequible a todos, capaz de educar al pueblo y guiarlo en la lucha por su propia libertad.

La cubierta para este número 115 de *Los Pensadores* era la que manifestaba la nueva orientación a dar a la revista. Realizada por Abraham Vigo -uno de los Artistas del Pueblo, junto a Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq, José Arato y Agustín Riganelli- *Siempre en marcha...* mostraba al pueblo organizado en una columna, portando las banderas rojas símbolo de la libertad en la que Rusia era el ejemplo a seguir.

Este mismo número -que sirvió a Soto de presentación ante Mário de Andrade-⁹⁹ traía su nota “Izquierda y vanguardia literaria” en la que el joven crítico sintetizaba otra de las preocupaciones que habían marcado a *Los Pensadores* durante 1925. La necesidad de mostrarse como grupo con plena conciencia de su deber frente a la sociedad y, al mismo tiempo, diferenciarse de la vanguardia representada por los martinfierristas de la calle Florida.

La famosa polémica Boedo-Florida, minimizada en la lectura posterior de los mismos actores, había ocupado un espacio significativo en el Suplemento de la Editorial Claridad y aunque Soto rehuía en su texto de toda precisión geográfica, su oposición a la

⁹⁸ [Nota de la Redacción]. “Al margen. Frente único de la mentalidad izquierdista”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 4 [i.e. “1”], n. 115, noviembre de 1925 [p. 1].

⁹⁹ Cf. Correspondencia Luis E. Soto, tarjeta de visita, datada: “Buenos Aires, 29 de diciembre de 1925” y nota n. 6 a la misma.

vanguardia literaria se traducían en la afirmación de los ideales que guiaban al grupo de izquierda:

El lazo más importante que los une consolida esta independencia espiritual. Síguese de aquí que no es la izquierda literaria un movimiento surgido en torno a uno o varios nombres que gozan hoy de algún prestigio, v. gr., el “caso Ramón”. Castelnuovo, Yunque y Mariani, aunque en diversos planos, confluyen en virtud del fondo que anima su obra y no porque se lo hayan propuesto *a priori*. Entre ellos y los demás que forman ese núcleo, media una común concepción del arte, técnicamente moderna, pero concreta, esto es, humana.¹⁰⁰

La gratuidad de las acciones del grupo alineado en *Martín Fierro*, su falta de compromiso político y el “hermetismo” de su lenguaje literario o plástico eran los puntos más difíciles de aceptar; un arte alejado del pueblo por su propia naturaleza, sin un ideal, carente de perspectiva histórica, necesariamente debería agotarse en sí mismo.

Fue en este contexto de ideas que *Los Pensadores* lanzó una campaña de confraternidad intelectual destinada a salvar las fronteras que separaban a los intelectuales de América. Ya Juan I. Cendoya al reflexionar sobre la “nueva generación” y acusar a aquellos que se arrojan su sola representación, había afirmado:

El Arte de América -fuera ya de los límites localistas,- el arte social de América -nosotros sentimos el ideal de un arte americano en oposición a los núcleos que proclaman un arte de Buenos Aires o más sintético aún de la Avenida de Mayo de la calle Florida,- se irá gestando al calor de las corrientes de relación entre los países del Continente iniciada y continuada por la fuerza que hizo la revolución universitaria [...]¹⁰¹

La “misión de confraternidad” fue lanzada a fines de 1925 con el objeto de procurar un intercambio intelectual “entre los países allende y aquende el Océano, para intensificar el alcance de nuestra obra y obtener la natural repercusión que le prestará

¹⁰⁰ Luis Emilio Soto. “Izquierda y vanguardia literaria”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 4, n. 115, noviembre de 1925.

¹⁰¹ Juan I. Cendoya. “La nueva generación”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 4, n. 113, agosto de 1925.

mayor eficacia.”¹⁰² Propuesta que en principio buscó salvar las fronteras con México, Brasil y Uruguay y que finalmente se concretó sólo con los dos países más próximos.¹⁰³

Puede resultar llamativo que *Los Pensadores* emprendiese una “campana” en los mismos términos que lo habían hecho a mediados de 1924 los grupos de *Martín Fierro* y *Proa*, al confiarle a Oliverio Gironde su representación en otro viaje de “confraternidad intelectual” que por la ruta del Pacífico lo llevó a Chile, Perú, Costa Rica, Cuba y México. Este viaje tuvo importantes consecuencias, particularmente, en lo que concierne a las relaciones artístico-literarias de los argentinos con los mexicanos, avivadas por la presencia en la ciudad de La Plata del dominicano Pedro Henríquez Ureña.¹⁰⁴

La coincidencia señalada puede explicarse a partir del reconocimiento de las inquietudes de una generación que necesitaba comunicarse y establecer lazos firmes con otros países de América Latina, independientemente del lugar que unos y otros ocupaban en el campo intelectual. Sin embargo, existía un punto que los diferenciaba. Desde su aparición *Los Pensadores* había dedicado un espacio para difundir la literatura brasileña y se

¹⁰² [Nota de la Redacción]. “Confraternidad fehaciente”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 5, n. 119, marzo de 1926.

¹⁰³ En su número 117 (enero de 1926), en su nota “Se fue un amigo”, *Los Pensadores* informaba que Julio H. Brandán había partido con destino a México con el objeto de organizar una exposición de los pintores y escultores de izquierda, para representar obras del Sindicato de Autores y difundir la obra de algunos novelistas como Castelnuovo, Mariani, Palazzo, Yunque, Barletta, Amorim, Quiroga, etc. Hasta donde sabemos, ninguno de estos objetivos se cumplió.

¹⁰⁴ Sobre este punto, cf. nuestro “Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El ‘Método Best Maugard’ en Buenos Aires”. En: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, noviembre de 1996. Buenos Aires, 1998, pp. 73-83. V. también Rose Corral. “Notas sobre Oliverio Gironde en México”. En: Oliverio Gironde. *Obra Completa. Edición Crítica*. Raúl Antelo (coord.). (ALLCA XX. Colección Archivos, 1999), pp. 454-474.

había manifestado atenta a la situación política del país vecino particularmente a partir de la revolución tenentista de 1924.¹⁰⁵

En el caso de *Martín Fierro* la presencia de la literatura brasileña puede ser constatada a partir de las intervenciones de Nicolás Olivari y Manuel Gálvez que hemos señalado en el capítulo anterior, como así también por el interés de Francisco A. Palomar quien instalado en Rio buscó infructuosamente establecer un puente entre los modernistas cariocas y los martinfierristas.¹⁰⁶ Tal vez, las explicaciones dadas por Güiraldes en relación con *Proa*, sirvan para explicar esta circunstancia.

En 1924 él había tenido que defenderse de una crítica a *Xaimaca* (1923); Francisco Contreras lo había acusado de carecer de un espíritu “hispano-americano”, fundándose más en razones de índole política que literaria. Al responder, Güiraldes había considerado necesario aclarar su posición: “Tengo, malgrado su aseveración, no sólo un espíritu hispano-americano, sino latinoamericano. No excluyo al Brasil de mi americanismo ni niego el aporte intelectual francés ni la contribución inmigratoria italiana.”¹⁰⁷

De esta manera Güiraldes establecía una síntesis de nuestra identidad que era compartida por muchos de los intelectuales argentinos; sin embargo, ese convencimiento no impedía que, en el plano literario, el idioma apareciese como una barrera casi infranqueable: “Como director de *Proa* he probado estar dispuesto a llevar a la práctica

¹⁰⁵ Cf. José di Bona. “La revolución brasileña y sus hombres”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 4, n. 108, marzo 24 de 1925; “Poetas brasileños”, a. 4, n. 111, junio 2 de 1925; “Poetas brasileños. Olavo Bilac”, a. 4, n. 113, agosto de 1925. A esto debemos sumar la publicación de “Curiango” de Schmidt, mencionada en nota 68.

¹⁰⁶ Véase al respecto “Cartas de amigos”. *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre. Buenos Aires, 2ª época, a. 4, n. 39, 28 de marzo de 1927.

¹⁰⁷ Ricardo Güiraldes, Carta a Francisco Contreras [“La Porteña”, 1924], en Ricardo Güiraldes. *Obras Completas*. (Buenos Aires. Emecé Editores, 1985) p. 751.

todo cuanto sea unificación hispano-americana (aquí lo de hispano viene bien, pues está el idioma de por medio).”¹⁰⁸

Lo que estaba en la base de su afirmación no era tanto la imposibilidad de *leer* otro idioma, sino más bien la dificultad para *aprehender* una cultura ajena a la propia. Existían, sin embargo, otros problemas de índole práctica que en el caso de una revista literaria ejercían su presión.

La quejas de Güiraldes acerca de la labor de las imprentas y de los linotipistas aparecían reiteradamente en su correspondencia con Valery Larbaud y la dificultades que debían existir quedan al descubierto en la única referencia a la literatura brasileña que apareció en *Proa*. En su número 15 de enero de 1926, en la sección “Crónica de Libros”, se consignaba *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, con prólogo de Paulo Prado e ilustraciones de Tarsila de Amaral, aunque en la transcripción del título eran evidentes los errores derivados de haberlo copiado siguiendo la estructura gráfica de la portada: “**Pan Brazil:** *Canción*, Eirodeo Swald de Andrade. Trefaci Adopop Aulopra Doillum Madopo Rtarsil a 1925 [...]”

Ahora bien, que esa imposibilidad expresada por Güiraldes no era común a todos queda de manifiesto cuando se tiene en cuenta que otros jóvenes, los integrantes de *Inicial. Revista de la nueva generación* (1923-1927) habían hecho lo suyo entre los meses de setiembre y diciembre de 1924, enviando misiones a Brasil y a Uruguay, llevando adelante lo que habían denominado “americanismo práctico”. Preocupados por el porvenir de América Latina, Marcos Schwarz en viaje a Rio de Janeiro y Norberto A. Frontini en Montevideo fueron portadores de un mensaje antiarmamentista.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Ibidem, ibid.*

¹⁰⁹ Cf. “La misión de nuestro enviado al Brasil” (a. 1, n. 6, setiembre de 1924, pp. 91-94) y “Americanismo práctico” (a. 1, n. 7, diciembre de 1924, pp. 79-80).

Aunque cada una de estas “misiones” tuvo un carácter propio, con fines diferenciados, todas tuvieron un común denominador; a través de ellas se buscó romper con las barreras que separaban a los jóvenes de América, establecer lazos que permitieran un intercambio efectivo no sólo en el plano de la literatura y el arte sino también en el de las ideas.

Los integrantes de la denominada “nueva generación” argentina tenían en común el haber vivido el desarrollo de la I Guerra Mundial, la Revolución Rusa y en el plano nacional e intercontinental la Reforma Universitaria de 1918. Cada uno de estos acontecimientos había marcado decididamente no sólo el fin de una época, sino que también había modificado sustancialmente la percepción que ellos tenían de Europa, ahora literalmente el Viejo Mundo, con sus valores y sistema de pensamiento puestos en crisis.

Entre los meses de mayo y setiembre de 1923 *Nosotros* había publicado las respuestas a su ya famosa “Encuesta sobre la nueva generación literaria”, que desde el título proponía y hacía suya la “Idea de las generaciones” que José Ortega y Gasset acababa de exponer en *El tema de nuestro tiempo*, dado a conocer primero por *El Sol* de Madrid a fines del mes de diciembre de 1922 y que fue reproducido casi inmediatamente por la publicación argentina. Para el español había

épocas en las cuales el pensamiento se considera a sí mismo como desarrollo de ideas germinadas anteriormente y épocas que sienten el inmediato pasado como algo que es urgente reformar desde su raíz. Aquéllas son épocas de filosofía pacífica, éstas son épocas de filosofía beligerante, que aspira a destruir el pasado mediante su radical superación.¹¹⁰

Lo que *Nosotros* trataba de entender a través de su encuesta era aquello que percibía y parecía haber cobrado cuerpo desde los últimos meses de 1921, esto es, si el surgimiento

¹¹⁰ José Ortega y Gasset. “El tema de nuestro tiempo”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 17, v. 43, n. 165, febrero de 1923, p. 251. Para la difusión del pensamiento del español en la Argentina, v. nuestro “La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*”. *Estudios e Investigaciones*, n. 6, 1996, pp. 73-100. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

del ultraísmo argentino liderado por Jorge L. Borges y su grupo -que en su posición de crítica activa contra el sencillismo y el rubenismo proponía una nueva estética- era el único síntoma de esa oposición detectada por Ortega y Gasset entre una vieja y una nueva generación o, si existían otros elementos que permitían pensar a la segunda en términos más amplios.

Si entre los nombres de los 44 encuestados se encontraban casi todos los que se habían expresado a través de *Prisma. Revista Mural* (1921-1922) y de *Proa. Revista de Renovación Literaria* (1922-1923), más el de aquellos que en octubre de ese año lanzarían *Inicial. Revista de la nueva generación*, sólo en las respuestas de Olivari y Stanchina se reunían - como lo afirma Carlos Giordano- “los nombres de los fundadores de Boedo [Amorim, Stanchina, Mariani, Castelnuovo, Barletta, Olivari], pero se reúnen sobre la sola base, nada desdeñable, de las afinidades literarias”, es decir la literatura rusa y el “concepto realista como expresión social”.¹¹¹

Es cierto que en los meses subsiguientes a la finalización de la encuesta aparecieron las revistas que dieron cabida a un sector de la nueva generación, además de *Inicial*, *Valoraciones* (1923-1928) de La Plata, *Martín Fierro* y *Proa* (1924-1926) en su segunda época, pero los intentos por tener un órgano propio de expresión de aquellos alineados a la izquierda -piénsese en *Dínamo* (1924), *Extrema Izquierda* (1924) y una “nonata” *Hoy*- no parecen haberse concretado hasta su encuentro en *Los Pensadores* de Antonio Zamora.

A comienzos del mes de enero de 1926 Luis E. Soto y José Salas Subirat, inauguraron la campaña de *Los Pensadores* con un primer viaje a Montevideo; allí establecieron contactos con varios escritores uruguayos -Domingo Cayafa Soca, Juan M. Filartigas, Juan C. Rodríguez Prous, entre otros- que a partir de sus colaboraciones en la

¹¹¹ Carlos Giordano. “Boedo y el tema social”. En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, n. 64, 1980, p. 34.

revista y en su sucesora *Claridad* fueron dados a conocer a los lectores argentinos. Dato importante si tenemos en cuenta que 3 de los 4 recortes de la revista argentina conservados por Mário se refieren a la literatura uruguaya.¹¹²

En lo que concierne a Brasil y particularmente al encuentro de Mário con Soto y Vignale, los contactos iniciales fueron establecidos en 1925 a través de Luís da Câmara Cascudo, quien ofició de intermediario entre unos y otros según se desprende de su correspondencia con Andrade.¹¹³ Él mismo interesado en dar a conocer a los autores argentinos como lo demostró en *Joio* (1924), ya en 1923 la revista argentina *Inicial* había publicado su “Ronda de muerte”.¹¹⁴

Aunque desconocemos de qué manera Cascudo se relacionó con los jóvenes argentinos, esa amistad parece haber sido muy estrecha. Él no sólo remitió al escritor paulista un ejemplar de *Versos de la calle* (1924) de Álvaro Yunque¹¹⁵ sino que además hizo llegar a Soto el de *A escrava que não é Isaura* (1925). Ese envío dio lugar al único artículo de relevancia dedicado a Andrade durante los años '20 en la Argentina -titulado “Las nuevas corrientes estéticas en el Brasil. Un importante libro de Mario de Andrade”- publicado por

¹¹² V. Parte II. Archivos, 3. e.

¹¹³ Cf. la correspondencia de Câmara Cascudo conservada en el Instituto de Estudos Brasileiros y Mário de Andrade. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Veríssimo de Melo, introdução e notas. (Belo Horizonte-Rio de Janeiro. Villa Rica, 1991).

¹¹⁴ Luís da Câmara Cascudo. “Ronda de muerte”. *Inicial. Revista de la nueva generación*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, diciembre de 1923.

¹¹⁵ En la Biblioteca de Mário de Andrade se conserva ese ejemplar: Álvaro Yunque. *Versos de la calle*. Buenos Aires. Editorial Claridad, 1924, con la dedicatoria: “Ao Mario de Andrade com um abraço. Luís da Câmara Cascudo. Natal X-VI-MCMXXV.” V. también carta de Luís da Câmara Cascudo a Mário de Andrade fechada en Natal el 10 de junio de 1925. (IEB-USP)

Soto en *Renovación* (1923-1930) la importante revista fundada por José Ingenieros, Aníbal Ponce y Gabriel Moreau.¹¹⁶

Por otra parte, el caso de Soto y Vignale es significativo a la hora de entender el modo en el cual se establecían las relaciones entre los distintos grupos y es también ejemplar para comprender la movilidad de los actores en el campo cultural porteño, hecho este último que habría de repercutir sensiblemente en el acercamiento de Mário de Andrade a la literatura argentina.

•Durante 1924 Vignale había sido un activo colaborador de *Martín Fierro* y había actuado como el punto de enlace con la literatura y el arte italianos. Él fue quien buscó difundir el pensamiento peninsular a través de sus notas sobre “La reacción espiritual italiana: el misticismo”, “Aldo Palazzeschi” y “Piero Illari”.¹¹⁷ Este primer interés -sumado inmediatamente a las colaboraciones de Sandro Piantanida y Sandro Volta y del mismo Illari- tendieron a equilibrar la fuerte presencia que tenía la literatura francesa en el periódico a través de las traducciones de Apollinaire, Cocteau, Morand o Larbaud realizadas por Evar Méndez, Ernesto Palacio y Cayetano Córdova Iturburu.

Por su parte, Soto se inició como crítico literario en las páginas de *Inicial* a partir de su número 2 (noviembre de 1923) con una nota dedicada a Pedro Herreros y meses después (n. 5, abril de 1924) ocupándose de *La ciudad en ruinas* de Ricardo Gutiérrez. Sin embargo, ya en el primer número de *Proa* en su segunda época (agosto de 1924), una escueta nota había informado que “consecuentes con el fin que nos propusimos al fundar *Proa*, los escritores y artistas que encabezan la presente nota [Soto, Roberto Cugini, Raúl

¹¹⁶ Luis E. Soto. “Las nuevas corrientes estéticas en el Brasil. Un importante libro de Mario de Andrade”. *Renovación*. Buenos Aires, setiembre-octubre de 1924. V. Parte II, Correspondencia Luis E. Soto, carta fechada “Buenos Aires, 22 de diciembre de 1925” y notas 1 a 3 a dicha carta. V. también II. Archivos, 1. a donde reproducimos el artículo de Soto.

¹¹⁷ Cf. “La reacción espiritual italiana: el misticismo”. (a. 1, n. 2, marzo de 1924); “Aldo Palazzeschi” (a. 1, n. 4, 15 de mayo de 1924) y “Piero Illari” (Suplemento, a. 1, n. 7, julio 25 de 1924).

González Tuñón y Dardo Salguero Dela-Hanty], se han refundido con nuestra revista, entrando a formar parte de la redacción de la misma.”¹¹⁸

En este número Soto publicó su crítica a *Versos de la calle* de Álvaro Yunque, con el sugestivo título “El sentido poético de la ciudad moderna”, extenso trabajo en el que estudiaba la ciudad como objeto de la poesía y que encontraba en *Fervor de Buenos Aires* de Jorge L. Borges un punto de referencia obligado.¹¹⁹ Esta fue su única colaboración en la revista fundada por Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.

El movimiento realizado por Soto desde *Inicial* a *Proa*, tenía que ver con la escisión producida entre los editores de la primera que llevó al poeta cordobés Brandán Caraffa a propiciar la fundación de la segunda. Al aparecer esta última, el grupo disidente fue acogido en sus páginas, aunque para Soto y Roberto Cugini esta fue su única aparición. El carácter reaccionario de Cugini como teórico y crítico de arte, poco propenso a aceptar la modernidad propugnada desde *Proa* debe haber impedido que desarrollase su actividad profesional en el marco de la nueva revista. En el caso de Soto, ignoramos las causas por las que tampoco continuó colaborando, particularmente teniendo en cuenta su amistad con Caraffa¹²⁰ y la admiración sentida por Güiraldes, punto éste sobre el que volveremos luego.

Como vemos, este primer momento comprendido entre los años 1923-1924 estuvo marcado por una gran movilidad de los actores que tuvo que ver probablemente con la necesidad de definirse y agruparse, según los proyectos ideológico-culturales de cada uno. Esto recién se concretó en 1925 cuando *Martín Fierro*, *Proa* y *Los Pensadores* cobraron una

¹¹⁸ [Nota de la Redacción], a. 1, n. 1, agosto de 1924, p. 48.

¹¹⁹ L. E. Soto. “El sentido poético de la ciudad moderna”. *Proa*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, agosto de 1924.

¹²⁰ Al respecto, v. Correspondencia Luis Emilio Soto, carta datada “Buenos Aires, 25 de noviembre de 1926” y nota n. 27.

imagen pública propia que, de todas maneras, conservó una dinámica que no las libró de otros movimientos.

* * *

*A poco de llegar a São Paulo, la *Folha da Manhã* publicó una extensa nota de Vignale titulada “Reseña de la renovación estética en la Argentina. Hacia un arte americano”. Una síntesis del movimiento de renovación literario y artístico argentino del primer lustro de la década del '20. Bastante completa, aunque no exenta de errores y omisiones su importancia radica en que en ella se planteaba cuál era la situación del grupo de *Los Pensadores* a comienzos de 1926.

Este aparecía reunido bajo un programa cuyos dos puntos principales eran la búsqueda de la independencia intelectual de América y la necesidad de encarar la resolución del problema social:

Eso entrevimos los que formamos en la izquierda. Aclaradas las ideas el nuevo grupo se concretó en torno de la vieja revista editada por Antonio Zamora, *Los Pensadores*, que hasta entonces había desempeñado un rol educativo en las masas obreras. Una palabra: el título nos parece ahora pedante, pero prometemos trocarlo de inmediato... La dirección fue dada a nuestro compañero Luis E. Soto. Allí se hallan Castelnuovo, Mariani, Enrique Amorim -tres de los mejores cuentistas de la generación. Álvaro Yunque -un poeta cristiano, Salas Subirat -novelista de temperamento y crítico musical, Israel Zeitlin, Roberto Arlt, Leonidas Barletta, los pintores Mascarenhas, Bellocq, Facio Hebequer, José Arato, el arquitecto Pedro Stillo y yo. Sostenemos que la obra de arte ha de ser un todo orgánico, más intuitiva que intelectual, más humana que abstracta; aborrecemos de toda escuela, en defensa de nuestra personalidad, y creemos en América, salvaje y virgen, ignorada como un cielo extranjero y promisoro de mundos inéditos, como una aventura cinematográfica.¹²¹

Sin embargo, esta etapa de *Los Pensadores*, bajo la guía de Soto -la de Vignale es la única mención que conocemos al respecto- pronto tocaría su fin. En abril de 1926 la revista anunciaría su cierre en la voz de Leonidas Barletta, quien en “Renovarse o morir” explicaría

los motivos del cambio. Una orientación demasiado “literaria” había impedido hasta entonces cumplir con el objetivo inicial de perseguir y concretar con la obra una finalidad social:

De un tiempo a esta parte, se venía desvirtuando algo el propósito sincero que nos había reunido en esta revista. Ella iba en camino de convertirse en una publicación de cenáculo; precisamente en una de las cosas que con tanta animosidad y ardor habíamos combatido. Porque nuestro propósito fue el de hacer una revista de alguna utilidad social, principalmente y no puramente literaria.

Esta desviación del camino que le habíamos señalado nos presenta la oportunidad de renovar nuestras armas y bagajes, y también de desembarazarnos de un título que nos cohibía, a pesar de que eran notorias las causas por las cuales le sosteníamos. Esto quiere decir que en *Claridad* continuará más firme nuestra labor. Vamos a limpiar la casa, vamos a sacudir la tierra que tiene que haberse acumulado en nuestra casa después de casi dos años de sacudir el polvo fuera de ella, a diestra y siniestra. Y esta vez trataremos de hacer obras más en concordancia con nuestras aspiraciones.¹²²

Luego de un último número dedicado a la guerra, inició su aparición *Claridad* y en ella el carácter dogmático de los artículos y notas se hizo mucho más fuerte. Aunque en su diseño siguió con un formato y cantidad de páginas semejantes a los de su antecesora, desaparecieron las portadas ilustradas con reproducciones de obras clásicas, también los estudios dedicados al arte europeo y, gradualmente, la poesía fue ocupando un espacio menor. Y, lo que es más importante, si bien Soto y Vignale continuaron relacionados con la revista, dejaron de tener en ella un rol activo.

En este punto no debe haber sido ajena la oposición manifiesta de Barletta -uno de los que sostenía las posiciones más radicales de la izquierda política- a los integrantes de *Martín Fierro* y *Proa* y, en particular, a Gironde y a Güiraldes,¹²³ mientras que los dos jóvenes

¹²¹ Pedro J. Vignale. “Reseña de la renovación estética en la Argentina. Hacia un arte Americano”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 3-2-1926. V. Parte II. Archivos, 1. a., donde lo reproducimos.

¹²² Leonidas Barletta. “Renovarse o morir”. *Los Pensadores*. Buenos Aires, a. 5, n. 120, abril de 1926.

¹²³ Para Barletta, la “nueva juventud” en realidad no era tan nueva: “Evar Méndez era colaborador - hace una decena de años- del auténtico *Martín Fierro*; Gironde y Güiraldes, pertenecen a la generación de Bianchi. Supongo que en esto no vamos a hacer como las mujeres que se quitan los años como las ropas. Bueno, estos tres escritores son los cabecillas del grupo de jóvenes ultraístas que se dice

se unían en su sentimiento de admiración a quienes habían encontrado en el autor de *El cencerro de cristal* un ejemplo a seguir.

• Lo que hemos venido subrayando hasta aquí es importante para entender no sólo lo que los dos viajeros llevaron consigo al Brasil e hicieron conocer a Mário, sino también para comprender e interpretar el material relativo a la literatura argentina de los años '20 existente en la Biblioteca y Archivo Mário de Andrade. Ya que fue a través de los libros y revistas que recibió, además de las mismas noticias brindadas por Soto y Vignale y la apertura que su amistad le brindó hacia otros autores,¹²⁴ que él se volcó decididamente al estudio de nuestra literatura tal como esta se manifestó a partir del segundo lustro de la década.

De manera contraria a lo que podría suponerse dada la misión que llevaron consigo los dos jóvenes ligados a *Los Pensadores*, cuando uno analiza los libros, revistas y recortes conservados por Mário, comprueba que los escritores más representativos de Boedo -a excepción de Yunque, amigo de Soto- están ausentes. Ninguno de los libros publicados hasta comienzos del '30 de Roberto Mariani, Elías Castelnuovo o Barletta están presentes en su biblioteca y del único que tenemos noticia -*Como naufrago el Capitán Olszen* de Barletta- fue remitido a comienzos de los años '40, tampoco se conserva en ella.¹²⁵

renovador. Gironde y Güiraldes fundaron *Proa*, Bianchi propició la fundación de *Inicial*, y Evar Méndez, *Martín Fierro*. Es decir la nueva generación -la ultraísta, se comprende- ha sido llevada de la mano por "ancianos batalladores y fecundos", según la propia expresión. De modo que no hay tal juventud en el movimiento futurista." Leonidas Barletta. "La literatura de la calle Boedo, contra la literatura de la calle Florida. Objeciones al movimiento renovador de la nueva juventud argentina". *Crítica*, a. 12, n. 4554, miércoles 10 de junio de 1925 [i.e. jueves 11 de junio de 1925].

¹²⁴ A través de estos argentinos, Mário se contactó -como se comprueba a partir de la correspondencia reunida en la Parte II- con Aristóbulo Echegaray, Jorge M. Furt, Francisco A. Palomar, Emilio Pettoruti, Bernardo Graiver, Marcos Fingerit y Carlos Astrada.

¹²⁵ C. Correspondencia Unión Hispano-Américo-Oceánica, carta datada "Buenos Aires, 16 de julio de 1943".

◀ Esta ausencia no deja de ser significativa. Y tal vez la explicación se encuentre en el hecho de que Mário no se sintió muy interesado en principio por nuestra literatura. A poco de haberse marchado de São Paulo Soto y Vignale, MA le confiaba a Luís Câmara Cascudo: “*Me deram uns livros argentinos modernos que por sinal não puderam me interessar muito. Si o modernismo argentino é isso o nosso é bem mais forte.*”¹²⁶ Es probable que los libros llevados en esa oportunidad pertenecieran a los autores ligados al grupo de Boedo y esto explicaría no sólo la falta de representación de ese grupo en su Biblioteca sino también el sentido en el que se iría conformando la sección argentina en ella.

En este sentido, Soto mismo aclara un poco este punto. En una de sus cartas a Mário le decía:

Recibí todas sus cartas, libros para Pettoruti y ejemplares de *Terra Roxa*. Hice la distribución respectiva lo mismo que con sus libros. Está pues en contacto con los ases más destacados de la plana mayor vanguardista de aquí. Pronto irá recibiendo en correspondencia a los suyos, libros de la Sra. Victoria Ocampo, Sres. Jorge Luis Borges, Evar Méndez, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, José S. Tallón, etc., agradados en el reparto de los pocos volúmenes que traje.¹²⁷

El amplio panorama desplegado ante los ojos de Mário a partir del contacto inicial con Soto y Vignale, sólo pudo ser posible por la ubicación de estos dos actores en el campo intelectual de los años '20, relacionados unos con otros y fuera del ejido de Florida y Boedo. Esto le permitió al brasileño alcanzar una visión si no exhaustiva, sí bastante completa de nuestra literatura.

Por otra parte, dado que su contacto con los argentinos coincidió con el cierre inminente de *Los Pensadores*, son pocos los recortes que conservó de esta revista y estos se refieren principalmente como hemos dicho antes al movimiento literario uruguayo. Pese a

¹²⁶ Mário de Andrade. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Introdução e notas Verissimo de Melo. (Belo Horizonte-Rio de Janeiro. Villa Rica, 1991). Carta datada “S. Paulo 12-III-926”, p. 58.

¹²⁷ Correspondencia Luis E. Soto, carta datada “Buenos Aires, 29 de junio de 1926”.

la continuidad y regularidad de *Claridad*, en su caso la mayoría de los conservados corresponden solamente a los números 1 a 7, publicados entre julio de 1926 y enero de 1927. Estos recortes hablan de su interés principalmente orientado hacia la expresión poética de varios colaboradores de la revista. Entre otros, Aristóbulo Echegaray, Álvaro Yunque, Nydia Lamarque, Carlos Mastronardi, Gustavo Riccio, César Tiempo y Cándido Delgado Fito.

Aunque en su biblioteca se conservan ediciones de autores argentinos a través de otras editoriales como Tor, La Campana de Palo, Hoy, El Ateneo, Gleizer, Minerva, El Inca, resulta significativo constatar la presencia de la mayoría de los libros publicados por la Editorial Martín Fierro y la Sociedad Editorial Proa. Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en la edición tranviaria a 20 centavos, *La musa de la mala pata* de Olivari y *La guitarra de los negros* de Idelfonso Pereda Valdez, con ilustraciones de María Clemencia y Norah Borges, esto es, los únicos tres libros publicados por la Editorial Martín Fierro. Y de la Sociedad Editorial Proa, *Inquisiciones* de Borges, *Alcándara* de Bernárdez, *El puñal de Orión* de Sergio Piñero, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, *La elegía del gran amor* de Lamarque y *Espantapájaros* de Girondo.¹²⁸

El interés de Mário de Andrade por la producción literaria argentina puede ser reconstruido desde este primer momento paso a paso. La reseña dedicada a tres de los libros de José Salas Subirat -*La ruta del miraje* (1924), *Pasos en la sombra* (1926) y *Marinetti: un ensayo para los fósiles del futurismo* (1926)- y su nota ya citada "Clara Argentina" donde, precisamente, los nombres destacados de nuestra literatura son Güiraldes y Girondo, este

¹²⁸ Para los asientos bibliográficos de los libros mencionados, v. Parte II. Archivos, 3. c. El libro de María de Villarino, *Calle apartada* (Buenos Aires. Editorial Proa, 1929), llegó a sus manos a comienzos de los años '40, junto con otros libros más recientes de su autoría, por intermedio de Newton Freitas. Cf. *Correspondência Mário de Andrade-Newton Freitas (1940-1945)*. Organização, introdução, fixação do texto, pesquisa de imagens, retroversão e notas de Raúl Antelo. (Editora da Universidade de São Paulo-Instituto de Estudos Brasileiros, en prensa). Carta datada en Buenos Aires "2 de setembro [1940]".

último a través de *Calcomanías*.¹²⁹ Este fue el momento de su acercamiento inicial, el de los primeros contactos con nuestros escritores pero también el de cobrar conciencia de la necesidad de completar su conocimiento todavía insuficiente.

En este sentido y tal como se desprende de la correspondencia conservada, Luis E. Soto actuó como uno de los principales intermediarios que respondió solícito a los pedidos de Mário, remitiéndole o haciéndole llegar los libros de nuestros escritores a medida que estos iban siendo publicados en Buenos Aires, empresa a la que también se sumó Vignale.¹³⁰

Para setiembre de 1926 MA tenía ya la intención de escribir sobre nuestra literatura, una *Antología de poetas argentinos*.¹³¹ Aunque enseguida retomaremos este punto, es interesante señalar que contemporáneamente Vignale y Soto comenzaron a trabajar en la organización de una *Muestra de poesía brasileña contemporánea* en la que trabajaron durante la segunda parte de 1926 hasta comienzos de 1927, pero que no llegó a publicarse.¹³²

La *Muestra* se estructuraría a partir de un estudio preliminar dedicado a la poesía anterior a 1922 y, precediendo las traducciones de los poetas seleccionados, una breve nota crítica sobre su personalidad. Se trataba de difundir la nueva poesía tal como se había manifestado a partir de la Semana de Arte Moderno y cuyos valores podían reconocerse en *Klaxon* y en los libros de Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho,

¹²⁹ El ejemplar dedicado por su autor ostenta el año 1925. Probablemente se trate de un error del remitente, ya que en "Clara Argentina" Mário aludía a su conocimiento del poeta a partir de Soto y Vignale.

¹³⁰ Cf. Correspondencia Luis E. Soto, carta fechada "Buenos Aires, 3 de setiembre de 1926" y Correspondencia Pedro J. Vignale, carta fechada "Buenos Aires, 4 de octubre de 1926".

¹³¹ Sobre este punto, cf. la Correspondencia de Soto (3 de setiembre de 1926); Echegaray (25 de noviembre de 1926) y de Vignale (4 de octubre de 1926).

¹³² Cf. Correspondencia Pedro J. Vignale, cartas fechas 28 de julio de 1926, 4 de octubre de 1926 y marzo-abril de 1927 y Correspondencia Luis E. Soto, carta fechada 25 de noviembre de 1926.

Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Tacito Almeida, Ribeiro Couto y Mário mismo.¹³³

El intento buscaba difundir entre los argentinos la poesía modernista brasileña, prácticamente desconocida en nuestro medio en un momento en el que cobraba cuerpo otra antología cuya aparición había sido anunciada en mayo de 1926: el *Índice de la nueva poesía americana* (El Inca, 1926), con prólogos de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge L. Borges. Este reunía a 62 poetas de Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, México, Nicaragua, Perú, Uruguay y Venezuela.¹³⁴ Era, como lo ha señalado Jorge Schwartz, “un esfuerzo de integración continental único para su época.”¹³⁵ Espejo de la vanguardia, sin embargo, quedaba fuera de ella la poesía brasileña.

En este sentido, la citada *Muestra* resultaba a los ojos de Soto “oportuna para ilustrar a nuestros plumíferos cuya ignorancia sobre el movimiento literario de ese país, es maravillosamente encantadora.”¹³⁶

Como lo ha indicado el mismo Schwartz,¹³⁷ en su “Prólogo” al índice citado Borges marcaba el año 1922 como fecha clave para establecer el inicio de un nuevo modo de

¹³³ Cf. Correspondencia Pedro J. Vignale, carta datada “Buenos Aires, 28 de julio de 1926” y notas a dicha carta 91 a 96.

¹³⁴ La Sociedad de Publicaciones El Inca era la editorial de *Inicial*, revista que en su número 10 correspondiente al mes de mayo de 1926 presentó un adelanto de la futura compilación con el título “Poesía americana de vanguardia”, incluyendo los poemas de Pablo Neruda, Salvador Novo, Alberto Rojas Jiménez, Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Manuel Maples Arce, entre otros.

¹³⁵ Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. (Madrid. Cátedra, 1991), p. 328. El mismo autor recoge en el capítulo “Antologías: prólogos y posfacio”, pp. 328-367.

¹³⁶ Correspondencia Luis E. Soto, carta datada “Buenos Aires, 25 de noviembre de 1926”.

¹³⁷ Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas, op. cit.*, p. 29.

expresarse, claramente diferenciado del anterior. Fue el mismo año del que partieron Vignale y Tiempo para compilar la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*.¹³⁸

En "Poesía argentina" Mário cerraba su nota dedicada a dicha antología, con estas palabras: "*Quem quiser conhecer o movimento vivo da literatura argentina carece possuir esta Exposición. É um livro de interesse intenso pelas obras e autores que revela e isso nos aproveita muito a nós que destas lonjuras não podemos seguir dia por dia as forças e as conquistas de lá.*"¹³⁹

Él había tenido un conocimiento previo a la publicación del libro -que apareció con demoras en marzo de 1927- a través de Vignale quien había trabajado simultáneamente en las dos antologías, la brasileña y la argentina. Ya a comienzos del mes de octubre de 1926 este le había informado: "He sido encargado de la compilación de una muestra de la reciente poesía nuestra, por una editorial de estos pagos: dicho libro se imprimirá dentro de unas semanas, de manera que me haré un deber enviárselo apenas salga, con todas las notas que juzgue necesarias para su mejor orientación."¹⁴⁰

La *Exposición* estaba claramente estructurada, con un cuerpo del libro dedicado a la poesía organizado en dos secciones y un anexo. La primera de ellas, reunía a aquellos poetas que habían actuado en uno y otro extremo de la ciudad: Boedo y Florida. No obstante, en su presentación estas precisiones quedaban diluidas al imponerse un orden por la edad de los poetas, desde el mayor -Yunque- a la más joven -Norah Lange- en un amplio arco en el que se destacaban nombres como Gironde, Riccio, Borges, González Lanuza, Carlos Vega y el mismo Vignale. En la segunda sección los escritores aparecían en orden alfabético y el anexo ampliaba la muestra poética a otra variedad de expresiones: el

¹³⁸ Pedro J. Vignale y César Tiempo (Compiladores). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. (Buenos Aires. Editorial Minerva, 1927).

¹³⁹ Mário de Andrade. "Poesía argentina". *Diário Nacional*. São Paulo, 30 de outubro de 1927. V. Parte II. Archivos, 1.b., donde lo reproducimos.

¹⁴⁰ Correspondencia Pedro J. Vignale, carta datada "[Buenos Aires], 4 de octubre [de 1926]".

folklorista Rafael Jijena Sánchez, las poesías en francés de Lisandro Z. Galtier y también Carlos de la Púa.

Alberto Blasi ha destacado el hecho que las notas biográficas o autobiográficas -en general de tono humorístico-, el retrato de los autores -en su mayoría caricaturas- que encabezan cada una de las entradas, o la "Tabla de expositores" que indica las profesiones de cada uno de los poetas -políglota, sonámbulo, astrólogo, *globe trotter*, etc.- "constituyen un orquestado intento de desmitificación del poeta como persona pública."¹⁴¹

Por otra parte, el tono marcadamente didáctico de la *Exposición* se completaba con una introducción -"Situación del lector"- confiada a varias voces, cada una de las cuales respondía a un tema o problemática planteado por los compiladores; introducción que buscaba reconstruir para el lector el contexto de la nueva poesía.

En primer término, Leopoldo Lugones en "Estética" ejercía la defensa de la rima, punto que desde varios años atrás lo venía enfrentando a los ultraístas. Rafael de Diego respondía a la pregunta acerca de la significación que Rubén Darío y Lugones habían tenido para el desenvolvimiento de nuestra literatura. Julio Noé, el organizador de la *Antología de la poesía argentina moderna* (1926), asumía para sí la defensa de los escritores que habían actuado desde 1907, fecha de la aparición de otra generación, la de *Nosotros*, hasta 1922.

Ricardo Güiraldes era requerido para hablar sobre *El cencerro de cristal* (1915), obra estandarte para los jóvenes que llevaban adelante la renovación poética. Tomás Allende Irigorri respondía a la pregunta "Qué entiendo por poesía lírica?". Y, por último, uno a

¹⁴¹ Alberto Blasi. "Vanguardismo en el Río de la Plata: un *Diario* y una *Exposición*". *Revista Iberoamericana*, n. 118-119, 1982, p. 33. V. también Trinidad Barrera. "Testimonio de la vanguardia: la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. *Río de la Plata. Culturas*. París, n. 4-5-6. Los años veinte. Actas del Primer Congreso Internacional del CELCIRP. París. Unesco, 23-25 de junio de 1986. V. también el testimonio de César Tiempo en "César Tiempo y la bohemia literaria de 1926. Los 10 centavos fuertes". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 13 de junio de 1976, pp. 2-3.

continuación del otro, Roberto Mariani y Evar Méndez, respondían acerca de la significación que poseían las tendencias que ellos representaban: la izquierda literaria y la renovación representada por el periódico *Martín Fierro*.

La inquietud didáctica no terminaba allí, en el final, a través de “Informaciones” Vignale y Tiempo indicaban las antologías señaladas como antecesoras a la propia y las revistas a través de las cuales se habían expresado los jóvenes. “Una encuesta” ponía el acento en la encuesta de *Nosotros* sobre la nueva generación. Previamente en “Asteriscos” se había planteado la problemática de lo “nacional” en la literatura, a sus ojos todavía irresuelta y señalaba, además, la existencia de otro “horizonte de lo nacional” presente en el folklore.

En este vasto panorama trazado por los compiladores, el papel clave desempeñado por Vignale queda al descubierto al confrontarlo con su nota en la *Folha da Manhã*: la estructura impuesta a la *Exposición* respondía a la propia lectura de la renovación poética que meses antes había trazado en el diario paulista.

Para Mário de Andrade el valor de la *Exposición* radicaba fundamentalmente en dos puntos. Primero, los compiladores habían logrado reunir las expresiones de la “*inteligência nova*” de la Argentina y, segundo, habían evitado conscientemente incluir a aquellos “*pseudo-poetas da metáfora pela metáfora*”. Un mal que era apreciable no sólo en el vecino del sur sino también en Brasil. Sin duda, este último punto era una de las preocupaciones que inquietaban al crítico brasileño. Y aunque en “Poesía argentina” no se extendió sobre este punto, sí lo hizo en una carta abierta a Rosário Fusco, publicada poco después en el *Diário Nacional*.

Allí afirmaba:

*Aprecio já muito pouco essa história de inventar uma metáfora e fazer disso uma poesia. É coisa fácil, Rosario Fusco, é coisa fácil por demais. Toda a gente é capaz de fazer isso e são justamente os mais pobrinhos de lyrismo que caíram nesse processo e o desenvolveram com tanta fúria que não se atura mais. No Brasil e na Argentina, então, onde talvez por falta de tradições e de estudos bem assentados a gente possui uma falta de consistência psicológica inda muito grande, você não imagina como grassa a tiririca metafórica. É um desastre. É um cemitério de sepulcros bem caiados. Por fora bella viola, por dentro pão bolorento. E tenho de confessar que todos esses argentinos e brasileiros fazem imagens lindíssimas. Tão bonitas e mesmo mais que as empregadas por você nesses tres poemas. Mas é só ronco de bezouradas, vae-se vér, não é ninguém, não!*¹⁴²

Para él el valor de la metáfora literaria radicaba en su capacidad misteriosa y sugerente; la metáfora lograda era aquella que lejos de mostrarse a sí misma como una realidad aprehensible a nivel intelectual -como en los versos de Fusco "*A lua é uma bola de naphthalina/Rolando em cima do céu de traças*"- trabajaba con el valor "psicológico" de las palabras, de los sonidos y de los ritmos y realizaba de esa manera la poesía, como arte del tiempo: "*Os meus sentidos é um menino/ Que veste um vestido novo.*"

* * *

Durante los meses que siguieron al regreso de su viaje al norte -que entre los meses de mayo y agosto de 1927 lo había conducido al norte de Brasil, recorriendo parte de la Amazonia y llegando a Iquitos en Perú y a la frontera con Bolivia- MA se fue mostrando cada vez más interesado por nuestras letras. Inclusive, antes de publicar "Poesía argentina", dedicó dos artículos a las presentaciones de Berta Singerman en São Paulo.

En uno de ellos, publicado en el *Diário Nacional* el 27 de setiembre de 1927, daba a conocer el repertorio de la última presentación de la recitadora argentina que incluía nombres principalmente de españoles y latinoamericanos, entre estos últimos Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Emilio Oribe, Gabriela Mistral, Juan Parra del Riego, Conrado Nalé

¹⁴² Mário de Andrade. "Da metáfora. (Carta a Rosario Fusco)". *Diário Nacional*. São Paulo, 20-XI-27.

Roxlo- y le reclamaba que para su próxima presentación en la capital paulista presentara uno de “*menos decrepitude, em que muitos dos nomes eternos, se vejam dessas forças verdadeiramente vivas da literatura hispano-americana, os Borges, os Girondos, os Guiraldes, os Huidobros.*”¹⁴³

Sin lugar a dudas él se hacía eco del llamado que desde *Martín Fierro* se le había hecho poco antes a Singerman, también refiriéndose al mismo punto:

Aparte de Sábat Ercasty, Parra del Riego, ningún poeta moderno. De los nuestros, ninguno. De los jóvenes, de los nuevos, mucho menos: todavía no han llegado a convencer a Berta de sus condiciones líricas, de su virtud cantable, de sus cualidades para el virtuosismo singermaniano. ¿Cuándo merecerán Borges, Marechal, Gironde, Bernárdez, Olivari, Tuñón, Caro, Keller, Molinari ser cantados en Buenos Aires.¹⁴⁴

Esta idea se ve reforzada por el hecho de que este número de la publicación argentina no sólo está presente en la Biblioteca de Mário, sino que además en enero del año siguiente una breve noticia sin firma del brasileño apareció acompañada con la reproducción de una caricatura de la recitadora, de la misma manera que había aparecido en *Martín Fierro*, estableciéndose de esta manera otro nexo con la revista argentina.¹⁴⁵

Pocos días después y ya formalizado el encuentro con Singerman y su esposo Ruben E. Stolek,¹⁴⁶ la conversación había girado en torno a la poesía. Mário precisaba entonces en otra nota que:

Da poesia moderna argentina lhe escapam com carinhos os nomes de Oliverio Gironde e Borges. Entra em campo com o nome de Guiraldes em punho, “Guiraldes”... Ela ecoa com muita sociedade. Morreu o assunto porque matutávamos. Afinal, o eco fraco era razoável. Guiraldes é grande principalmente na prosa.

*El cencerro de cristal tem mais valor histórico, é uma data. Os grandes livros de Guiraldes são Xaimaca, e principalmente esse extraordinário Don Segundo Sombra.*¹⁴⁷

¹⁴³ M. de A. [Mário de Andrade]. “Berta Singerman”. *Diário Nacional*. São Paulo, 27 de setembro de 1927.

¹⁴⁴ [Anónimo]. “Berta Singerman”. *Martín Fierro*. Buenos Aires, 2ª época, a. 5, n. 43, julio 15-agosto 15 de 1927.

¹⁴⁵ Cf. [Mário de Andrade]. “Berta Singerman”. *Diário Nacional*. São Paulo, 8 de janeiro de 1928.

¹⁴⁶ V. Parte II. Correspondencia Rubén Enrique Stolek.

Los meses siguientes a la publicación de estos textos deben haber estado dedicados al estudio de nuestra poesía, sólo que ahora ya publicada la *Exposición* de Vignale y Tiempo, el volver sobre la idea de la *Antología* enunciada en 1926 debe haber perdido sentido para él. Fue probablemente entonces cuando en su lugar Mário proyectó un estudio que a fines de febrero de 1928 le anunciaba a Pedro Nava como un “*verdadeiro opúsculo 100 páginas, sobre Poesia Argentina.*”¹⁴⁸

A dos meses de esta noticia, el 22 de abril, apareció en el *Diário Nacional* la primera parte de lo que suponemos era el estudio mencionado con el título “Literatura modernista argentina” (LMA I); la segunda (LMA II) y tercera (LMA III) aparecieron el 29 de ese mes y el 13 de mayo, respectivamente y, una semana después (el 20 de mayo) el ensayo dedicado a Ricardo Güiraldes, con el título diferenciador “Literatura moderna argentina”.

Al cerrar LMA III Mário explicaba en parte cuál había sido su objetivo:

*Minha intenção foi a melhor possível e não tenho a vaidade dos juízos que exprimo. Valem de passagem como sensação de leitor estrangeiro, no sentido em que “estrangeiro” compreende apenas uma psicologia étnica diferente. Porque no resto não me considero estrangeiro pra ninguém. Aqui no Brasil a palavra “estrangeiro” só é conhecida pelos semicultos. Meu povo só fala em “estranhos”. Naqueles que a gente estranha um bocado pelo modo de falar e de sentir. É como estranho que escrevi tudo isto. Minha intenção foi apenas vulgarizar aqui nomes de valor que não cedem a muito nome europeu que vem na capa tradicionalmente comprada de livro francês, inglês e italiano.*¹⁴⁹

Si esta había su intención al ocuparse de la joven poesía argentina -dado que LMA estaba en lo esencial dedicado a esa área de nuestra producción literaria- vale la pena preguntarse con qué herramientas había contado para hacerlo.

¹⁴⁷ Mário de Andrade. “‘Cha’ por Berta Singerman”. *Diário Nacional*. São Paulo, 29 de setembro de 1927. V. Parte II. Archivos, 1.b., donde lo reproducimos.

¹⁴⁸ Cf. Mário de Andrade. *Correspondente contumaz. Cartas a Pedro Nava 1925-1944*. Edição preparada por Fernando da Rocha Peres. (Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1982). Carta IX, fechada “S. Paulo 25-II-28”, p. 102.

¹⁴⁹ Mário de Andrade. “Literatura modernista argentina. III”. *Diário Nacional*. São Paulo, 13-5-28.

En principio resulta claro que él buscó hacer algunas precisiones, particularmente en lo referido con el artículo de Vignale en la *Folha da Manhã*. Allí el argentino había hecho mención a la encuesta de *Nosotros* sobre la nueva generación punto sobre el que había insistido en la *Exposición de la actual poesía argentina*. Ahora, en LMA II Mário agregaba otro dato. Se refería a la primera selección de poetas ultraístas dada a conocer por la misma *Nosotros* en setiembre de 1922, primera recopilación de los ultraístas argentinos dada a publicidad en un medio de gran difusión, punto sobre el cual también ponía el énfasis.

En su texto Mário aludía a Borges, Lange y González Lanuza “*para citar nomes altos*”.¹⁵⁰ Esta aclaración permite suponer que tuvo acceso a los “Poemas ultraístas” ya que otros nombres incluidos allí eran los de Francisco Piñero, Clotilde Luisi, Helena Martínez, Guillermo Juan y Roberto Ortelli, los dos últimos probablemente ya conocidos por él pero que no fueron mencionados en su selección.¹⁵¹

Es posible suponer que el mismo Vignale -instalado en Brasil desde fines de 1927 o principios de 1928- le haya acercado este material que no está presente ni en su Biblioteca ni en su Archivo. Este es también el caso de varias revistas mencionadas en el mismo artículo por MA como *Inicial*, *Prisma*, la primera *Proa*, *Valoraciones* (La Plata) y *La Campana de Palo*, no localizadas pero de las que debe haber tenido conocimiento a través del escritor argentino -como seguramente también lo tuvo de la *Revista Oral*- o, por otra vía abierta a fines de 1927, esta vez por intermedio de Rosário Fusco, como veremos luego.

En el caso de *Brújula* (Rosario) -de la que se conservan algunos recortes con poemas de Álvaro Yunque- debe haber también llegado a sus manos vía Soto-Vignale, mientras que

¹⁵⁰ Mário de Andrade. “Literatura modernista argentina II”. *Diário Nacional*. São Paulo, 29-4-28.

¹⁵¹ Cf. “Poemas ultraístas”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 16, v. 42, n. 160, pp. 56-62.

Clarín. De síntesis literaria (Córdoba) le llegó a través de Pettoruti y Carlos Astrada, como se desprende de su correspondencia depositada en el IEB.¹⁵²

Otras publicaciones como *Los Pensadores*, *Claridad* y *Martín Fierro* obraban en su poder y ya hemos marcado su itinerario Buenos Aires-São Paulo. Vale la pena señalar aquí la precisión con que MA diferenció a estas publicaciones:

*Claridad nome de manifesta importação francesa, é a antiga Los Pensadores de Antonio Zamora. Modificada e modernizada tomou uma feição social comunista vibrantíssima. É a mais combativa. E a mais feliz. Por causa da gente dela possuir um credo social e artístico bem determinado, segue rumo sem turtuveios nem pesquisas estéticas de ordem puramente desinteressada. É uma revista sã. Mas porque é feliz, a alegria aparece raramente nas páginas delas. Quem parece resumir a norma da alegria argentina é Martín Fierro mais pesquisadora mais inquieta mais artística e mais desigual.*¹⁵³

• Este juicio es el que sirve para explicar la forma en que están presentes estas dos revistas en su Archivo. *Claridad* aparece fragmentada a través de recortes que señalan, como lo hemos afirmado antes, el itinerario seguido por el brasileño en su lectura. Un único número aparece completo y es el dedicado contra el imperialismo yanqui.¹⁵⁴ Asimismo, los cambios señalados por MA, a pesar de su apreciación positiva, son los que determinaron que a partir de su número 136 de julio de 1927, la revista ya no esté presente en su Archivo.

Por el contrario, *Martín Fierro* una vez que ingresó a su Biblioteca fue conservada en ejemplares completos que no sufrieron la operación de selección que llevaría a la pérdida de su integridad. Interés temprano por esta revista que es posible rastrear desde diciembre de 1925, cuando en carta a Prudente de Moraes Neto y próxima a aparecer *Terra Roxa e outras terras* le informaba que la nueva publicación tendría el “*tamanho de Renovación, ou do Martín*

¹⁵² V. Parte II. Correspondencia Carlos Astrada, carta fechada y Correspondencia Emilio Pettoruti, carta fechada “Córdoba, 9 de septiembre de 1926”.

¹⁵³ Mário de Andrade. “Literatura modernista argentina. II”, *op. cit.*.

¹⁵⁴ V. Parte II. Archivos 3. d y 3. e.

Fierro e 4 paginas.”¹⁵⁵ Tal vez sea esta circunstancia la que explique el formato poco usual elegido para la publicación paulista destacado por Cecília de Lara¹⁵⁶ y es también probable que además de la elección del formato -adecuado en términos de recursos económicos reducidos- un estudio permita acercarla más al órgano de la vanguardia martinfierrista, tanto por la periodicidad elegida -quincenal- como por su sencilla diagramación.

Por otra parte, Mário tomó de *Martín Fierro* los poemas de Leopoldo Marechal y de Noran Lange,¹⁵⁷ al tiempo que la misma *Exposición de la actual poesía argentina* le sirvió de fuente para la transcripción de aquellos pertenecientes a Gustavo Riccio, Pondal Ríos, Rafael Jijena Sánchez, Álvaro Yunque y del mismo Vignale, cuyas poesías o no habían sido todavía recogidas en volumen o estos no se encontraban en su poder.

• Pero fueron, sin lugar a dudas, los libros recibidos hasta entonces los que le permitieron hacer un claro recorte de nuestra lírica a través de autores que venía conociendo también a través de las revistas recibidas: Aristóbulo Echegaray, Oliverio Girondo, Marcos Fingerit, Francisco L. Bernárdez, José Soler Darás, Sergio Piñero, Nydia Lamarque y Nicolás Olivari. Nombres a los que se agregaban como ensayistas, Soto, Salas Subirat y Borges.

A fines de 1927 pareció abrirse otra vía de acceso hacia la Argentina a través de Rosário Fusco, uno de los editores de *Verde* (Cataguases, 1927-1929). El muy joven poeta le pidió rápidamente colaboración a MA y entre otras cosas, este le envió un poema de

¹⁵⁵ Cf. carta de Mário de Andrade, sin datar con fecha probable “janeiro de 1926”, recogida en, p. 170.

¹⁵⁶ Cf. Cecília de Lara, introducción a la edición facsimilar de *Terra Roxa e outras terras*. (São Paulo. Martins/SCCT, 1977).

¹⁵⁷ Cf. “Del libro ‘Los días y las noches’. Tarde a solas” y “Del libro ‘Días com flechas’. Poema sin título”. *Martín Fierro*, a. 3, n. 36, diciembre 12 de 1926.

Marcos Fingerit, "Josefina Baker", remitido por el argentino a principios de noviembre de ese año y que apareció en el número de diciembre de la revista mineira.¹⁵⁸

En una extensa carta fechada el 2 de febrero de 1928, Mário respondía a otra de Fusco en la que éste le había manifestado su opinión sobre los argentinos, Vignale y en particular sobre *Martín Fierro*.¹⁵⁹ La carta de Fusco, verbosísima y confusa había sido respondida serena y reflexivamente:

*Por exemplo, você me retruca que nas revistas argentinas tem também muita bagaceira. Está claro que tem, Fusco. Tem como tem em todas as revistas do mundo. Porém o que eu falei é que quando num país a gente publica coisas estrangeiras para mostra-las pros nacionais, em geral escolhe o que tem já de representativo dessa terra estrangeira. (E que aliás muitas vezes até não é o que ela em realidade tem de mais representativo!) E pode haver também outra intenção outra intenção que nem a que eu tive mandando coisas internacionais para Verde. Minha intenção foi simplesmente internacionalizar a revista dando assim importância para ela dentro do Brasil. É incontestável que os versos de Fingerit por exemplo nem são sublimes nem representativíssimos da Argentina. De vocês d'aí já saiu coisa muito melhor que aquilo. O importante é mostrar que a revista reúne colaboração estrangeira. Pelo menos eu achei que isso era importante. Si vocês não acham falem com franqueza.*¹⁶⁰[el subrayado es nuestro]

Esta cita es esclarecedora, en particular, si pensamos que era en ese momento que MA se hallaba elaborando su estudio sobre literatura argentina. Pero también es importante remarcar este nuevo punto de enlace con nuestro país, esto sirve para comprender cómo el acercamiento podía tener lugar por diversas vías no siempre bien documentadas.

Aunque ignoramos por qué camino se produjo el encuentro de Fusco con la Argentina, fue a través suyo que Mário tuvo noticias no sólo sobre *La Campana de Palo* - revista sobre la que insistentemente el escritor mineiro le preguntaba a MA si la había

¹⁵⁸ V. Parte II. Archivos, 3. a., donde lo reproducimos a partir del manuscrito existente en el Archivo Mário de Andrade y también cf. Correspondencia Marcos Fingerit, carta datada "La Plata, 9 de noviembre de 1927".

¹⁵⁹ Carta de Rosário Fusco a Mário de Andrade, datada "Cataguazes, 24 de janeiro de 1928". IEB-USP.

¹⁶⁰ Carta de Mário de Andrade a Rosário Fusco, datada "S. Paulo, 2-II-28". Copia depositada en el IEB-USP.

recibido¹⁶¹ sino también de otro núcleo de jóvenes integrado por Norah Borges, María Clemencia Pombo, Xul Solar e Idelfonso Pereda Valdés. Fue a través de Fusco que MA recibió los dibujos de las dos jóvenes mencionadas como así también los dos números de *Proa* y de *Síntesis* que se encuentran en su Biblioteca, tomó conocimiento de *El idioma de los argentinos* de Borges, punto este último que permite fijar el momento de su lectura como posterior a la redacción de LMA.¹⁶²

Asimismo, debe haberse producido entonces el inicio de su amistad con el escritor uruguayo que se intensificaría durante los años siguientes y, de alguna manera, a través de estos mismos contactos ingresó a la biblioteca de Xul Solar, pero ahora en un camino inverso, *Macunaima*, además de *Poemas cronológicos* de Resende, Lopez y Fusco y *A estrella de Absyntho* de Oswald de Andrade, todos con dedicatorias de sus autores. Entre la correspondencia del artista argentino se encuentra además una carta de Antônio de Alcântara Machado, invitándolo a participar de la *Revista de Antropofagia*.¹⁶³

Ahora bien, si como Mário lo afirmaba en la carta citada al publicar cosas extranjeras en general la elección recaía sobre lo que esa literatura tenía de más representativo, el artículo dedicado a Ricardo Güiraldes cobra una relevancia mayor. Y aquí uno debe también reconocer que su aproximación a este escritor fue posible en tanto desde mediados de 1926 él estuvo en contacto directo con su producción.¹⁶⁴

¹⁶¹ Cf. Correspondencia Rosário Fusco. Cartas datadas diciembre de 1927, 6 de febrero de 1928 y 14 de marzo de 1928. IEB-USP.

¹⁶² Cf. Correspondencia Rosário Fusco, carta datada "21-7-928 Cataguases" y carta de Mário de Andrade, datada "S. Paulo 13-IX-28".

¹⁶³ Carta datada "17. maio. 928". Archivo Documental Xul Solar. Fundación Pan Klub. Museo Xul Solar. En el mismo archivo se encuentran los números 1 a 3 de la *Revista de Antropofagia*.

¹⁶⁴ No obstante esto, una breve referencia en la correspondencia de Prudente Moraes Neto hace suponer que su nombre le era en alguna manera familiar. En febrero de 1925, el escritor le informaba que había recibido a través de Henri Hoppenot una carta en la que Valery Larbaud

¶ Aunque en marzo de ese año MA recibió el folleto *Pettoruti. 13 obras*¹⁶⁵ con prólogo de Güiraldes -texto que marca su primer contacto directo con la obra del escritor argentino y sobre el que volveremos en el capítulo siguiente- la “revelación” de su obra, tal como lo informa en “Clara Argentina” tuvo lugar a partir de su encuentro con los dos escritores argentinos en febrero de ese año: Soto y Vignale. Y es importante destacar que una vez que leyó *Don Segundo Sombra* (1926), se decidió inmediatamente a escribir sobre él.

Sin embargo, el primer libro remitido por Soto a Mário en el mes de julio fue *El cencerro de cristal* (1915).¹⁶⁶ Este primer envío resulta significativo en tanto parte de la nueva generación argentina había descubierto en él los antecedentes de la renovación poética que ellos estaban concretando. En una carta el argentino le aclaraba en qué radicaba su valor:

Ricardo es realmente un “caso serio” como dicen ahí. En 1915 publicó dicho libro, lleno de anticipaciones luminosas como Vd. podrá ver, audaz y elegante y fue menester el transcurso de 10 años para que lo entendieran... Los simbolistas de entonces, lejos de sospechar el nuevo aporte y la actitud lírica que incorporaba ese libro entre nosotros, lo rodearon del más respetuoso silencio y siguieron cantándole al fauno y a la siringa pánica. ¡Tanto fue el desconcierto que los amigos de Ricardo, condolidos por su suerte, le enviaron pésames a la familia suponiéndolo loco! Hoy sorprende esa falta de sagacidad y penetración crítica, fenómeno por otra parte, muy común.¹⁶⁷

El ejemplar conservado presenta varias particularidades que lo hacen de características únicas. Además de la marginalia de Mário,¹⁶⁸ la dedicatoria de Güiraldes. En ella le decía: “Al compañero Mario Andrade con la grande cordialidad de Ricardo Güiraldes. Este libro se reeditará con agregados, supresiones y correcciones. El presente

elogiaba *Estética* (1924-1925) y comunicaba su próximo viaje a Buenos Aires, invitado por Güiraldes. V. Correspondencia Prudente Moraes Neto, carta datada “Rio, 18-2-925”. IEB-USP.

¹⁶⁵ V. Parte II. Archivos, 3. h.

¹⁶⁶ Cf. Correspondencia Luis E. Soto, billete fechado “Buenos Aires, 12 de julio de 1926”.

¹⁶⁷ Correspondencia Luis E. Soto, carta fechada “Buenos Aires, 29 de junio de 1926”.

¹⁶⁸ Reproducida por Raúl Antelo. *Na ilha de Marapatá, op. cit.*, p. 229-230.

ejemplar es pues un ejemplar 'groggy'.¹⁶⁹ Más que correcciones y agregados, se trataba de la supresión de varias poesías, cambios que habían sido realizados en miras a una reedición que estaría a cargo de la Sociedad Editorial Proa, anunciada en 1925 y que todavía a comienzos de 1927 el periódico *Martín Fierro* informaba que Güiraldes se encontraba trabajando en ella.¹⁷⁰

Fue entre los meses de setiembre y octubre de 1926 que MA recibió, esta vez directamente de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*.¹⁷¹ Sin embargo, el ejemplar que existe en su Biblioteca, aun cuando ostenta una breve nota del brasileño, parece no corresponderse con aquél. Al igual que *Raucho* (1917), *Martín Fierro* de José Hernández en su edición de 1926 y el de Gálvez *Escenas de la Guerra del Paraguay* (1928), ostenta el sello de la Livraria Lealdade de São Paulo. Esto permite suponer que fue adquirido con posterioridad, probablemente a fines de 1927 o comienzos de 1928, cuando ya se había abocado a la escritura de su estudio. Asimismo, el hecho de que en abril de 1929 José Américo de Almeida le agradeciese - disculpándose por la demora en responder- el envío de *Don Segundo Sombra* confirma que MA adquirió por lo menos más de un ejemplar.¹⁷²

Si a los libros mencionados agregamos *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) y *Xaimaca* (1923), que carecen de dedicatoria, completaremos el espectro de la obra del escritor argentino de la que se sirvió MA para escribir "Literatura moderna argentina", lista de la

¹⁶⁹ Ricardo Güiraldes. Dedicatoria en *El cencerro de cristal*. (Buenos Aires. Librería La Facultad de Juan Roldán, 1915). Biblioteca Mário de Andrade. IEB-USP.

¹⁷⁰ Cf. el aviso de la Sociedad Editorial "Proa" publicado en *Martín Fierro*. Buenos Aires, 2ª época, a. 1, n. 9, abril de 1925 y "Notas de *Martín Fierro*". *Martín Fierro*. Buenos Aires, 2ª época, a. 4, n. 39, marzo 28 de 1927.

¹⁷¹ El 3 de setiembre de 1926 Soto le informaba de la reciente aparición de *Don Segundo Sombra* y le decía que le pediría a Güiraldes que se lo enviara. El 30 de noviembre el mismo argentino le preguntaba qué le había parecido el libro. Por otra parte, Mário ya tenía el libro en sus manos para esa fecha dada su mención en "Clara Argentina". Cf. las cartas mencionadas en Parte II. Correspondencia Luis E. Soto.

que sólo está ausente *Rosaura* (1922) que el brasileño se ocupó de destacar que no la había podido consultar.

Ahora bien, su ensayo apareció en el *Diário Nacional* medio año después de fallecido Güiraldes y tal vez uno pueda entender el espacio diferenciado que le acordó al considerar además las noticias que había tenido desde la Argentina de parte de Soto y Vignale. Cuando al finalizar “Literatura moderna argentina”, Mário afirmaba que

Toda a mocidade argentina da comovida a memória dele. Dizem que era um indivíduo duma atração irresistível. Sei não. Sei que teve a melhor das atrações. A influência dele foi não de modelo mas de espelho. Quem olha no espelho se enxerga a si mesmo. Libertando a gente nova argentina dum passado falso ele fez mais do que dar a atualidade, de presente pra esses moços. Lhes deu a realidade. Alguns a falsificaram de novo. A culpa não é nem dele nem deles. A falsificação faz parte da existência. É ela que justifica as coisas autênticas. E bom número dos poetas de hoje, por essa influência de espelho que Ricardo Güiraldes teve, gozam na Argentina a lealdade de indivíduos e de nacionais.¹⁷³

no hacía más que poner en el papel aquello que los dos jóvenes le habían transmitido en su correspondencia. En una de sus cartas Vignale le decía:

Acabo de leer el artículo del domingo, II sobre la literatura argentina. Me *gustou*. Apenas tengo que hacerle algunas mínimas objeciones. [...] Solamente le pediré que haga constar en un próximo artículo la influencia de Güiraldes sobre un grupo inmenso de poetas nuevos, acaso sobre toda la generación. Y esa influencia no fue personal, retórica, no: fue apenas una influencia -digo, fue profundamente- una influencia de espíritu: junto a Güiraldes no se podía ser de otra manera que uno mismo. Güiraldes enseñó a ser sincero, leal, vale decir: criollo en nuestra acepción, a todo poeta que se le acercaba. Y siendo leales consigo mismo, muchos muchachos resultaron personales, individuales, etc.¹⁷⁴

Mário había podido seguir casi simultáneamente la recepción de *Don Segundo Sombra* en la Argentina, el artículo laudatorio de Leopoldo Lugones publicado en *La Nación*, como

¹⁷² Correspondencia José Américo de Almeida, carta datada “Parahyba, 28 de abril de 1929”.

¹⁷³ Mário de Andrade. “Literatura moderna argentina”, *op. cit.*

¹⁷⁴ Correspondencia Pedro J. Vignale, carta sin datar [Río de Janeiro, anterior al 20 de mayo de 1928].

así también la repercusión que había tenido su fallecimiento.¹⁷⁵ Esto le había permitido evaluar el lugar que ocupaba su libro en el contexto de la literatura argentina y la “traición de valores” de la que había sido objeto su gaucho al ser instaurado como un símbolo de la nacionalidad. En algún sentido “Literatura moderna argentina” puede ser pensado como un homenaje al escritor argentino: las extensas referencias a *El cenorro de cristal* y el atribuirle un valor histórico, tenía que ver precisamente con la significación que esa obra había tenido para los jóvenes argentinos.

Pero si para MA, Ricardo Güiraldes no debía ser considerado un vanguardista, sin embargo su presencia había contaminado su estudio dedicado a LMA, particularmente en su análisis de *Xaimaca* poema en prosa que luego declararía equiparable en relevancia a *Don Segundo Sombra*.

La importancia de su obra, sobre todo en estos dos libros de 1923 y 1926 radicaba, más allá de la cualidad literaria que les reconocía, en el hecho de que en ellos la influencia europea -el *sino* de los americanos- encontraba una resolución que era ejemplar a la hora de entender ese momento de la producción literaria sudamericana.

Es por eso que al iniciar su estudio “Literatura moderna Argentina” Mário había decidido retomar y sintetizar lo que había expuesto previamente en LMA I:

Já afirmei que a diferença psicológica atual entre brasileiros e argentinos significava mais que simples descendência racial e circunstâncias sociais diferentes. Significava que as duas nacionalidades já possuíam uma entidade psicológica constante. Essa entidade por meio de todas as libertações entrou no período de fixação. Por isso mesmo, período de mais turtuveio. Momento de trabalho bravo, muita crítica, pesquisa por demais, inquietação, vitórias e enganos. Nós, mais inquietos mais ingênuos e mais inventivos. Os argentinos mais confiantes mais firmes, menos individualistas. Porém todos dentro do mesmo turtuveio entre a atração e influência européia e uma fatalidade nacional certa mas sem nitidez ainda, quase miragem, por ser baseada no futuro. Ora influência européia, a pesar de figuras escoteiras mais ou menos arreadas de hispanismo lá e lusitanismo aqui, ou mais ou menos germanizadas no pensamento, influência européia quase que é

¹⁷⁵ Cf. Correspondencia Pedro J. Vignale, carta datada “Buenos Aires, 4 de octubre [de 1926]” y notas a dicha carta n. 103 y 104. V. también Correspondencia Luis E. Soto, carta datada “Buenos Aires, 17 de noviembre de 1927”.

*sinónimo de influência francesa. Pois ninguém como Ricardo Güiraldes não pode representar tanto este momento sul-americano.*¹⁷⁶ [el subrayado es nuestro]

Esta idea central, eje del discurso de MA había aparecido en LMA I imbricada con otra, aquella en la que retomaba la crítica a determinados conceptos como patria, nación, patriotismo, nacionalismo y también fraternidad. Conceptos que aparecían no sólo relativizados, sino también cuestionados. Su validez, por otra parte, había sido puesta en jaque durante su último viaje al norte. En carta a Câmara Cascudo, le confiaba:

*Quanto à questão dos sulamericanos contra nós é coisa que eu mesmo já tenho observado de perto. Na viagem no Perú e na Bolívia. Falei até sobre isso no Turista Aprendiz. Tenho no en tanto amigos bons uruguayos e sobretudo argentinos porém isso não faz verão não, os povos sulamericanos não podem mesmo se acomodar com gente nascida de outra base étnica e conservada unida por milagre de Deus. Creio que essas são as razões principais. Na Sudamérica nós somos um enorme estrangeiro. Falo isso num estudo sobre Literatura argentina que sai breve e que como é mais ou menos volumoso mandarei para você.*¹⁷⁷

En la primera parte de LMA Mário no sólo había reflexionado sobre el lugar ocupado por el Brasil en el conjunto de las naciones del continente americano sino que al presentar la joven literatura del país vecino había estado guiado por un objetivo claro. El marcar las diferencias entre la literatura brasileña y la argentina le había servido, además, para tratar de comprender y clarificar problemáticas comunes, tales como el idioma, el carácter y la identidad de sus pueblos. Al mismo tiempo, él había puesto el acento sobre otra cuestión que descubría en ese “período americano”, la preocupación por el nacionalismo.

Las diferentes maneras en que esa preocupación se manifestaba era desarrollada a través de un contrapunto Argentina-Brasil, confrontando las respectivas producciones e, inclusive, la distinta forma de encarar la problemática de la lengua nacional

¹⁷⁶ Mário de Andrade. “Literatura modesta argentina”, *op. cit.*

¹⁷⁷ Mário de Andrade. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo, op. cit.*, carta datada “S. Paulo, 8-III-28”, p. 86.

En el contexto enunciado, la traducción de parte del ensayo de Borges en LMA III, “Queja de todo criollo”, uno de los veinticuatro trabajos que integraban *Inquisiciones* (1925), ocupaba un lugar central en tanto expresaba ejemplarmente ese “*crioulismo essencial menos tendencioso que inconsciente*”.¹⁷⁸

Pero tal vez lo más importante a destacar aquí es el punto hacia el cual Mário quería llevar la atención de sus lectores. Para cerrar su texto introductorio en LMA I, el afirmaba a modo de conclusión:

Se é verdade que a diferença não essencial nem muito característica de condições materiais concorre para dar maior calma para os argentinos e maior inquietude para a gente, me parece que essas condições não bastam para explicar a diferença com que o mesmo problema se manifesta nos dois países entre gente de mesmos ideais.

Essa diferença provém de mina mais profunda. Provém de possuímos psicologia diferente. Ora se em condições históricas morais, étnicas tradicionais, materiais, mais ou menos idênticas, dois países americanos e vizinhos se diferenciam tanto, isso prova que se a psicologia nacional de ambos não é inconfundivelmente original pelo menos já é própria.

A su juicio esta afirmación era importante sobre todo para los brasileños. Si el Brasil ya poseía una psicología propia, el problema de “abrasileirar” el país asumía otro carácter: no era necesario seguir trabajando *conscientemente* en pos de ese carácter nacional porque este ya podía ser reconocido. A partir de ese punto se podía trabajar confiadamente y probablemente orientarse en otros sentidos.

Su estudio había buscado hacer un llamado a los brasileños a la reflexión acerca de esta problemática. Sin embargo, la recepción que otros intelectuales hicieron de sus artículos distaba de ser la esperada. Algunos como Ascanio Lopes se interesaron y pidieron la *Exposición* de Vignale y Tiempo y otros como el mexicano Luis Quintanilla le solicitaron sus artículos en el *Diário Nacional*.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Sobre este punto, cf. Emir Rodríguez Monegal. *Mário de Andrade/Borges: un diálogo dos anos 20*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1978.

¹⁷⁹ Correspondencia Ascanio Lopes. Carta datada “Cataguases, 28 - maio- 28” y Correspondencia Luis Quintanilla, carta datada “Rio 24/5/28”. IEB-USP.

Augusto Frederico Schmidt también se había mostrado interesado en conocer su estudio dado que sólo conocía a algunos poetas de *Martín Fierro* y una antología a su juicio bastante deficiente.¹⁸⁰ Sin embargo, ante su lectura le había afirmado: “*Seu estudo sobre os modernistas argentinos está estupendo. Só que o objeto do estudo é medíocre. Não gostei nada, relativamente, do que v. citou*”¹⁸¹ para preguntarse luego si había algún poeta argentino que fuera equivalente a Ribeiro o a Bandeira.

Este diálogo había continuado poco después de publicado “Literatura moderna argentina” cuando en otra carta, le expresó: “*Seu estudo sobre Güiraldes está uma beleza da natureza. Principalmente quanto ao estilo. Você já tem estilo. Nem chocam quasi já os brasileirismos de você. Fiquei contente de ler coisa tão boa de se ler. O artigo me pareceu também de correte sem par. Meus parabéns, Mario de Andrade.*”¹⁸²

Por su parte, Manuel Bandeira también acusó recibo de sus artículos y refiriéndose a nuestra literatura afirmaba:

*Conheço quase nada dela. Livro li a Musa de la mala pata, os Veinte cinco poemas, o Segundo Sombra e os Naufragios. Achei a Musa muito tanto, mistura sentimental e canalha, não vou muito com o tango. Dos Naufragios não gostei nada, achei melhor Sentimiento de Germana. Girondo me parece muito superior, a pesar do gosto esportivo das metáforas que tanto me enquixila. Em Girondo de vez em quando eu encontro versos que deixam um vinco. Eu sou do golpe dos vincos. De quem não li nada e preciso ler é o Borges. Já uma vez o Ronald me disse que era o mais forte de lá. Agora você fala o mesmo. Vou tratar de arranjar também Luna de enfrente, pois não conheço nem um poema de Güiraldes.*¹⁸³

A pesar de algunas confusiones en los títulos o en sus atribuciones, Bandeira se manifestaba interesado por la literatura argentina. Y a continuación, le decía: “*Achei muito*

¹⁸⁰ Correspondencia Augusto Frederico Schmidt. Carta datada “Nova Iguazú 5-4-1928”. IEB-USP.

¹⁸¹ Correspondencia Augusto Frederico Schmidt, carta sin datar [anterior al 13 de mayo de 1928].

¹⁸² Correspondencia Augusto Frederico Schmidt. Carta datada “21/maio/1928”. IEB-USP.

¹⁸³ *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. (São Paulo. IEB-Edusp, 2000). Carta datada “Rio de Janeiro, 21 de maio de 1928”, p. 389 y notas 39 a 41 a dicha carta.

interessante foi a sua tradução do capítulo de Inquisiciones. Traduzir é sempre difícilimo. Pois você traduziu bem... até demais. Digo demais porque as idéias do argentino foram tão bem passadas para a sua linguagem que perderam a forma própria, parecem pensadas por você. Isso é traduzir bem demais, no fundo é má tradução porque elimina o estilo do traduzido. E parece que sucede sempre que o tradutor é muito pessoal.”¹⁸⁴

El 1º de julio MA hizo llegar sus artículos a Gastão Vieira, quien además de apreciar la vasta cultura que se desprendía de ellos, había afirmado que: *“a nossa literatura modernista está, penso eu, um milhão infinito de léguas, avante da argentina, pelo talento, pela imaginação, pelo fulgor dos nossos Mario e Osvaldo de Andrade. Lendo o seu estudo, ou melhor ensaio, vê-se claramente isso. Os nossos modernistas têm mais talento.”*¹⁸⁵ Y luego de expresar que Gúiraldes era el que más le interesaba, concluía: *“Fica-me a ilustração, mas não me fica a admiração.”*¹⁸⁶

Como vemos, los artículos de Mário no fueron recibidos en el sentido que él esperaba: sus amigos habían alabado al crítico, al traductor, al ensayista o a su estilo literario, pero el objetivo que lo había guiado en su estudio había quedado opacado. La lectura que se hizo de ellos cayó inevitablemente en una comparación entre la producción literaria de los modernistas brasileños y los poetas argentinos y cada uno de sus lectores sintió la necesidad de declarar la propia superioridad.

El único en tener un acercamiento al pensamiento de MA fue Tristão de Athayde, cuya correspondencia demuestra que por lo menos en él Mário encontró a un interlocutor que supo reflexionar a partir la LMA I sobre el nacionalismo brasileño y preguntarse acerca de las causas que determinaban que fuera “consciente”. Para el crítico, esa fase del

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 390.

¹⁸⁵ Correspondencia Gastão Vieira. Carta datada “Belem, 29-VIII-928”. IEB-USP.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

nacionalismo consciente en literatura era una reacción contra una etapa o fase de literatura parnasiana o simbolista.¹⁸⁷

Sin embargo, al dar a conocer él mismo un artículo titulado “Poesía argentina moderna”, dedicado a la *Exposición de la actual poesía argentina* había elegido también confrontar la literatura argentina con la brasileña tratando de definir sus rasgos característicos: cosmopolita/nacional; arquitectónica/musical; poetas cerebrales/emotivos; poesía subjetiva/objetiva; poesía de gran ciudad/de ciudad pequeña. Estos eran los parámetros elegidos para identificar a la poesía argentina y distinguirla de la brasileña.¹⁸⁸

La reacción ante el artículo de Alceu Amoroso Lima tampoco se hizo esperar. Desde *Festa* (1927-1928) se objetó su ensayo de clasificación y otra vez la lectura se tradujo en términos comparativos y en esa necesidad de afirmar la superioridad de la propia literatura.¹⁸⁹

Cuando uno se pregunta por qué Mário no continuó durante los años siguientes con su reflexión sobre la literatura argentina, se debe tener en cuenta la recepción de la que fueron objeto sus artículos. La lectura que se hizo de ellos quedó limitada a la simple comparación entre ambas expresiones y a restarle valor a la producción literaria argentina. Se trató de asumir una defensa seguramente innecesaria a los ojos de Mário en tanto no se trataba de analizar las respectivas producciones para verificar cuál era la mejor. Para él lo importante había sido poner en el tapete la cuestión del nacionalismo tal como este se manifestaba en la literatura modernista sea para obligar a una reflexión o señalar también la

¹⁸⁷ Correspondencia Alceu Amoroso Lima. Carta datada “Rio maio 10”. IEB-USP.

¹⁸⁸ Tristão de Athayde. “Poesía argentina moderna”. Recogido en: *Estudos. 3ª série*. (Rio de Janeiro. Edição de “A Ordem”), pp. 24-40. El artículo fue publicado originalmente en *O Jornal* y aunque no hemos podido verificar la fecha exacta de su aparición, esta debe haber tenido lugar en los primeros días del mes de julio, como se desprende de las objeciones a su artículo aparecidas en *Festa*. V. nota siguiente.

¹⁸⁹ Cf. “Poesía argentina e poesia brasileira”. *Festa*. Rio, n. 10, 15 de julho de 1928, p. 6.

necesidad de iniciar una nueva etapa. Frente a su propia evaluación de la respuesta producida parecía poco oportuno volver a insistir sobre el tema.

Por otra parte, su visión de algunos actores de las letras argentinas también pareció modificarse. Si “Literatura modernista argentina III” Mário había afirmado su admiración por Borges en estos términos:

Este poeta e ensaísta me parece a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina. Depois de Ricardo Güiraldes -o que teve a felicidade de morrer depois da obra-prima- a figura de Jorge Luis Borges é a que mais me atrai e me parece mais rica de lá. Será talvez ele quem vai substituir Ricardo Güiraldes e consolar com uma presença de intimidade a memória do morto.

pocos meses después de publicado su artículo y en carta a Rosário Fusco, le decía:

Você me pergunta na carta si li os artigos do Jorge Luis Borges e El idioma de los argentinos. Principiei lendo e tudo ficou largado no meio com impossibilidade de ler e enjôo pelo Luis Borges. Me parece que êle está ficando sentencioso, numa velhice prematura de acadêmico cheio de fichas. Uma sabença muito de fachada, muito arquitetônica e com pouca engenharia. Em todo caso, isto não passa dum juízo de... quem não leu. E você já sabe a estima intelectual que tenho pelo J. L. Borges.¹⁹⁰

A fines de la década también se produjo su distanciamiento de Soto y Vignale, dos de sus más activos interlocutores en la Argentina. En el caso del autor de *Zogoibi. Una novela humorística*, este perderse el uno del otro tuvo que ver más con circunstancias personales del argentino.¹⁹¹ En el caso de Vignale, el alejamiento se produjo por la diferente postura que sostenía Mário en relación con sus estudios sobre el folklore brasileño de aquella que su esposa, la intérprete brasileña Germana Bittencourt, llevaba adelante. Estas no sólo carecían del rigor que él pretendía para ese tipo de estudios sino que además Bittencourt pensaba preparar un concierto en Buenos Aires presentando las melodías de *Bumba, meu boi* sobre las que Mário se hallaba trabajando y tenía la idea de solicitar la orquestación al

¹⁹⁰ Carta de Mário de Andrade a Rosário Fusco, datada “S. Paulo 13-IX-28”.

¹⁹¹ V. Correspondencia Luis E. Soto. Cartas datadas “Buenos Aires, 5 de enero de 1929” y “Buenos Aires, 24 de julio de 1929”.

compositor argentino Pascual De Rogatis, punto con el que de ninguna manera Mário podía acordar.¹⁹²

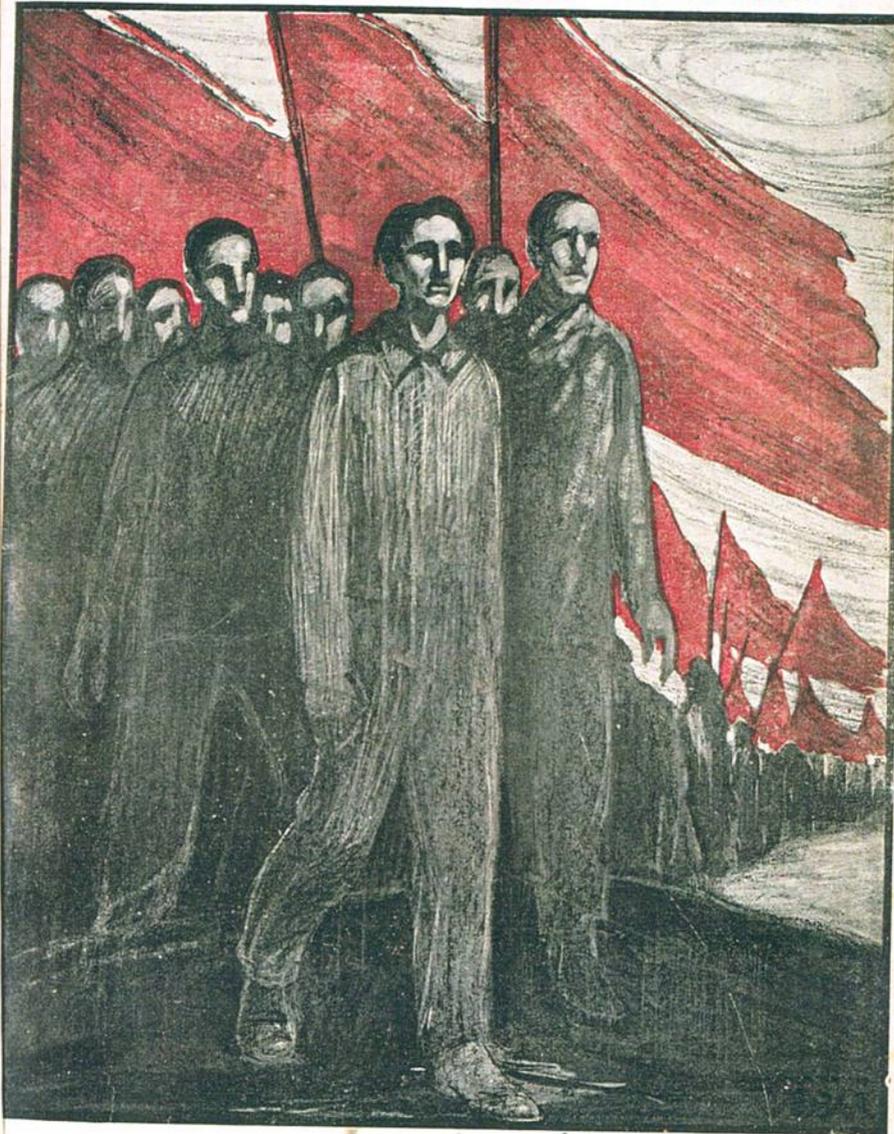
Sin embargo y como veremos en el capítulo 5, existen otros elementos de análisis que permiten verificar que el alejamiento respecto de la Argentina en realidad no fue tal. Sí existió un *impasse* que de alguna manera coincidió con un giro en los intereses de Mário de Andrade. No obstante este encuentro de los años '20 quedó integrado a su memoria activa y continuó aflorando de tanto en tanto. En 1939 y con la distancia de diez años, MA revelaba otro aspecto que no había sido enunciado en sus artículos de 1928, tal vez por ese mismo temor a las comparaciones poco provechosas que de hecho tuvieron lugar:

*Quando, há dez anos atrás, era geral a inquietação pela ausência, não apenas de bons romancistas, mas simplesmente de escritores de romances no Brasil, não se poderia prever a extraordinária floração que a literatura novelística teve tão cedo entre nós. Ficávamos, então, bastante melancólicos, com a riqueza da produção argentina, variadíssima, abundante, viva e apresentando um “novo” da altura e da qualidade de Ricardo Güiraldes, o autor do Don Segundo Sombra. Desgraçadamente a morte levou Güiraldes muito cedo e a sua grande figura não teve ainda quem a substituísse na Argentina. Mas hoje, apenas dez anos passados, nada temos a temer de um confronto com o grande país do Sul. Hoje, não somente contamos com três ou quatro romancistas de primeira ordem, como a produção romanesca é vastíssima por quase todo o país.*¹⁹³

¹⁹² V. Correspondencia Pedro J. Vignale-Antônio Bento de Araújo Lima-Luís da Câmara Cascudo-Germana Bittencourt. Carta datada “Natal, casa de Câmara Cascudo, noite de 5 de agosto de 1928”. V. también notas 124 y 125 a dicha carta.

¹⁹³ Mário de Andrade. “O romance paulista”. Recogido en Mário de Andrade. *Vida Literária. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs*. (São Paulo. HUCITEC-Edusp, 1993), p. 107.

LOS PENSADORES



SIEMPRE EN MARCHA...

N.º 115 - 20 cts.

Abraham Vigo. *Siempre en marcha...* Ilustración para *Los Pensadores*.
Buenos Aires, a. 4, n. 115, noviembre de 1925.

“Pettorutiana”

Si 1926 fue un año clave para Mário de Andrade en tanto significó el abrirse al conocimiento profundo de nuestra literatura, también lo fue en relación con su lectura de la pintura argentina de los años '20. Lectura parcial, como veremos, en cuanto estuvo mediatizada por la figura de Emilio Pettoruti (1882-1971).

La correspondencia (1926-1931), los catálogos y libros (1923-1942), las invitaciones a conferencias y exposiciones del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (1935-1944), las revistas (1933-1936), los recortes (1925-1927) y una pequeña acuarela, existentes en su Archivo, Biblioteca y Colección de Artes Visuales informan acerca de los lazos establecidos entre el brasileño y el pintor platense.¹⁹⁴

Al contrario de lo que podría deducirse al considerar las fechas extremas que este material comprende en su conjunto, se constata que los vínculos entre ambos fueron más efectivos durante los años 1926-1931. Momento dispar, si se quiere, en cuanto a que los intereses que uno y otro manifestaron revelan más la intención de Pettoruti de abrirse camino en el país vecino que la posibilidad de Mário de poder aproximarse al arte argentino.

Figuras clave en sus respectivos medios, uno debe necesariamente preguntarse cuál fue el alcance de esta relación y el marcar su inicio nos lleva directamente a Luis E. Soto y a Pedro J. Vignale. Como hemos visto, el poeta de *Naufragios* (1925) había estado ligado estrechamente al periódico *Martín Fierro* durante el año 1924 y su interés por los escritores italianos contemporáneos lo debe haber acercado rápidamente a Pettoruti; asimismo,

¹⁹⁴ Véase Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti y Archivos, 3. h.

aunque no tenemos datos ciertos que los aproximen, sabemos que fue a través de Soto que el pintor recibió unos libros del brasileño.¹⁹⁵

Hacia poco menos de dos años que Pettoruti había regresado a la Argentina. Con una beca del gobierno de la Provincia de Buenos Aires había partido con destino a Italia en 1913, radicándose en Florencia y alternando su estancia allí con viajes por distintas ciudades de la península, estableciéndose por un tiempo en Milán pero también recorriendo Inglaterra, Alemania y Francia. Rápidamente se había acercado a los futuristas, iniciando su amistad primero con Filippo T. Marinetti y su grupo y luego con Alberto Sartoris y Anton Giulio Bragaglia y con quienes a principios de los '20 pasarían a integrar el grupo Novecento Italiano y, en particular, con Piero Marussig.

Alentado por el entorno en el que ahora se movía,¹⁹⁶ desde mediados de los años '10 había realizado cartones para mosaicos, sus primeros *collages* y pinturas y dibujos abstractos, en una vía de experimentación por la que ningún artista argentino había transitado hasta entonces.

En 1916 conoció a Alejandro Xul Solar (1887-1963) con quien compartió viajes e intereses artísticos y fue con él que al iniciarse la década del veinte comenzó a elaborar la idea de emprender la vuelta a su país. Además de buscar impactar y conmover el ambiente artístico porteño, a juicio de ambos excesivamente *pompier*, se sumaba la necesidad de que la Argentina iniciase su marcha al compás de los nuevos tiempos.

Sin embargo, la voluntad de estos dos artistas parecía querer extender las fronteras de su "patria" en un sentido amplio y abarcador, al comprender además a las otras naciones

¹⁹⁵ Cf. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti. Carta fechada "[La Plata], 1° de julio [de 1926]".

¹⁹⁶ Sobre este punto, cf. Annateresa Fabris. "A temporada italiana de Pettoruti: considerações sobre um relato autobiográfico". Presentado en el Simposio de la Associação Brasileira de Críticos de Arte. Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre, 7 y 8 de novembro de 1999.

de América Latina. Frente a una Europa que se había manifestado incapaz de evitar la guerra, y la consiguiente crisis intelectual que había puesto en tela de juicio sus valores, América era percibida como un campo fecundo y promesa de renovación en la que valía la pena volcar los esfuerzos individuales y colectivos.¹⁹⁷

En Pettoruti y Xul esto se tradujo en proyectos que en primera instancia pueden ser pensados como independientes uno de otro aunque parecen haberse gestado contemporáneamente y haber cobrado cuerpo en los primeros años de la década del '20 previo su regreso a la Argentina.

En el caso del pintor platense, contamos con el testimonio recogido por el corresponsal en Europa de la revista *Atlántida*, Julio de la Paz, quien de paso por Berlín se entrevistó con el pintor y ante una pregunta relativa a la posibilidad de su regreso, Pettoruti le respondió:

-Es mi mayor deseo -me ha declarado; -para intentar allí la formación de un arte decorativo americano.

Piensa el artista, inspirado en lo que nos pertenece y que deberíamos hacer más nuestro llevándolo a la forma bella, en realizar un arte decorativo basado en la utilización de los elementos de nuestro arte primitivo. En el arte incaico, en el azteca, existe un venero inagotable de motivos pictóricos. El gaucho es esencialmente decorativo. Sus prendas engalanan pintorescamente su figura. El facón es una alhaja exquisita, original. Todo es decorativo también en la vida del personaje legendario. Y nada más generoso que sintetizarle y exaltarle artísticamente. Así hermostraríamos museos y hogares con nuestra propia tradición, y el culto americanista alcanzaría su apogeo, al compenetrarnos con amor de nuestra historia. Es esta, sin duda, una obra de hallazgos, de quintaesencias, de tamizamientos, pues en las reproducciones, hechas con un criterio artístico exigente, palpitaría el alma de la patria americana. No de otra manera se ha desentrañado lo plástico de las viejas civilizaciones. Al dibujo y a la pintura ha correspondido una gran parte evocadora. Las civilizaciones griega y egipcia han

¹⁹⁷ Hemos explorado esta problemática en "Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada". Ponencia presentada en el Seminário de Pós-Graduação. *A História de Arte Hoje*. Organizado por el Departamento de Artes Plásticas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 16-19 de maio 2000. Publicado en: *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 3, agosto 2000. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>.

entrado a nuestros ojos, más que por muchos libros, por la decoración copiada de vasos y utensilios auténticos. Pettoruti está poseído de este anhelo [...]”¹⁹⁸

Si a este testimonio sumamos el de Alberto M. Candiotti, cónsul argentino en Berlín y animador allí del Ateneo Hispano Americano, quien escribió la monografía publicada poco después de su exposición en Der Sturm en mayo de 1923, las expresiones recogidas por *Atlántida* cobran un sentido más amplio. En su texto, Candiotti informaba que la intención del artista era la de exponer sus obras en Buenos Aires y en otras capitales de América y, bajo el subtítulo “Tengamos nuestro arte”, hacía algunas aclaraciones: “Muy pronto, Pettoruti y su amigo el pintor-decorador Xul Sol emprenderán un viaje a la Patria y a otros países de Latino América dispuestos a iniciar una campaña entre la juventud.”¹⁹⁹

Esa campaña estaría destinada a la creación de un arte propio. Y esto significaba - aunque a veces resulte difícil establecer la distinción entre la voz del mismo Candiotti de la de Pettoruti- reconocer que no “se hace arte nacional pintando gauchos en la Argentina, palmeras en el Brasil, rotos en Chile, cholos en el Perú, llaneros en Colombia y en Venezuela. Se pintan a tan interesantes tipos, como se podrían pintar pescadores napolitanos o paisanos bretones. Para hacer arte nacional es preciso algo más que un modelo: es preciso un estilo propio.”²⁰⁰

Y era precisamente en la adquisición de medios de expresión propios pero al mismo tiempo acordes con la nueva época -esto es, que no ignorasen los cambios producidos por las vanguardias europeas- donde parece radicar el sentido dado a este nuevo arte americano por fundar.

¹⁹⁸ Julio de la Paz. “Argentinos en Berlín. El pintor Emilio Pettoruti”. *Atlántida*. Buenos Aires, 8 de febrero de 1923. Álbum de Recortes 1923-1925. Archivo Pettoruti. Fundación Pettoruti.

¹⁹⁹ Alberto M. Candiotti. *Pettoruti. Futurismo, cubismo, expresionismo, sintetismo, dadaísmo*. (Berlín-Buenos Aires. Editorial Internacional, 1923).

²⁰⁰ *Ibidem*.

Este objetivo es particularmente interesante al pensar el caso de la pintura argentina en la que desde las posiciones oficiales, lo que había sido homologado como arte nacional eran aquellas pinturas cuyo acento estaba puesto en la representación del paisaje del interior del país en estado puro -esto es, no “contaminado” por los procesos de modernización, los de inmigración y la creciente urbanización de las ciudades- y en el retrato de tipos y costumbres: fidelidad al modelo en cuanto copia y el empleo de una técnica de derivación impresionista, acompañada de ricos empastes. Pintura cuyos exponentes más importantes eran Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, nombres a los que se agregaban Ángel D. Vena, Carlos Ripamonte, Héctor Nava, Luis Cordiviola y otros cuyas obras Pettoruti había podido observar en la XIII^a Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia en 1922.²⁰¹

Sin lugar a dudas, en el caso de Pettoruti la palabra clave había sido dicha a Julio de la Paz al referirse al gaucho y sus vestimentas y adornos: lo que había que hacer era “sintetizarle” y esto era la que lo distanciaba de caer en estas expresiones del arte nacional. Sintetizar, en los términos que hablaba su pintura, se traducía en obras como *L’Istitutrice* o *Viottolo* en las que, a través de una compleja síntesis formal, eran la luz y el color los elementos fundamentales a partir de los cuales se estructuraba la composición.

De qué manera pudo haberlo resuelto, lo ignoramos en tanto es posible que las obras realizadas en la línea propuesta y con la temática enunciada tal vez permanecieran en los dos baúles dejados en Florencia y con los que el pintor nunca se volvió a encontrar. Lo que sí sabemos es que una vez reinstalado en La Plata, dibujó viñetas con motivos decorativos precolombinos para la revista *Estudiantina*, al tiempo que *Humanidades* optó

²⁰¹ En una tarjeta postal dirigida a su madre y a su tía, fechada el 7 de julio de 1922, Xul les contaba. “La sala argentina que vio Emilio en Venecia, un mamarracho, o ni siquiera eso. Así mejor, dice él daremos más golpe.” Archivo Documental Xul Solar. Serie Tarjetas Postales. Fundación Pan Klub. Museo Xul Solar.

también por este tipo de ornamentación. Evidentemente, el ambiente de la juventud platense se hacía eco de no sólo de las propuestas visuales de otras publicaciones como el periódico *Martín Fierro*, sino también de las de Pedro Henríquez Ureña. Desde *Valoraciones* el dominicano había difundido las viñetas y *bandeau* de Gabriel Fernández Ledesma y los motivos tomados del libro de Adolfo Best Maugard *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*.²⁰²

Ahora bien, el texto de Candiotti que hemos citado es importante pues de él se desprende la idea de una acción conjunta con Xul, destinada a extender ese mensaje en distintas ciudades americanas. El concepto de “viaje” cobra entonces un significado peculiar: es físico y es espiritual e invierte el movimiento tradicional de América a Europa; son ahora los artistas argentinos quienes desde el Viejo Mundo reflexionan sobre la realidad americana y vuelven a su encuentro.

El cónsul argentino también aclaraba que Pettoruti quería que su arte fuese criollo: “Como he dicho Pettoruti es netamente italiano en su arte, será *criollo*, como él desea llegar a ser, después que vuelto a nuestra patria se pase algunos años en nuestras montañas andinas, en las pampas, y en las regiones tropicales de Santiago del Estero y en los valles de Tucumán y Salta.”²⁰³ [énfasis agregado]

Este enunciado nos lleva directamente al proyecto de Xul que es posible reconstruir a partir de unos pocos textos inéditos dedicados a su amigo, escritos entre Munich y

²⁰² V. nuestro “Rafael Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. El Método Best Maugard en Buenos Aires”, *op. cit.*

²⁰³ Alberto M. Candiotti. *Pettoruti, op. cit.* En su correspondencia con Mário encontramos una confirmación a estos dichos. En una de sus cartas, le confiaba al brasileño: “Yo también estuve a punto de realizar un viaje por el norte de la Argentina, parte del Brasil, Paraguay, Bolivia y Perú, pero, desgraciadamente y con grande dolor fracasó”. V. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti. Carta fechada [La Plata] 26 de noviembre [de 1927].

Buenos Aires durante el período 1923-1924.²⁰⁴ De ellos se desprende cuál era el significado que el arte “criollo” podía llegar a tener:

-Pettoruti llevó un tercio de su vida por Italia, la que penetrándolo se hizo una parte de su carne y de su alma.

Orguloso de su pura sangre itálica es, empero -también por la flexibilidad racial- y quiere ser criollo, tan criollo para nosotros como un indio emplumado, como las grandes pampas lejanas poco vistas, nuestra herencia.²⁰⁵

Al presentarlo en otro escrito, Xul lo introducía en estos términos: “Digamos del pintor argentino Pettoruti, uno de nuestra vanguardia criolla hacia lo futuro. Y también algo pro arte en nuestra América!” Para Xul, su amigo era un “Neocriollo, un tipo de los futuros, que ultrapasarán a Europa” y más adelante insistía: “El arte complejísimo de Pettoruti es y quiere ser criollo. Nos vemos en él nuestras mejores cualidades. Mira lo porvenir, entusiasta de toda nuestra América colosal, desde Méjico al polo sur.”²⁰⁶

Según él, los neocriollos serían aquellos capaces de superar el dominio europeo sobre América, de retomar aquello proveniente de otras “naciones”, “no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes”, conservando aquello que Europa había brindado pero sin aceptarlo de manera pasiva:

Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aún no hemos terminado las guerras pro independencia. Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos mas nuestras únicas M e c a s en ultra mar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guien (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos mas de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las

²⁰⁴ A. Xul Sol. “Pettoruti y Obras”. Datiloscrito original, fechado “Munich Junio 1923”; “Pettoruti”. Datiloscrito copia carbónico, sin fechar [1924?]. Este último texto sirvió de base para el publicado con el mismo título en *Martín Fierro* (a. 1, n. 10-11, setiembre-octubre de 1924). Ambos en el Archivo Documental Xul Solar. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. En los textos citados de Xul hemos conservado su ortografía.

V. también J. Ramón [seud. de Alejandro Xul Solar]. “Pettoruti y el desconcertante futurismo”. Buenos Aires. *La Razón*. Buenos Aires, domingo 9 de diciembre de 1923.

²⁰⁵ A. Xul Sol. “Pettoruti y Obras”, *op. cit.*

²⁰⁶ [Alejandro Xul Solar]. “Pettoruti”, *op. cit.*

cadenas invisibles (las mas fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMERICA IBERICA con 90 Millones de habitantes.²⁰⁷

En este llamado de Xul lo que más sorprende es el reclamo al reconocimiento de una América -que entre sus naciones constitutivas incluía al Brasil- en posesión de una identidad propia. En la elaboración de su proyecto personal esta exigencia se traduciría en la creación de un nuevo idioma, el neocriollo creado a partir del encuentro entre el portugués y el español.

Por primera vez desde nuestra vanguardia se reflexionaba explícitamente sobre la problemática América/Europa y Europa/América, en un proyecto que excedía con creces a aquellos intentos de acercamiento al Brasil provocados por artistas como Alice o Quirós que hemos señalado antes.

Pero también es importante señalar que fue en esos textos en los que se ocupó de la obra de su amigo, que esa reflexión sobre América tuvo lugar. Pettoruti representaba a sus ojos el tan ansiado arte del porvenir del nuevo continente y que fuera precisamente en ellos que él incorporase al Brasil no puede ser ignorado a la hora de pensar el interés del artista platense por emprender un “viaje” al país vecino.

El pintor que en 1926 comenzó a mantener correspondencia con Mário de Andrade, ya ocupaba -en el breve lapso de un año y medio- un lugar clave en el contexto de la vanguardia argentina. De regreso en su país a fines del mes de julio de 1924, él adoptó inmediatamente una estrategia de irrupción y choque en el campo artístico de Buenos Aires.²⁰⁸ La inauguración de su exposición individual en la Galería Witcomb en octubre de

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ Sobre este punto, cf. Patricia Artundo y Marcelo Pacheco. “Estrategias y transformación. Una aproximación a los años veinte”. En: *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires. CAIA, 1994), pp. 77-85. V. también Diana Beatriz Wechsler. “Buenos Aires, 1924:

1924 tuvo la capacidad de convulsionar un ambiente, que desde el año anterior y de manera hábil había sido preparado por el mismo pintor y que se tradujo en artículos y notas publicados en distintos medios de Buenos Aires y La Plata.

Futurista, cubista, izquierdista, vanguardista fueron los términos utilizados para descalificar su obra; burlas y chistes y -en contraposición- la ofensiva en su apoyo de los martinfierristas; los ecos en la prensa de la capital y del interior que durante 15 días se ocupó de la exposición; el Salón Ultrafuturista, “broma-parodia” montada por un grupo de artistas en la Galería Van Riel, todo esto subrayaba el hecho de que los espectadores - público y crítica- sorprendidos en sus hábitos visuales no parecían poseer la serenidad suficiente para acercarse a la muestra de sus 86 obras.²⁰⁹

En Witcomb, el pintor se había preocupado por establecer un recorrido didáctico a lo largo de tres salas, desde el mosaico *Meditazione* a *El flautista ciego*, pasando por paisajes como los realizados en Milán durante 1917. Su elección buscaba demostrar ante los visitantes que él podía realizar además de sus obras más “atrevidas”, pinturas que en algunos casos estaban próximas a las de algunos argentinos más o menos reconocidos.

La imagen que nos proporciona el crítico Atalaya de esta exposición no deja de ser elocuente y de manera inequívoca señala la conmoción provocada. Según él, la exposición:

fue como una réplica del estreno de un nuevo *Hernani*, con las sonajeras de un ruidoso escándalo, que indefectiblemente provoca todo insólito amanecer de arte, agitando los estanques verdosos de la rutina. El sempiterno croar de los eternos batracios era ensordecedor. Parecía, como si los cuadros de Pettoruti lanzasen estridentes alaridos, llamas infernales, insultos y bofetadas, tal era el revuelo y de tal manera enardecían, encrespaban al enorme gentío que irrumpían por las salas, únicamente para discutir a gritos cuando no a desternillarse de risa, pero con risa

trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”. En: *Las artes entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires. CAIA, 1995, pp. 344-358.

²⁰⁹ V. nuestro “Modernidad y ‘vanguardia’ en la década del veinte”. En: *Mercosul Cultural: encuentros con a crítica*. (São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 1997), pp. 159-174.

nerviosa y falsa! Nuestro *mundo* se tambaleaba en sus cimientos, había perdido su equilibrio e irremediabilmente se derrumbaba!²¹⁰

Pero ¿cómo era posible después de esto sostenerse en un medio que a los ojos de Pettoruti se presentaba como reaccionario en grado sumo? 1925 constituyó para él casi un *impasse* a pesar de la intensa actividad desplegada: exposiciones en la ciudad de La Plata y en Buenos Aires, su alineación decidida junto al periódico *Martín Fierro* y a las actividades propuestas por el grupo, miembro fundador de la Asociación Artística Platense y de la Sociedad de Artistas Argentinos. Al año siguiente, la decisión de regresar a Europa parecía inevitable y con ella, la gestión de otra beca provincial que finalmente no fue concedida.

Fue en ese momento que se produjo el encuentro con Mário. Atento siempre a aquello que pudiese constituir un aire de renovación para el arte y las letras de América, la personalidad de Andrade y su rol activo en el movimiento modernista brasileño -para ese entonces, partícipe de la SAM y autor de *Paulicéia desvairada* y *A escrava que não é Isaura*- deben haber atraído la atención del argentino.²¹¹

Y es probable que ante las noticias recibidas del mundo artístico brasileño a través del caricaturista Francisco A. Palomar, instalado en Rio; la mención de otros nombres - Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti- y el recuerdo de su amigo Alberto Da Veiga Guignard, alentaran en él la idea de optar por Brasil como espacio más rico en posibilidades de intercambio de ideas que el que podía encontrar en la Argentina.

²¹⁰ Atalaya. "Movimiento Rioplatense". *Alfar*. Montevideo, a. 9, n. 70, 1931.

²¹¹ Raúl Antelo ha señalado la posibilidad de que ya en 1926 Pettoruti conociese la obra de Mário de Andrade, en particular *A escrava que não é Isaura*, dato que la correspondencia sostenida con el brasileño parece confirmar. Cf. del autor "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, *marchand d'art*". En: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. (Buenos Aires. CAIA, 1999), pp. 125-126.

Esto resulta de particular interés al considerar la lectura que él mismo hacía de nuestro campo artístico. La obra de Norah Borges poco le interesaba en un momento en que en sus pinturas y dibujos ella elaboraba su propio retorno al orden.²¹² Los artistas que hacia 1923 se habían marchado a Europa y pronto serían conocidos como el Grupo de París no sustentaban una propuesta de renovación radical, en tanto completaban su formación en los talleres de Lhote, Friez y Bourdelle.

La pintura de Pedro Figari distaba de ser considerada por él en un sentido renovador, en tanto el ser “americano” se manifestaba en ella de una manera anecdótica. En una entrevista realizada al pintor de paso por São Paulo en 1928, el redactor de *O Jornal* hacía claras referencias a la pintura del uruguayo que es poco probable fuera conocido en el ambiente carioca. Esto y otras coincidencias, por ejemplo el testimonio de Candiotti ya citado, nos permite entender que las afirmaciones vertidas en la nota provenían del mismo viajero. Al hablar de las elecciones estéticas de Pettoruti, afirmaba:

*Sentiu para isso que não carecia acentuar o pitoresco dos assumptos, firmarse na anécdota ou no motivo histórico. Ser argentino, como ser brasileiro não significa traduzir para a éla scenas argentinas ou brasileiras, mas sentir e executar com o espirito que singulariza esta ou aquele nacionalidade. O erro do uruguayo Figari, que tanto se celebrizou com as suas telas sobre motivos históricos americanos vem muito desse preconceito. A excelência de Pettoruti esta principalmente em que soube se libertar de tal erro.”*²¹³

Por otra parte, su amigo Curatella Manes se encontraba en París y la obra de Guttero no contaba aún con peso y difusión en nuestro medio. El único cercano era Xul, pero éste -alejándose de su propia estrategia de choque- había optado por presentarse en

²¹² En ocasión de la exposición organizada en Amigos del Arte para acompañar las conferencias de Marinetti, Pettoruti le confiaba a Xul: “La salita chica se la daremos a la Srta. Borges -para que quede sola- pues es muy diferente lo que hacemos nosotros. Le haremos un favor (creo)”. Tarjeta postal, fechada “9 de junio de 1926”. Archivo Documental Xul Solar. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

²¹³ [Anónimo]. “Conversando com Emilio Pettoruti”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, IX-928. Archivo Emilio Pettoruti. Álbum de Recortes. Fundación Pettoruti.

salones alternativos y se mostraba a sí mismo poco propenso a ejercer una acción decidida sobre el medio.²¹⁴

De manera significativa, el artista platense eligió para presentarse ante Mário el folleto prologado por Ricardo Güiraldes -figura clave para la nueva generación argentina- texto que, como hemos señalado antes, era atípico en su producción. Pero fue a partir de él que MA se introdujo en la pintura del argentino. *13 obras* entre las que se contaban *Los Bailarines*, *El filósofo*, *La del vestido violeta*, expuestas todas en Witcomb.²¹⁵ En su prólogo Güiraldes elegía “futurismo” y “cubismo” como punto de aproximación a su pintura: los dos ismos con los cuales Pettoruti había sido relacionado, pero superándolos a partir de su lectura de las obras. El los reducía a una actitud abierta hacia el futuro y destacaba el predominio de su individualidad frente a todo tipo de fórmulas incluso aquellas derivadas de los propios ismos.

Y en este punto uno debe preguntarse qué es lo que conocía Mário acerca de Pettoruti: probablemente poco o nada. A diferencia de otros argentinos, él no había participado de los salones parisinos ni asistido a los talleres en los que pudiese haberse cruzado con los artistas brasileños residentes en París. Sólo poco antes de regresar a la Argentina participó -junto con Xul Solar y Curatella Manes- de la *Exposition d'Art Americain-Latin* presentada en el Musée Galliera y en la que por Brasil estuvieron presentes, entre otros, Angelina Agostini, Victor Brecheret y Anita Malfatti.

²¹⁴ Cf. Patricia Artundo y Marcelo Pacheco. “Estrategias y transformación. Una aproximación a los años veinte”, *op. cit.*

²¹⁵ *13 obras. Emilio Pettoruti.* (Buenos Aires. Ricordi, 1924). V. Parte II. Archivos, 3. h.

En todo caso, ignoramos si MA tuvo alguna noticia sobre esto, a pesar de que en esa oportunidad Pettoruti debe haber conocido a Brecheret, según se desprende de su correspondencia con Curatella y con el mismo brasileño.²¹⁶

La primer mención de Mário relacionada con el pintor apareció en su nota ya citada “Clara Argentina” y resulta sintomático que a pocos meses de haber iniciado su contacto epistolar, él lo incluyese entre aquellos que a sus ojos formaban parte de esa Argentina “clara e boa”, resaltando el hecho de que el gobierno hubiese adquirido *Los Bailarines* para el museo de La Plata.²¹⁷

Esto es lo que iba a marcar en gran medida la lectura de MA en relación con nuestra pintura. En realidad la obra mencionada había sido adquirida por el Gobierno de Córdoba con destino al Museo Provincial y aunque ignoramos cómo fueron las tratativas para esta adquisición, es evidente que el Poder Ejecutivo buscaba mostrarse a sí mismo como moderno y progresista.

Este hecho quedaba de manifiesto en los fundamentos del decreto al aludir explícitamente a que la exposición presentada por el pintor en el Salón Fasce era la primera muestra “futurista” realizada en la provincia. De esta manera Córdoba -al igual que otras ciudades del interior como Rosario y La Plata- tomaba la delantera en relación con la capital del país: dos años antes Ernesto de la Cárcova había sugerido la compra de *Pensierosa* para el Museo Nacional de Bellas Artes, propuesta de adquisición que fue claramente rechazada por su director.

²¹⁶ V. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti, carta datada “[La Plata], jueves 17 [de febrero de] 1927” y nota a dicha carta n. 158.

²¹⁷ Mário de Andrade. “Clara Argentina”, *op. cit.* V. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti. Carta datada en “Córdoba, 9 de setiembre de 1926”, en la que anuncia la adquisición de su óleo y nota n. 151 a dicha carta.

Cuando se analizan los recortes conservados por Mário de Andrade relacionados con Pettoruti -17 en total- llama la atención que la mayoría de ellos pertenezca al año 1926 y casi la mitad a la exposición en la galería cordobesa. El Álbum de Recortes 64 contiene 11 que se encuentran reunidos junto a otros referidos a Lhote, Leger, Matisse, Vlaminck, Derain, Pascin, Delaunay y Picasso, contexto llamativo para un pintor argentino y que evidentemente señala la ubicación que el brasileño le otorgaba en el marco de la vanguardia internacional.

Estos recortes fueron remitidos seguramente por Pettoruti, tal vez respondiendo a un pedido de Mário quien tenía la idea de escribir un artículo sobre él.²¹⁸ La compra de *Los Bailarines* le hacía pensar que en la Argentina existía una aceptación de la pintura moderna desde los ámbitos oficiales, reforzada por el hecho de que al año siguiente dos de sus pinturas ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Rosario, adquiridas por la Comisión de Bellas Artes y por la Municipalidad en ocasión de su exposición en esa ciudad de la que Mario también tuvo conocimiento.

En una de sus notas en el *Diário Nacional*, dedicada al ambiente musical en la Argentina, él destacaba que: “*Os argentinos, como bons descendentes dos hespanbóes manifestam uma decidida propensão para a pintura, entre as artes. A escola moderna de pintura, desenvolvidíssima e já definitivamente accita-lá, apresenta um grupo numeroso e forte de artistas, entre os cuaes se destacam personalidades verdadeiramente notáveis*”.²¹⁹

²¹⁸ En su correspondencia, Pettoruti le agradece a Mário la intención manifestada acerca de escribir sobre él. De hecho no hemos podido confirmar que MA lo hiciese, no obstante es llamativo que estos recortes no se encuentren en el Archivo Pettoruti (Fundación Pettoruti), ausencia notable teniendo en cuenta la manera cuidada en que el pintor conservó todas las notas referidas a él. V. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti, cartas fechada “La Plata 26 de noviembre de 1927” y “22 de enero de 1928”.

²¹⁹ [Mário de Andrade]. “Buenos Aires musical”. *Diário Nacional*. S. Paulo, 23-2-1928, p. 2., c. 7-8.

En realidad, era poco lo que Mário conocía de la pintura argentina y seguramente era consciente de esto: conocía algo de Alfredo Guttero y de Norah Borges y, a través de *Martín Fierro*, que era la única publicación a su alcance que privilegiaba las reproducciones y que podía llegar a proporcionarle cierta idea acerca de las obras de artistas como Raquel Forner, Héctor Basaldúa, Adolfo Travascio, Alfredo Bigatti, etc.

Inclusive, cuando MA se sintió en la necesidad de responder con una atención a una gentileza de Palomar, le dedicó una nota en el *Diário Nacional* y ante la falta de elementos para juzgar sus caricaturas en conjunto recurrió a la reproducción de parte del prólogo de Ronald de Carvalho en ocasión de la muestra del argentino en Rio en 1927.²²⁰ Allí destacaba aquello que se desprendía de las caricaturas que había visto probablemente reproducidas en publicaciones cariocas²²¹: el valor de la “tinta”, esto es su trabajo con la materia -una de las constantes en la reflexión estética del brasileño- a través de la cual hacía inteligible las ideas y las emociones de sus retratados.

Ahora bien, en el caso de Pettoruti éste se le presentaba como portador de un cierto exhibicionismo que había tenido su paralelo en el mismo modernismo brasileño, según lo declaraba en su artículo “Literatura modernista argentina II”: *“Uma coisa curiosa de constatar é que no começo a arte moderna tomou aqui uma feição de proselitismo exibicionista quase religioso, muito equiparável a certos cultos protestantes e ligas pró qualquer coisa norte-americanos. Não percebo esse mesmo aspecto no modernismo argentino; a não ser no pintor Pettoruti.”*²²²

²²⁰ V. Parte II. Correspondencia Francisco A. Palomar, carta fechada “Rio de Janeiro, 22 de julio de 1928” y Archivos, 1. b, donde reproducimos la nota dedicada por MA al caricaturista argentino.

²²¹ Además de las colaboraciones de Palomar en *Fon Fon*, *Para Todos*, etc., hacemos referencia particularmente a las notas que Ronald de Carvalho publicó en *O Jornal*, “Gente de Martín Fierro” y “Variações sobre Palomar”, durante el mes de octubre de 1927. La primera de ellas conservada en el Álbum de Recortes 4. V. Parte II. Archivos, 3. f.

²²² Mário de Andrade. “Literatura modernista argentina II”, *op. cit.*, recogido en Parte II. Archivos, 1. b.

Y ese exponerse públicamente y asumir como una misión el procurar la modernización del arte en la Argentina era, más allá de sus propias obras, lo que más llamaba la atención del brasileño: había sido su protagonismo durante la visita de Marinetti²²³ a la Argentina; sus sucesivas muestras en Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba; su propaganda en esta provincia al tener un rol activo junto a Carlos Astrada al editar *Clarín* y llevar la *Revista Oral* a la provincia; sus artículos en *Crítica*; la adquisición de sus obras por los organismos oficiales provinciales, todos estos eran puntos a considerar a la hora de evaluar su importancia.

Sin embargo, a MA le seguían faltando elementos para dedicar al arte argentino siquiera, en sus expresiones más renovadoras, sendos artículos como los que había dedicado a nuestra literatura.

Resulta evidente también que en el caso de Pettoruti y sus dos viajes al país vecino, éste actuaba como una alternativa frente a Europa. A pesar del interés del pintor por promover un acercamiento con las naciones de América Latina, el Viejo Continente seguía ejerciendo una poderosa atracción y fue sólo ante la imposibilidad de regresar a Europa que se decidió a emprender el camino al Brasil.

²²³ Es interesante observar que la presencia del italiano en la Argentina no parece haber sido de interés del brasileño, a pesar de existir menciones a ella en la correspondencia de Pettoruti. Tal vez, el mismo Pettoruti no haya insistido sobre este tema -obsérvese que el catálogo de la Exposición de Pintores Modernos organizada para acompañar las conferencias de Marinetti en Amigos del Arte, no fue remitido al brasileño- dada la repercusión negativa que había tenido su presencia entre el grupo paulista. En mayo de 1926, el diario *Crítica* recogía su opinión acerca de la próxima visita del líder futurista: "No creo que en Buenos Aires se repita lo ocurrido en Brasil. El público argentino está más preparado para compenetrarse de las verdaderas ideas de Marinetti. Las manifestaciones artísticas de vanguardia han encontrado siempre campo propicio en este país, cosa que no ha ocurrido en Brasil." Emilio Pettoruti. "Marinetti es un hombre de una ingenuidad infantil que desconcierta". *Crítica*. Buenos Aires, viernes 28 de mayo de 1926.

Pensado ya desde principios de 1927, a partir de la presencia de Palomar en Rio, sólo concretó el primero de ellos a mediados del año siguiente, con la idea de presentar sus obras en las dos ciudades más importantes, Rio de Janeiro y São Paulo.

A pesar de que durante los dos meses y medio de permanencia no consiguió su objetivo, este viaje -casi de exploración- le permitió conocer personalmente a Mário y sobre todo relacionarse con otros escritores, críticos y artistas no sólo de São Paulo sino también de Rio: Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Álvaro Moreyra, Renato Almeida; conoció también a Tarsila, Oswald y Segall.²²⁴

A comienzos del mes de febrero de 1929, el pintor se embarcó por segunda vez y permaneció en Rio -alternando su visita a otras ciudades brasileñas- hasta el 19 de enero de 1930. En esta ocasión, aunque Pettoruti no lo mencionara explícitamente, se trataba también de una oportunidad de trabajo, con las corresponsalías de varios periódicos argentinos ya que de otra manera sería difícil explicar su prolongada permanencia sin demasiados recursos.

El punto más importante a destacar aquí es que el intercambio Brasil-Argentina se vio entonces fortalecido. Primero, Pettoruti había partido en misión intelectual encargada por la Agrupación "Camuatí",²²⁵ con el objeto de organizar la visita de un grupo de

²²⁴ V. al final de este capítulo la nota "Pettorutiana", publicada a poco de su regreso al país en *Espiral* de Bahía Blanca, pero cuyos conceptos fueron reiterados por el pintor en otros medios como *Crítica* y *El Argentino* de La Plata.

²²⁵ La Agrupación de Artistas "Camuatí" fue creada a mediados de octubre de 1928. Su nombre se derivaba de la palabra guaraní que significa "avispa reunida amigablemente". Según sus estatutos, sus fines eran los de representar a todas las artes con absoluta independencia de doctrina, favorecer su progreso y difusión, procurar la unión y el conocimiento de los artistas y proteger sus intereses. Ya en el mes de diciembre de ese año habían sido delineadas las actividades que se llevarían a cabo en el futuro: exposiciones, audiciones, teatro, conferencias, ediciones, bibliotecas, revistas, etc. Raúl Mazza, Gastón O. Talamón y Enrique Richard Lavalle integraban la junta directiva y además de contar con dos secretarios, tesorero y proesorero, se habían organizado siete subcomisiones (música, literatura, poesía, arte escénico, arquitectura, escultura y pintura), cada una de ellas formadas por siete "elementos representativos en su género". Guttero y Juan B. Tapia integraban la de pintura y entre el núcleo heterogéneo de sus socios se contaban, además de Pettoruti, A. Bigatti, L. Falcini, A. Riganelli, V. Cunsolo, P. Domínguez Neira, A. Travascio, P. Blake, M. Rojas Silveyra,

intelectuales brasileños a la Argentina para dar conferencias y de este modo establecer una comunicación fluida entre ellos y sus pares argentinos. Aunque nada parecer haberse concretado, a pesar de los anuncios que aparecieron en los diarios paulistas,²²⁶ es importante destacar la intención de “Camuati” al dar este primer paso. Esta voluntad de acercamiento sólo se concretaría en un sentido semejante a comienzos de 1935 con la embajada intelectual que llegó a nuestro país invitada por el diario *Crítica*.²²⁷

Durante 1929, y tal vez como consecuencia del mismo impulso, el pintor platense incentivó ese intercambio en particular con el grupo carioca. En *Movimento Brasileiro* él comenzó a colaborar con frecuencia y también otros argentinos como José de España; en la misma publicación aparecieron noticias sobre la política argentina, la situación de los trabajadores, anuncios de revistas y periódicos recibidos, que marcaban este interés creciente por variados aspectos de la realidad argentina.

Durante ese mismo año, un grupo de más de 70 artistas cariocas se presentó en el XI Salón de Otoño de la ciudad de Rosario, entre ellos el joven Cândido Portinari, con su *Retrato de Celso Kelly* y el mismo Guignard con un *Autoretrato*. Alfredo Guttero fue miembro del jurado de admisión en este salón y aunque no tenemos datos fehacientes y Pettoruti no

José André, Gilardo Gilardi, A. Williams, Jorge L. Borges, Evar Méndez, H. Rega Molina, P. Rojas Paz, R. Giusti, etc. Cf. “Camuati” aspira a ser el centro de los trabajadores intelectuales del país [Reportaje a Antonio García y Mellid]”. *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, diciembre de 1928, a. 1, n. 4, pp. 13-14.

²²⁶ Cf. “‘Camuati’, o grupo dos modernistas argentinos”. *Diário da Noite*. São Paulo, quinta feira, 21 de fevereiro de 1929; “O pintor argentino Emilio Pettoruti veio ao Brasil encarregado de uma missão de amizade”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, sexta feira, 22-2-1929. Álbum Recortes. Archivo Pettoruti. Fundación Pettoruti.

²²⁷ Por invitación del diario *Crítica*, entre el 8 y el 15 de febrero visitó la Argentina un grupo de intelectuales brasileños, encabezado por Renato Almeida y entre quienes se contaban Antonio de Alcântara Machado, Agripino Grieco, Orestes Pilade Palagi y Mucio Leão. A su regreso, Alcântara Machado publicó en la edición del 26 de febrero de *O Jornal* su “Primera impresión de Buenos Aires”, recogida por Raúl Antelo en *Confluencia, op. cit.*, pp. 68-70.

lo menciona, la figura de este pintor argentino -también comprometido estrechamente en la primera etapa de “Camuati”- no debe haber sido ajena a estos movimientos.

Cuando uno busca evaluar cuál fue el resultado de esta experiencia comprueba que ella fue casi ignorada por Pettoruti en sus memorias recogidas en *Un pintor ante el espejo* (1968): omisiones -por ej. Palomar, quien en realidad fue quien le abrió las puertas al mundo intelectual carioca, el mismo Mário totalmente ausente de sus páginas-, reescrituras -relativas a su imposibilidad de exponer en Brasil- y confusiones entre los dos viajes. Lo cierto es que el país que lo había recibido por un año aparecía allí totalmente desdibujado.

Sin embargo, él siguió firme en su necesidad de mantener activos los vínculos establecidos y a cuatro meses de haber regresado, el 17 de mayo de 1930, inauguró una exposición de sus obras junto con las de Alberto Da Veiga Guignard y Paulo Rossi Ossir en la Asociación de las Artes de La Plata. Por lo que se desprende de su correspondencia con Guignard, Pettoruti tenía la idea de organizar hacia mediados de ese mismo año otra exposición pero esta vez de un conjunto más amplio de artistas brasileños, entre los que se incluiría el nombre de Tarsila.²²⁸

A pesar de no abandonar su idea de regresar a Europa su reinserción en el medio fue natural: una exposición individual en la Galería Müller; la de *Novecento Italiano*, presentada por Margherita Sarfatti y en la que él tuvo una activa participación o la presencia de su amigo Bragaglia y las actividades que rodearon esta visita fueron algunos de los hechos que marcaron el año 1930.

No obstante, la situación del país era cada vez más complicada, encontrando un punto culminante el 6 de setiembre con la revolución promovida por el Gral. José Félix Uriburu que puso fin al segundo mandato constitucional de Hipólito Yrigoyen. Los meses

²²⁸ Carta de Alberto Da Veiga Guignard, sin datar [Rio de Janeiro, julio-noviembre de 1930]. Archivo Emilio Pettoruti. Fundación Pettoruti.

que siguieron tuvieron una honda repercusión en las instituciones culturales oficiales: grupos de artistas pidieron la actualización y normalización de la Comisión Nacional de Bellas Artes, pero ahora bajo otras directrices.

Momento crítico para nuestros intelectuales, muchos de ellos vieron en un primer momento en el cambio político de signo militar el fin de las condiciones de desorden administrativo del gobierno constitucional, crecimiento de la pobreza y otros factores que habían dado una imagen fuertemente negativa de él.²²⁹

En ese contexto Pettoruti fue designado a fines de noviembre Director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Propuesta que debe habersele dado a consideración no mucho antes pero con el tiempo suficiente para que en el momento de hacerse pública la noticia él pudiese ya presentar un vasto programa para el Museo que tuvo una amplia y positiva repercusión en los medios culturales.

Un plan intensivo para poner en marcha un espacio que desde su apertura en 1922 había prácticamente carecido de actividad. Entendiéndolo como un “museo americano de arte”, que además de cumplir con una función docente, debía actuar como un espacio dinámico y no una simple reserva de obras, el museo debía cumplir a sus ojos con una misión social, esto es, ir hacia el pueblo. El Vagón de Arte, los préstamos y exposiciones de obras en los museos del interior de la Provincia de Buenos Aires, eran otros puntos considerados.

Pettoruti inició inmediatamente sus pedidos de colaboración a todo el núcleo de amigos, no sólo de la Argentina sino también del exterior; entre estos últimos se dirigió otra vez a Guignard y Ossir para presentarlos durante el mes de julio ahora en el Museo. Y aunque la muestra no llegó a concretarse sirvió una vez más para remarcar el interés del

²²⁹ Sobre este punto, cf. Jorge A. Warley. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. (Buenos Aires. CEAL, 1985), pp. 33 y ss.

pintor platense por difundir la producción artística del país vecino. Él mismo donó al Museo 3 obras de Guignard.²³⁰

Se dirigió también a Mário, invitándolo a dar conferencias sobre temas relativos a su país, a través del registro fonográfico de su voz y, una vez programada la aparición del primer número de *Crónica de Arte* -la nueva publicación del Museo- destinada a difundir las novedades de Europa pero también a dar a conocer allí la producción cultural de la Argentina y otras naciones de América, le reiteró un pedido de colaboración con un resumen del movimiento artístico brasileño.²³¹

A pesar de que entre abril y diciembre de 1931 el pintor le escribió en siete oportunidades, pidiéndole además sus datos para incorporar a un fichero de artistas y escritores, solicitándole su opinión sobre *Crónica de Arte*, reiterándole el pedido de artículos, Mário no pareció responder más que en una oportunidad, prometiendo su trabajo para el 3º número de la revista y dando entonces su opinión respecto de ella.²³²

En este punto uno puede preguntarse si no es posible que el brasileño se mostrase renuente a colaborar en el emprendimiento de un director de museo nombrado por la intervención provincial, en un momento como lo es el año '31 que la crisis política argentina parecía lejos de resolverse en términos democráticos. MA no desconocía esta situación, por el contrario, a través de Luis E. Soto había tenido noticias al respecto. El crítico argentino no sólo se había manifestado violentamente en relación con la actitud asumida por nuestros intelectuales frente a la acción de los “gobernantes con sable al

²³⁰ Durante 1931 Pettoruti donó 15 obras al patrimonio del Museo, entre ellas las 3 de Guignard mencionadas: *Las amigas* (dibujo), *Composición* (acuarela) y *Paisaje de Rio de Janeiro* (dibujo). Cf. Comisión Provincial de Bellas Artes. *Memoria*. La Plata [1935], p. 45. “Donación Emilio Pettoruti (1931)”.

²³¹ [Emilio Pettoruti]. “Nuestro Programa”. *Crónica de Arte*. La Plata, a. 1, n. 1, junio y julio 1931.

²³² Cf. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti, cartas fechadas ente el 22 de abril y 1º de diciembre de 1931.

cinto”, sino que también le había reclamado su opinión frente al avance del poder militar en las naciones de América Latina.²³³

¿Cómo aparecer entonces colaborando -incluso cuando se tratase de un artista como Pettoruti- con un proyecto que era objetado por algunos sectores más radicales, no tanto por las dudas que a esta altura planteara una posible parcialidad en cuanto a sus elecciones estéticas, sino porque de cualquier manera había sido puesto en el cargo de director por un gobierno inconstitucional.²³⁴

Inclusive, uno de los testimonios de Mário que se conservan en relación con esta etapa, un fragmento de una carta con comentarios sobre *Crónica de Arte*, citada en una nota publicada a comienzos del año siguiente por Jacobo Fijman desde *El Argentino* de La Plata, tiene un tono demasiado formal y cuidadoso.²³⁵ El otro dato que poseemos tampoco habla a favor del deseado acercamiento: recién en el n° 4 de *Revista Nova* que apareció en el mes de diciembre de 1931, se acusó recibo del n. 1 (junio-julio) de la publicación platense, enviado por Pettoruti cuatro meses antes. De hecho, en el número anterior de la publicación paulista (15 de setiembre) se habían anunciado los números recibidos de *Megáfono*, *La Vida Literaria*, *Nosotros* y *Letras*, la mayoría de ellos en sus números correspondientes al mes de agosto.

²³³ V. Parte II. Correspondencia Luis E. Soto, carta fechada “Buenos Aires, 16 de abril de 1931”.

²³⁴ A mediados de 1931, desde la revista *Metrópolis*, “la única revista de la izquierda” (a. 1, n. 3, julio) se habían objetado abiertamente los puestos por “acomodamiento”. Al año siguiente desde el mismo medio (n. 10, febrero de 1932) -en ocasión de haber sido dejado cesante en su puesto- se afirmaba: “Al más grande ‘mosaiquista’ argentino (de pie: hemos nombrado a Pettoruti) lo han echado del Museo Provincial. Un interventor lo nombró y otro lo echó. Esto es muy lógico. Quien acepta un nombramiento de ‘acomodo’, acepta de hecho que lo ‘desacomoden’.”

²³⁵ V. Parte II. Correspondencia Emilio Pettoruti, carta fechada “La Plata, 17 de setiembre de 1931” y nota n. 183 a dicha carta.

Aunque no podamos responder a la cuestión planteada, es claro que luego de 1931 la correspondencia se interrumpió. Ese momento coincidió con el alejamiento temporal de Pettoruti del Museo y su casi inmediato regreso a la Dirección cargo que ostentaría hasta 1947, momento en que bajo el gobierno peronista fue nuevamente dejado cesante. No obstante, Pettoruti siguió remitiéndole durante los años 30 revistas como *Signo* y *Compás* y el catálogo del *Salón del Cincuentenario* (1932).

En este sentido, resulta significativa la ausencia de material relacionado con el argentino y/o el museo hasta comienzos de los años 40: a excepción de una invitación a una conferencia de Marcos Fingerit -probablemente remitida por el mismo escritor- o los folletos del año 1942 y 1943, los restantes pertenecen al año 1944 y dos de ellos ingresaron con posterioridad al fallecimiento de Mário, en abril y junio de 1945.

Y este retomar contactos medio diluidos durante la década anterior coincidió, por un lado, con la creciente difusión del nombre de Mário en la Argentina a comienzos de la década del '40 y, por otro, con un renovado interés de Pettoruti por el Brasil que se tradujo con la realización de la exposición *20 Artistas Brasileños*, que llegó a La Plata, Buenos Aires y Montevideo de la mano de Marques Rebêlo en 1945.²³⁶ El mismo año en que la Dirección General de Bellas Artes de la Provincia anunciaba la realización de la 1ra. Gran Exposición Latinoamericana de Bellas Artes a realizarse en la ciudad de Mar del Plata, proyecto en el que Pettoruti trabajó hasta comienzos de 1947.

²³⁶ Sobre esta exposición, cf. Raúl Antelo. "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, *marchand d'art*", *op. cit.*, pp. 125-140.



Emilio Pettoruti. *Bailarines*. Óleo s/tela, 77 x 55 cm.
Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa", Córdoba

“Pettorutiana”²³⁷

Emilio Pettoruti ha ido a estirar las piernas en el Brasil. Acaso dio un salto y se plantó en la Avenida Rio Branco. No pudo ser de otra manera. Pettoruti es un esclavo de su dinamismo: inquietud de alma y de cuerpo. Pettoruti es un hombre que anda, que corre, que vuela. Y ya lo tenemos nuevamente reintegrado a su patrio suelo.

Y Pettoruti nos espeta lo que piensa del Brasil intelectual y artístico.

-En Río de Janeiro y en San Pablo, los dos puntos de más acendrada cultura del Brasil, hay una clara comprensión de las cosas de arte moderno y se sigue con visible interés la inquietud artística y literaria de la Europa actual. El nacionalismo y sus derivados tienen algunos adeptos en lo que respecta al arte. Se pretexta un arte brasileño como nosotros pretextamos aquí un arte nacional. En esta hora de inquietudes cósmicas no es posible pensar en esas cosas. Por otra parte, el “arte nacional” no radica en el motivo. Un motivo rehecho trasvasado, sacado de los desvanes de la historia, no puede ser, para los países cosmopolitas y jóvenes como el Brasil y el nuestro, una característica que nos distinga y, sobre todo, que nos interprete. ¡Hay que andar, hay que andar y vivir todavía!

En el Brasil existen dos tendencias literarias y artísticas bien definidas: la del norte y la del sur: los cariocas y los paulistas. Ambas tendencias son modernas e inspiradas casi exclusivamente en la escuela francesa. Difieren entre sí por el matiz acentuadamente nacionalista que distingue a los de San Pablo. Esta ciudad tiene un sabor ligeramente provinciano. Su población está formada, en sensible mayoría por italianos. Ello explica en parte su pugna nacionalista. Los de Río de Janeiro se diluyen en el acentuado cosmopolitismo de esa ciudad.

La “gente nueva” del Brasil me ha interesado en las siguientes personas. He dicho gente nueva refiriéndome al espíritu de la juventud y renovación. La edad es lo que menos importa. Entre los cariocas citaré al gran ex embajador en La Haya, una de las plumas más brillantes del Brasil contemporáneo: Graça Aranha. Hace algún tiempo que lo nombraron académico. Pero no es academicista. Suele saludarla (a la academia) desde muy lejos y con gesto severo de reconvencción. Ronald de Carvalho es otra personalidad interesante. Como Graça Aranha, es un gran amigo de nuestro país. Carvalho es un poeta y un político. He aquí un hombre con una investidura diplomática en nuestra nación, haría obra saludable de solidaridad americana.

Otros poetas: Álvaro Moreyra y Renato Almeida. Decir poeta, limpiamente, es decir mucho. Es, a mi juicio, el mejor elogio. Entre los pintores me han interesado Cícero Dias y Calleiro. También otros de los cuales me ocuparé y ampliaré noticias en *Espiral*.

Las figuras más destacadas de San Pablo son: Mario de Andrade, folclorista, poeta y el más grande crítico musical del Brasil. Mario de Andrade es uno de los escritores brasileños que más de cerca siguen el movimiento intelectual argentino y que mejor lo conocen. Desde las columnas del *Diário Nacional* informa al público brasileño de nuestras cosas de arte y literatura, con indiscutible autoridad y amorosa predilección. Menotti del Picchia, poeta, abogado, político, polemista, es uno de los hombres más despiertos e inquietos que yo he conocido. Como de Andrade, el autor de *Toda nua*, brega por dignificar intelectualmente a San Pablo. Ahora dos escultores interesantes: Celso Antonio y Brecheret. El primero es discípulo de Bourdelle, el segundo de Mestrovic. Dos extremos: lo humano y lo decorativo. Dos pintores: Adami y Rossi. Ambos realzan significativamente la actual pintura brasileña. De tendencia italiana es el uno, escuela de Carena; el otro, aunque ha estudiado mucho en Italia, se ha internacionalizado un poco.

²³⁷ [Tobías Bonesatti?]. “Pettorutiana”. *Espiral*. Bahía Blanca, a. 2, n. 24, octubre 15 de 1928, p. 4.

Me he enterado con pena de que el libro argentino es caro. No está al alcance de los bolsillos de los intelectuales brasileños. He oído quejas entre ellos a este respecto. Nuestro gobierno, por intermedio de la embajada y el servicio consular podría hacer algo (debe hacerlo) por el abaratamiento del libro argentino.

El intercambio, el conocimiento espiritual entre los pueblos de América nos llevará a una efectiva solidaridad. No obstaculicemos nada que pueda serle beneficioso. Durante mi permanencia en Río de Janeiro y San Pablo he trabajado, dentro de lo que me es dable hacer, en aunar voluntades para ese fin. Llevarán ese propósito las exposiciones de arte brasileño que pronto se realizarán en Buenos Aires y en La Plata.

En cuanto a la naturaleza de la gran capital carioca es simplemente incomparable. Hay momentos en que uno cree soñar. Parece increíble que Dios haya podido reunir tanta belleza en un solo rincón. Demasiada belleza, sin duda. Por eso el hombre ha descuidado un poco a la ciudad. Esta deja algo que desear, sobre todo en lo que atañe a su aspecto arquitectónico. Sin embargo, de pocos años a esta parte su "aire" se va modificando con las sucesivas construcciones de "rascacielos" que, a seguir así pronto le darán un aspecto monumental.

**“O folclore na Argentina”: una reflexión en torno al estado de la ciencia del folclore
en el Brasil**

A comienzos de 1936, en la sección “A través de las Letras y de las Artes” del diario *El Argentino* de La Plata, dirigida por Marcos Fingerit (1904-1979), se reprodujo el artículo de Mário de Andrade “La música y la canción popular en el Brasil”, fechado en São Paulo en el mes de abril de ese año.²³⁸ De esta manera el brasileño respondía a una invitación del escritor, platense por adopción, con quien se había relacionado en 1927 por intermedio de Emilio Pettoruti.²³⁹

El trabajo enviado era, en realidad, la primera parte de “A música e a canção populares no Brasil”,²⁴⁰ el que incluía además el relevamiento de la documentación existente relativa a la música folklórica brasileña, material que aparecía agrupado por instituciones públicas, discografía, bibliografía sobre música de los amerindios y sobre música popular brasileña.

En su introducción Mário subrayaba la necesidad de emprender estudios con una base científica pero que al mismo tiempo superaran, a la luz de la realidad de su país, los conceptos rígidos de la etnografía sobre la “canción popular”, elaborados en otros medios

²³⁸ Mário de Andrade. “La música y la canción popular en el Brasil”. *El Argentino*. “A través de las Artes y de las Letras”. La Plata, lunes 20 de abril de 1936. Recogemos este artículo en el Parte II, Archivos 1.b.

²³⁹ V. Parte II. Correspondencia Marcos Fingerit, carta datada “[La Plata], 3 de junio de 1927”.

²⁴⁰ Publicado en la *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, separata, n. 19, a. 2, janeiro, 1936, pp. 249-262 y recogido en el Volumen VI de las *Obras Completas, Ensaio sobre música brasileira* (1962) con organización y notas explicativas de Oneyda Alvarenga, pp. 163-188.

intelectuales que, de ser aceptados, conducirían a una interpretación y valoración erróneas, en este caso, de la música popular brasileña.

Lo que nos interesa destacar aquí es la elección de MA en relación con el material a dar a conocer en nuestro país, teniendo en cuenta que la invitación de Fingerit aludía, de una manera general y amplia, a la “nueva literatura, plástica y música en el Brasil.”²⁴¹

Resulta sintomático que él eligiese este tema para presentarse ante el público platense, toda vez que sus contactos más fuertes con los argentinos que tuvieron lugar durante el segundo lustro de los años veinte -incluido Marcos Fingerit- se habían sucedido en el campo de las letras. Inclusive, desde *El Argentino* Ricardo S. Freyre se había ocupado de traducir a comienzos del mes de mayo del año anterior, con el título “Halleluhah (Motivo de Mario de Andrade)”, un fragmento de “Carnaval Carioca” tomado de *Clã do Jabuti*. Y poco después, también en traducción de Freyre, en el mismo suplemento había aparecido una pequeña antología poética de Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade.²⁴²

En el caso particular de la música, sus colaboraciones ya mencionadas en *La Revista de Música* entre 1927 y 1929 -en las que Mário trató temas como el folklore en el Brasil, las composiciones de Heitor Villa-Lobos, la *Ciranda* o las danzas dramáticas brasileñas- habían quedado restringidas para el público especializado al que ésta estaba dirigida.²⁴³ Y sus colaboraciones en ella, habían estado relacionadas con la apertura de una nueva sucursal de la casa de G. Ricordi y C. Editores en São Paulo, empresa cuya casa porteña auspiciaba la

²⁴¹ V. Parte II. Correspondencia Marcos Fingerit, carta fechada “La Plata, 7 de junio de 1935”.

²⁴² Cf. Ricardo S. Freyre [traductor]. “Halleluhah (Motivo de Mario de Andrade)”. *El Argentino*. La Plata, lunes 6 de mayo de 1935, p. 13 y “Dos poetas brasileños”. *El Argentino*. La Plata, lunes 27 de mayo de 1935, p. 13. V. Parte II. Archivos, 1. b. donde reproducimos el primero de los citados.

²⁴³ V. Parte II. Archivos, 1.b., donde recogemos las notas mencionadas.

mencionada revista.²⁴⁴ Sin embargo, es probable que la presencia de Nicolás Olivari - secretario de redacción de *La Revista de Música*²⁴⁵ haya sido determinante a la hora de solicitar una colaboración del exterior, destinada a difundir la música en América Latina y Europa.

Por otra parte, la aparición de “La música y la canción popular en el Brasil” en *El Argentino* rompió de manera explícita ese aparente *impasse* que hemos señalado antes en su relación con nuestro país. Y esto es más notable si consideramos que la correspondencia conservada en el IEB para el período 1925-1930 supera cuatro veces a los contactos epistolares documentados para el decenio siguiente, como así también la casi total ausencia de referencias a nuestra literatura hasta 1940, pero que entonces tuvieron lugar en otro contexto político-cultural de ambos países.²⁴⁶

De manera contraria a lo que podría desprenderse de lo dicho, la Argentina continuó operando como un espacio de reflexión y confrontación con la realidad brasileña, sólo que se produjo un importante desplazamiento en el eje de su interés durante todo la década: de las letras argentinas al desarrollo del folklore como ciencia en nuestro país. Interés que en 1941 quedó puesto de manifiesto en su artículo “O folclore na Argentina”.²⁴⁷

²⁴⁴ V. Correspondencia G. Ricordi & C. Editores, cartas fechadas “S. Paulo, 2 de Abril de 1927”, “S. Paulo, 17 de Novembro de 1927” y “São Paulo, 31 de Maio de 1929”. IEB-USP.

²⁴⁵ V. Parte II. Correspondencia Nicolás Olivari.

²⁴⁶ No obstante vale la pena aclarar que en 1933 el músico argentino Vicente Forte se contactó con Mário por intermedio del uruguayo Francisco Curt Lange. Sin embargo, la correspondencia se interrumpió abruptamente, ignorando nosotros las causas. V. Parte II. Correspondencia Vicente Forte.

²⁴⁷ Mário de Andrade. “O folclore na Argentina”. *Diários Associados*. Rio de Janeiro, 12 de março de 1941. V. Parte II. Archivos, 1. b. donde lo transcribimos.

El inicio de su conocimiento acerca de nuestro folklore puede ser documentado por lo menos desde mediados de 1928, esto es, luego del regreso de su viaje al norte de Brasil, recorriendo parte de la Amazonia y llegando a Iquitos en Perú y a la frontera con Bolivia entre los meses de mayo y agosto del año anterior. Si bien este primer viaje, como ha sido señalado reiteradamente, no estuvo dedicado a la recolección sistemática del material relativo al folklore musical, sí le marcó la necesidad de profundizar aquellas lecturas que pudieran servirle de auxilio para los trabajos en curso o por emprender.

En la correspondencia con Pedro J. Vignale, Francisco A. Palomar y Jorge M. Furt (1902-1971) se verifica no sólo cómo se establecieron los nexos en torno a un área de interés y la vía por la que ingresaron algunos libros a su biblioteca, sino también qué era lo que MA esperaba encontrar recurriendo a determinada bibliografía sobre el folklore argentino.

Los libros ingresados en esa oportunidad, sea los remitidos a través de Palomar o Furt, o adquiridos por el mismo Mário a través de su librero, fueron: *Catálogo de la Colección de Folklore* (1925-1928); de Furt, *Romances hispanoamericanos* (1926) -no localizado en su biblioteca-, *Cancionero popular rioplatense* (1923-1925) y *Coreografía gauchesca* (1927); *Antiguos cantos populares argentinos* (1926) de Juan A. Carrizo. Probablemente también haya ingresado entonces el de Clemente Greppi *La educación musical de los niños* (1922).²⁴⁸

En la respuesta a un envío de libros de Furt y luego de alabar su línea de trabajo tal como aparecía manifestada en su *Coreografía gauchesca*, Mário le señalaba que su estudio le había sido “*especialmente útil pra orientação e cotejo pois que ando tambem fazendo estudos sobre danças*

²⁴⁸ V. Parte II. Archivos, 3. c.

populares brasileiras”²⁴⁹ [el subrayado es nuestro], afirmación interesante si pensamos en sus trabajos contemporáneos sobre la coreografía dramática del *Bumba, meu boi*.

De regreso de su segundo viaje al nordeste entre los meses de diciembre de 1928 y febrero de 1929, MA inició los estudios necesarios para concretar un ambicioso volumen dedicado al folklore musical de esa región, *Na pancada do ganzá*, en ese entonces planeado de unas 800 páginas y que pensaba completar en el término de dos años, según lo informaba en su correspondencia con Luis E. Soto.²⁵⁰

Aunque en el transcurso de los años, la estructura de la obra pasó por varias modificaciones, el material documentado durante este “viaje etnográfico” constituiría su núcleo: *Danças dramáticas do Brasil, Música de feitiçaria no Brasil, Melodias do boi e outras peças y Os Cocos*.

Como ha sido señalado por Oneyda Alvarenga, en el título elegido MA rendía homenaje al cantador nordestino Chico Antônio y al instrumento que utilizaba para acompañarse.²⁵¹ Pero lo que nos interesa destacar ahora es que tal como se lo mencionaba a Soto en la carta citada, luego de la transcripción de los textos literarios recogidos durante su viaje y finalizar la copia de los textos musicales relacionados con ellos, él tenía previsto iniciar una serie de lecturas para la composición de su libro que le servirían de apoyo a su investigación.

²⁴⁹ Carta de Mário de Andrade, fechada “São Paulo, 8 de julio [i.e. agosto] de 1928”. V. Parte II. Correspondencia Luis E. Soto.

²⁵⁰ Carta de Mário de Andrade, fechada “São Paulo, 19 de julio de 1929”. V. Parte II. Correspondencia Luis E. Soto.

²⁵¹ Oneyda Alvarenga. *Mário de Andrade, um pouco*. (São Paulo. Livraria José Olympo Editora, 1974), p. 13.

Es así que comenzó a organizar una *Bibliografia: re-leituras iniciadas pra Pancada do ganzá/23-VIII-29*, sobre la que trabajó entre 1929 y 1938, pero que continuó acrecentando hasta 1944.²⁵²

Las lecturas allí incluidas referidas a diferentes áreas de trabajo marcan la complejidad de los estudios emprendidos. En el listado general de las obras de referencia, de 837 títulos existen 21 de ellos que marcan su interés por la bibliografía argentina: folklore, folklore infantil, música popular, etnografía, relatos de viajeros, son algunos de los núcleos temáticos consignados.²⁵³

Y aunque su número podría parecer insignificante en relación con el total indicado, sin embargo, cuando se lo compara con la bibliografía de México, Cuba, Venezuela o Uruguay -aún menor- también registrada allí y se considera que sus estudios estaban orientados a una región geográfica brasileña determinada, su presencia cobra otro valor.

Más aún, es también significativo en grado sumo que fuera en la labor de un etnógrafo y arqueólogo argentino -Juan B. Ambrosetti (1865-1917)- que Mário encontrase un modelo de referencia para identificar la línea que lo había guiado en su trabajo. En el "Prefacio" para *Na pancada do ganzá*, él afirmaba:

Quem quer que pretenda um conhecimento do povo brasileiro, um pouco mais íntimo que esse da sua história política e geográfica, sentirá imediato aquela precisão que Ambrosetti (175,20) [Supersticiones y leyendas. Buenos Aires, Ed. La Cultura Argentina, 1917, p. 20], de recolher

²⁵² Cf. "Notas de pesquisa e preparo: 1926-1937". En: Mário de Andrade. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica Telê Porto Ancona Lopez (Coordenadora). (Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima. ALLCA XX, 1996), pp. 426-428. Del glosario incluido allí y establecido por Diléa Zanotto Manfio, tomamos la descripción del ganzá: "especie de maracá indígena; é um cilindro de folha-de flandres; fechado, e com um cabo. Contém grãos ou seixos, que soan, agitando-se, para acompanhamento musical.", p. 550.

²⁵³ Para una mejor comprensión e interpretación de este material, al final de este capítulo hemos incluido el listado de estos libros, siguiendo la ordenación de Mário de Andrade, recogida en su: "Bibliografía de *Na Pancada do Ganzá* e do *Dicionário Musical Brasileiro*", publicada de manera póstuma en su *Dicionário Musical Brasileiro*. Ordenação Oneyda Alvarenga (1982-84) y Flávia Toni (1984-85). (Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 1989), pp. 624-686.

*dados e noções capazes de evidenciar mais analiticamente a entidade nacional. Nesse trabalho é que, com este livro, pretendo colaborar.*²⁵⁴ [el subrayado es nuestro]

Por la ubicación de este libro en la mencionada Bibliografía -registro 177- y, según nos informa la Prof. Telê Ancona Lopez,²⁵⁵ su lectura debe haber tenido lugar entre los años 1929 y 1930 volviendo sobre él con anterioridad a los años 1934-1935 período establecido por Alvarenga para la redacción de los escritos para *Na pancada do ganzá*.²⁵⁶

Sabemos por su correspondencia con Manuel Bandeira que a comienzos de 1933 había decidido terminar los estudios para al año siguiente dedicarse a la mencionada redacción. De hecho, en febrero de 1934 había organizado los *Congos* y le contaba a su amigo: “Agora estou na “Introdução” mas emperrei de tal maneira, está tão difícil que vou parar, acho. Melhor é fazer mesmo o conteúdo do livro, a parte útil dele e depois cair na literatice. Porque na “Introdução” queria descrever a viagem, o que é necessário por causa das referências a lugares etc. etc.”²⁵⁷

Como lo afirma Lopez: “Pode-se presumir que [el “Prefácio”] tenha sido esboçado e datilografado por volta de 1933, este um dado novo, montado na observação do papel verde, usado em bibliografia que o acompanha, idêntico ao usado por Mário para datilografar um fragmento do *Turista Aprendiz*, “São Tomás e jacaré”, quando comete um lapsos. Ao invés de grafar a data da viagem à *Amazônia*, “21 de maio de 1927”, coloca: “21 de maio de 1933”.”²⁵⁸

²⁵⁴ Mário de Andrade. “Prefácio”. Reproducido por Telê Porto Ancona Lopez en: “Um projeto de Mário de Andrade”. *Arte em Revista*. São Paulo, v. 3, n. 2, marzo 1980, p. 55. Con el título “Introdução” fue recogido como “Apêndice V. *Na pancada do ganzá*” en Mário de Andrade. *Os Cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. (São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1984), pp. 387-395.

²⁵⁵ Comunicación personal a la autora, 17 de agosto de 2000.

²⁵⁶ Oneyda Alvarenga. “Explicações”, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, fechada “São Paulo, 5 de março de 1934”. En: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, *op. cit.* p. 576. Véase también allí la carta fechada “São Paulo, 22 de abril de 1933”, p. 556.

²⁵⁸ Comunicación personal a la autora, 27 de agosto de 2000.

El ejemplar de *Supersticiones y leyendas* existente en su Biblioteca conserva las marcas de una atenta lectura, en particular, sobre aquellos puntos en los que Ambrosetti informaba o aclaraba algunos aspectos relativos al folklore, creencias y leyendas brasileñas. Pero vale la pena señalar que en el “Prefacio” la cita de MA no provenía del cuerpo del texto sino de la introducción de Salvador Debenedetti.

Sucesor al frente de la Dirección del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Debenedetti había sido el encargado de presentar al científico en este libro de edición póstuma. “Ambrosetti y su obra científica” era una apretada síntesis de su obra desde su iniciación como naturalista para abarcar los trabajos de arqueología y etnografía realizados y su labor al frente del Museo convertido por él en “verdadero laboratorio de investigaciones”.²⁵⁹

En esa introducción, afirmaba: “La larga jira que efectúa por la Pampa Central, en 1893, le hace reiterar su vieja declaración: la necesidad de recoger datos y observaciones publicables a fin de contribuir al mejor conocimiento del país.”²⁶⁰

Cuando se comparan ambas citas, esto es, la del mismo Debenedetti con la de Mário, se verifica que el brasileño modificó la última frase al hablar de “entidad nacional” y no de “país” y lo hizo fundándose en la semejanza dadas páginas atrás.

Ambrosetti, según Debenedetti, había estado guiado por un sentimiento de “argentinidad” que en su profundo nacionalismo había buscado abarcar todas las regiones del país a través de investigaciones de carácter sistemático, actitud determinada -y esto era importante a los ojos de Mário- por una valoración de todas las manifestaciones del hombre. Por ejemplo, en sus viajes a la región del Alto Paraná había estudiado la música de

²⁵⁹ En relación con este punto es interesante destacar la existencia en la Biblioteca de Mário de Andrade de la *Memória del Museo Etnográfico. 1906-1912* que señala que él tuvo acceso directo a material que informaba acerca de la labor de Ambrosetti al frente del Museo.

²⁶⁰ Salvador Debenedetti. “Ambrosetti y su obra científica”. En: *Supersticiones y leyendas, op. cit.* p. 20.

los indios que habitaban esa región, sus usos y costumbres, su cultura material y su idioma. *Supersticiones y leyendas* era en realidad su libreta de apuntes que reunía en libro las notas del viaje a aquella región en 1892.

Para Mário, siempre atento a la definición de términos como “patria” o “nación”, el hablar de “entidad” implicaba una toma de posición: para él el ser nacional estaba dotado de una esencia y existencia propias y su reconocimiento implicaba trascender los límites que tradicionalmente lo habían definido.

Pero, además, él encontró en esas páginas introductorias otras confirmaciones acerca del objetivo que guiaba su propio trabajo: “Con su habitual modestia, decía [Ambrosetti], en 1894, después de haber reunido un buen caudal de datos etnográficos y arqueológicos sobre el Alto Paraná: ‘escribo sin pretensión alguna; soy un simple aficionado y sólo deseo que mis viajes puedan, aunque sea en parte, dar a conocer aquella admirable región’.”²⁶¹

Expresión que sin duda lo acercaba a su convicción de que *Na pancada do ganzá* estaba destinado a ofrecer de manera sistemática y cierta a quienes estuviesen interesados en él, todo el material recolectado durante su viaje al nordeste. En todo caso, su única pretensión era la de recuperarlo y ponerlo a disposición de otros.

No fue esta la única vez que Mário se aproximó de manera crítica a los estudios sobre el folklore producidos en nuestro país pero a veces el constatar otro tipo de referencias en sus trabajos nos llena de asombro dado lo inesperado de su aparición.

Este es el caso de otra cita tomada de una de las dos conferencias dictadas por Augusto Raúl Cortazar en la Universidad Nacional de Tucumán en agosto de 1941 que,

²⁶¹ *Ibidem*, p. 19.

con el título *Bosquejo de una introducción al folklore*, se terminó de imprimir a fines de abril de 1942.²⁶² Las conferencias reunidas allí tenían un carácter introductorio para un público no especializado y respondían a dos cuestiones básicas: qué es el folklore -incluida su caracterización y el proceso constitutivo de la ciencia del folklore- y cuál su objeto, contenido y método de estudio.

Su lectura y rápida incorporación a la “Bibliografía de *Na Pancada do Ganzá* e do *Dicionário Musical Brasileiro*” ya citada debe haber tenido lugar entre los meses de julio y noviembre de 1942, según se desprende tanto del número de orden con el que ingresó en ella -775- como de su correspondencia con Newton Freitas, otro brasileño residente en Buenos Aires.

Tres de los libros remitidos por el editor argentino Luis Miguel Baudizzone (1909-1979) en julio de 1942 ocupan los registros 772-774, mientras que la *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias* y la *Antología folklórica argentina para las escuelas de adultos* -solicitada por MA a Freitas en noviembre de ese año- ocupan los dos registros inmediatamente posteriores al de Cortazar.²⁶³ Es probable, además, que este *Bosquejo* haya ingresado a su Biblioteca por medio de Rafael Jijena Sánchez (1904-1978), en ese entonces Jefe de la Sección de Folklore del Instituto de Historia, Lingüística y Folklore de la Universidad mencionada y con quien Mário -como veremos luego- se encontraba en estrecho contacto.

A diferencia de lo ocurrido con el libro de Ambrosetti, la referencia aludida no tuvo lugar en un contexto de reflexión folklórica propiamente dicha sino, y esto es lo curioso, en

²⁶² Augusto Raúl Cortazar. *Bosquejo de una introducción al folklore*. Universidad Nacional de Tucumán. Departamento de Investigaciones Regionales. Instituto de Historia, Lingüística y Folklore. VII. (Sección Folklore, Publicación, II). Tucumán, 1942. Un ejemplar de este libro se conserva en la Biblioteca de Mário de Andrade. V. Parte II. Archivos, 3. c.

²⁶³ V. *Correspondencia Mário de Andrade - Newton Freitas. 1940-1945*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.*, carta datada “S. Paulo, 14-XI-42”.

un ensayo dedicado al pintor paulista Clovis Graciano. Fechado en São Paulo entre los meses de julio y diciembre de 1944, permaneció inédito hasta que en 1971 fue publicado por Flávio L. Motta.²⁶⁴

Al respecto, sabemos que ya a principios del mes de junio de 1944, MA le había informado a Freitas que debía finalizar para fin de mes un estudio sobre el artista destinado a un libro a ser publicado en São Paulo.²⁶⁵ A fines de julio, teniendo esta vez a Carlos Drummond de Andrade por interlocutor, había consignado que dedicaría los próximos días al mencionado estudio, precisando que se trataba de un libro de fotos.²⁶⁶ El mismo Drummond de Andrade, al ocuparse de anotar su correspondencia con Mário, aclaraba que el libro en cuestión no había llegado a publicarse y agregaba que un resumen del análisis realizado en el *Ensaio sobre Clovis Graciano* había sido publicado por la revista argentina *Correo Literario*.²⁶⁷

En realidad el artículo “El pintor Clovis Graciano”²⁶⁸ -publicado en noviembre de 1944 y que hasta donde sabemos no se conoció en el Brasil- no era un resumen y sólo uno de los puntos abordados allí sería retomado en su *Ensaio*. Por otra parte, en el mes de mayo

²⁶⁴ Mário de Andrade. “Ensaio sobre Clovis Graciano”. Recogido por Flávio L. Motta. “A Família Artística Paulista”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 10, 1971, pp. 156-175. A Eliane Maria Paschoal da Silva le agradezco haberme hecho conocer este texto.

Para la lectura de MA sobre la obra de Clovis Graciano, v. José Augusto Avancini. “Os artistas exemplares de Mário de Andrade: Segall, Portinari e Graciano”. *Revista de Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, n. 51, 1993. Edição comemorativa centenário de nascimento de Mário de Andrade.

²⁶⁵ *Correspondência Mário de Andrade - Newton Freitas 1940-1945*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.*, carta datada “S. Paulo, 9-VI-44”.

²⁶⁶ Carta datada “S. Paulo, 23-VII-44”. Recogida en: Mário de Andrade. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. (São Paulo. Livraria José Olympio Editora,), p. 228.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 230, nota 9.

²⁶⁸ Mário de Andrade. “El pintor Clovis Graciano”. *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 25, 15 de noviembre de 1944, p. 5. V. Parte II. Archivos, 1. b. donde lo reproducimos.

la publicación porteña estaba ocupándose de la traducción de su artículo, por lo que este texto debe ser pensado como anterior.²⁶⁹

Aclarado este punto y retomando el *Ensaio sobre Clovis Graciano*, éste estaba claramente estructurado en dos partes; la primera, dedicada a la Família Artística Paulista (FAP), de cuyo núcleo Graciano había participado. Esto resultaba clave para comprender su inserción en él y ciertos aspectos de su arte que lo hacían distinguirse de sus otros integrantes y alcanzar una expresión personal una vez disuelto el también denominado Grupo Santa Helena, eje sobre el cual articulaba la segunda parte de su ensayo.

Al buscar una explicación que satisfactoriamente aclarase el porqué de la presencia en la obra de la FAP de “*tendências coletivas de côr, de técnica geral e de assunto*” identificables en ellos, MA encontraba la respuesta en el “proletarismo” del grupo, concepto del cual partiría para caracterizarlo no sólo en aquellos aspectos que a su juicio eran positivos, sino también para señalar aquellos otros que resultaban negativos:

*Onde porém, a manifestação desse proletarismo assume aspecto menos simpático, é justo no que Luís Martins atribuiu em principal à desvalorização do café. Pintura não da baixa, mas voluntariosamente muito baixa, na terminologia da plástica. É que há uma certa arte “bien”, uma certa arte bem comportada, elegante, de ótima e refinada elegância... Augusto R. Cortazar confere que si os contos populares tratam com frequência enorme de príncipes e de reis, é porque “la imaginación popular entiendo dar, así, realce y dignidad al relato”.*²⁷⁰

En su segunda conferencia, el argentino citado aquí había partido del análisis de la estructura de un cuento -“La flor del lirolay”- para identificar los motivos presentes en él:

1. El rey ha quedado ciego.
2. Un mago recomienda la flor del lirolay para la curación.
3. Con la promesa del reino, salen los tres hijos del soberano a buscar la flor.
4. Toman tres caminos.
5. Prometen encontrarse al cabo de un año.
6. Pasan pruebas terribles.
7. Sólo el más joven, con sacrificios y riesgos, obtiene la flor.

²⁶⁹ *Correspondência Mário de Andrade - Newton Freitas. 1940-1945. Raúl Antelo (org.), op. cit., carta datada “Buenos Aires, 26 de maio [de 1944]”.*

²⁷⁰ Mário de Andrade. “Ensaio sobre Clovis Graciano”, *op. cit.*, p. 158.

8. Los hermanos envidiosos cavan un pozo y entierran al joven, de cuya cabellera brota un cañaveral.
9. Un pastor corta una caña para hacer con ella una flauta; ésta dice una estrofa que aclara el misterio.
10. Con ese indicio, el príncipe es desenterrado, todavía vivo.
11. Perdona a los hermanos.
12. Llega a reinar en tiempos de paz y abundancia.

Cada uno de estos motivos es susceptible, a su turno, de una investigación independiente. *Por ejemplo: el carácter real o principesco de los personajes, es un rasgo casi ubicuo. La imaginación popular entiende dar así realce y dignidad al relato.*²⁷¹ [énfasis agregado]

Aunque Mário no acordaba con Cortazar en este último punto -según se desprende de su afirmación que “*não é essa a razão do fundamento aristocrático, nem o funcionamento artístico do conto popular, mas eu creio também que esse motivo contribuía, nas classes menos livres, para a noção de dignidade que a obra-de-arte implica. Porém si esse motivo não será fundamental na arte popular, o foi, imagino, para a Família Artística Paulista.*”²⁷² él partía de ese concepto para interpretar y explicar ciertas características de la paleta baja elegida por estos artistas:

*Um quadro frio, um quadro sem berros de vermelhos e azues vivos, sem risadas francas e malcriadas de amarelos, de alaranjados, de “tintas de tubo” espontâneas, mas onde tudo se amaneira numa discrição meio fatigada: dá mostras de gente da alta, que sabe comer na mesa, tomar falso ar grave num entérro, beijar a mão da dona da casa, falar baixo, entressorrir. [...] já na seriedade bem-educadíssima, na tonalização bem-comportada, na discrição abusiva e... semostradeira desse grupo de São Paulo, menos que uma expressão humilde (era muito voluntária pra ser humilde), o que eu consigo perceber é uma teatralização de aristocracia, uma como que traição de classe, com que esses artistas se queriam demasiado subidos, um capitalismo intelectual de gente fina, refinada e o seu tanto granfina. “Realce y dignidad”. Sem consciência disso, está claro, bancavam de alta sociedade; a elite das artes plásticas. O seriam, mesmo sem esse aspeto, menos apreciável talvez, da sua orientação coletiva.*²⁷³

e, incluso, al abordar la naturaleza muerta como uno de los géneros elegidos por los integrantes de la FAP, se arriesgaba a afirmar que:

Qual a temática preferida? Os comestíveis. Raro a flôr, raríssimo a panela e os objetos e os panejamentos vários (a que só Aldo Bonadei recorreu por evidente constância pessoal); jamais a

²⁷¹ Augusto R. Cortazar. *Bosquejo de una introducción al folklore*, op. cit., p. 46.

²⁷² Mário de Andrade. “Ensaio sôbre Clovis Graciano”, op. cit., p. 158.

²⁷³ *Ibidem, ibid.*

guitarra, os instrumentos de música e demais quinquilharia da Escola de Paris. Mas com grande repetição os pêssegos, as maçãs, as uvas, frutas mais caras e delicadas; e os peixes em quantidade, carnes também mais caras e delicadas. Enfim os temas “príncipes e reis”, “realce y dignidad”, da natureza-morta...²⁷⁴

Uno podría preguntarse por qué Mário recurrió e insistió sobre este punto elaborado desde el ámbito de la ciencia del folklore para interpretar la problemática planteada por este grupo de artistas.

A lo largo de esa primera parte de su *Ensaio* el “proletarismo” -que determina “*a psicologia coletiva, e conseqüentemente a sua expressão*”- es la clave para su lectura de la producción de la FAP. Él aparece asociado a los caracteres que definen el folklore -colectivo, tradicional y funcional- y esto se hace particularmente evidente cuando el crítico analiza la consecución de la técnica por parte de esos “obreros calificados”:

Esta aspiração a elevar o nível de vida e a subir de classe é o que marcou a expressão estética da Família Artística Paulista. Eram rapazes psicologicamente proletários. E por aquela aspiração secreta, si não vinham duma grande cultura fatigada e refinadíssima em experiências e tradições, como a Escola de Paris, eles se equiparavam a esta pela seriedade profunda, pelo tradicionalismo agarrado, (nêles “folclórico” mesmo...) e pela qualidade elevada (operários qualificados...) da sua técnica. E na lição dos técnicos fortes que existiam na cidade, iam observar regras, normas e truques que logo tradicionalizavam, logo folclorizavam. De forma que, mesmo no exemplo dum Lasar Segall, o que nêste era um atingimento pessoal do indivíduo, nêles, que não eram imitadores, mas tinham então uma psicologia de classe mais forte que a individual, a lição assimilada de um, logo eles transfundiam para a mais segura, disciplinada e genérica manifestação da técnica: o artesanato. E o que tem de admirável nessa transposição classista de técnicas, é que êsses pintores da Família Artística Paulista não copiavam nunca, mas como artistas verdadeiros, assimilavam o conteúdo dos exemplos. Tradicionalistas da técnica, folclóricos mesmo em princípio. Mas expressionalmente artistas criadores, na pesquisa da expressão nova e duma fazer melhor.²⁷⁵ [el subrayado es nuestro]

En su apropiación, el Grupo Santa Helena recreaba el proceso de transvasamiento propio del folklore y sus integrantes convertían “*lições pessoais expressivas em normas genéricas de artesanato [...]*”.²⁷⁶ De esta manera la técnica ya no era identificable como marca individual de

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 160.

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 157-158.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 158.

un artista sino que, convertida en tradición, podía iniciar otro camino que la ligaría indisolublemente a lo popular.

Asimismo, cuando Mário se ocupaba de los géneros a los cuales estos pintores se habían abocado, señalaba:

Mas estudemos os dois assuntos principais da Família Artística Paulista. Tanto a natureza-morta como a paisagem, ambos traziam consigo uma maior liberdade hedonística, um valor estético imediato que permitia aos membros da Família fugir dos interesses funcionais dos assuntos, e assim mentirem-se a si mesmos e subir para as camadas superiores e “desinteressadas” do esteticismo. Porém, si a aspiração a se evadir das suas contingências sociais, levava inconscientemente êsses artistas a uma espécie de traição de classe, pela escolha da incontestável maior independência do drama da vida, que existe na paisagem e na natureza morta: uma análise vertical dêstes assuntos, pela temática escolhida e adotada, nos prova que a libertação não foi total, nem a traição consciente e voluntária. É que os temas escolhidos, embora coincidentes com outros da pintura classe-dominante, eram, no caso, bem significativos da posição econômica precária e da sua consequência classística. E assim, com a exclusão de Manuel Martins, que tinha assunto próprio, e do problema de Clovis Graciano, que estudarei adiante, assim êsses pintores conseguiam involuntariamente transformar os seus quadros num assunto legítimo, no sentido mais psicológico, mais social e funcional do termo.²⁷⁷ [el subrayado es nuestro]

En todo su análisis de la obra de la Família Artística Paulista Mário parecía seguir el camino señalado por Cortazar al ocuparse de otro de los rasgos distintivos del folklore, su carácter funcional: “¿Qué más apasionante investigación que la de ahondar el significado de un hecho folklórico, valorar la relación que guarda con las necesidades materiales o espirituales de la vida colectiva?”²⁷⁸

Desde esta óptica, la primera parte de su trabajo era literalmente un “ensayo” de interpretación, el intento de ahondar en la problemática planteada con los instrumentos de análisis provenientes de otra ciencia, la ciencia del folklore.

Fue en “O folclore na Argentina”, dado a conocer en *Diários Associados* a comienzos de 1941, que Mário hizo una evaluación del estado de la ciencia del folklore en nuestro país.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 160.

²⁷⁸ Augusto Raúl Cortazar. *Bosquejo de una introducción al folklore*, op. cit., p. 23.

A poco de aparecer en Buenos Aires el segundo número de la revista *Folklore* (diciembre de 1940), dirigida por Rafael Jijena Sánchez, el brasileño partió de su publicación utilizándola casi como una excusa para hacer lo que en principio parecía una reseña histórica del desenvolvimiento del folklore en nuestro país.

El folklorista argentino había iniciado su contacto con MA años antes al remitirle su libro *Verso simple* (1931).²⁷⁹ Sin embargo, ya en la primera parte de “La literatura modernista argentina”, MA había transcrito su “Baguala”.²⁸⁰ Durante toda la década del '30 no parecen haber existido otros contactos hasta el envío de *Las supersticiones. Contribución a la metodología de la investigación folklórica*, libro del que MA acusó recibo rápidamente.²⁸¹

Sin embargo, dada la familiaridad que se desprende de la dedicatoria, los encuentros directos o indirectos deben haberse producido, tal vez por intermedio de Luís da Câmara Cascudo, con quien el argentino estuvo también en contacto. De hecho, fue ante una sugerencia de Cascudo que a partir de su número 4 *Folklore* agregó una nueva sección - “Quién es Quién” en el folklore americano- en la que se incluyó una bio-bibliografía de Mário de Andrade, presumiblemente remitida por él mismo.²⁸²

Más allá de intentar reconstruir ese posible camino, bastante difícil dada la ausencia de documentación a nuestro alcance, nos parece de mayor interés señalar algunos puntos relacionados con el artículo de Mário, dada la temática abordada y su manera de encararla.

²⁷⁹ V. Parte II. Archivos, 3. c.

²⁸⁰ Mário de Andrade. “Literatura modernista argentina I”, *op. cit.*

²⁸¹ En la columna “Livros Recebidos” en *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 6 ago. 1939. Recogido en: Mário de Andrade. *Vida Literária*. Sonia Sachs (org.), *op. cit.*, p. 95.

²⁸² “Quién es Quién en el Folklore americano. Mário de Andrade”. *Folklore. Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria*. Buenos Aires, n. 4, II trimestre de 1941, p. 39. V. Archivos, 1. a. donde lo reproducimos. En la Biblioteca de Mário de Andrade sólo se conservan los números 1 a 3 de *Folklore*. V. Archivos, 3. d.

Se trata en realidad de un texto en el que él reflexionó sobre el folklore en la Argentina, confrontándolo directamente con la situación de esa ciencia en el Brasil.

MA buscaba llamar la atención de los mismos brasileños sobre el hecho que ante una problemática común era el país del sur el que parecía haber emprendido el camino decidido hacia la afirmación del carácter científico del folklore, con entidad propia y diferenciada respecto de otras ciencias.

En el lineamiento general de su artículo, él se guiaba por otro de Jijena Sánchez, “Historia del folklore en la argentina”, dato que se desprende de la confrontación entre ambos textos.²⁸³ Si esta constatación no ofrece dificultad alguna, de ella se deduce que el interés de Mário era otro; éste puede ser descubierto al considerar aquellos aspectos más desarrollados por él o incluso aquellos otros que no eran señalados por el folklorista Tucumano en su propia reseña y a los que el brasileño prestó especial atención.

Asimismo, otra referencia a la nota editorial -“El folklore requiere especialistas, actualmente, y no aficionados”- en la que Jijena Sánchez manifestaba un violento rechazo tanto por la actividad de los autodenominados “folkloristas”, esto es “un simple cantor o guitarrero, que provee diariamente al mercado consumidor de audiciones radiotelefónicas de zambas, chacareras y estilos [...]”,²⁸⁴ como por la de los “aficionados” o “dilettantes” prescindentes de toda metodología científica en sus trabajos, le hacían encontrar a Mário una situación que era equiparable a la existente en el Brasil y reconocer que ambos países sufrían dificultades semejantes al tratar de imponer al folklore como ciencia.

²⁸³ R.J.S. [Rafael Jijena Sánchez]. “Historia del Folklore en la Argentina”. *Folklore. Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, setiembre de 1940, pp. 5-7.

²⁸⁴ [Rafael Jijena Sánchez]. “El folklore requiere especialistas, actualmente, y no aficionados”. *Folklore. Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, diciembre de 1940, p. 1.

Y si este era uno de los puntos principales en torno de los cuales organizaba su discurso, el reconocer la diferenciación de esos procesos era el punto siguiente a desarrollar.

En “O folclore na Argentina” MA llamaba la atención sobre aquellos trabajos que - a partir de los de Ventura R. Lynch, Samuel Lafone Quevedo y los del mismo Ambrosetti a fines del siglo XIX- en el transcurso de los primeros años del siglo siguiente habían llevado a un enriquecimiento de la bibliografía sobre el tema. Si bien todavía carente de la sistematización necesaria pero que encontraría rápidamente en la acción de Ricardo Rojas un impulso significativo al apoyar éste uno de los movimientos más importantes en la búsqueda de ese conocimiento de base científica.

Pero todavía antes de tocar ese punto, Mário recordaba que nuestro país había llamado a Roberto Lehmann-Nitsche, científico alemán que desarrolló su actividad en nuestro medio desde 1897 en los campos de la antropología física y cultural, la arqueología, la etnografía, la lingüística y la historia, para volcarse de lleno al estudio del folclore en torno a los años '10.

Aunque los libros destacados por el brasileño no se han conservado en su biblioteca -*Adivinanzas rioplatenses y Tres mitos ornitológicos; las aves gritonas: el cárau, el crespín y el urutaí o cacey* (1928)- a comienzos de 1937 Lehmann-Nitsche, reinstalado en su patria desde 1930, acusó recibo de la *Revista do Arquivo Municipal*.²⁸⁵ Esto permite suponer que MA buscó establecer contacto con el científico que fallecería al año siguiente y que para él constituía “*um exemplo constante de admirável probidade científica e energia investigadora.*”²⁸⁶

²⁸⁵ Cf. Parte II. Correspondencia Roberto Lehmann-Nitsche, carta datada en Berlín, el 21 de marzo de 1937.

²⁸⁶ Mário de Andrade. “O folclore na Argentina”, *op. cit.*

Ahora bien, al subrayar la labor de Ricardo Rojas (1882-1957) al frente del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, lo que el brasileño en realidad hacía era señalar la importancia de ese movimiento en el marco de la Universidad de Buenos Aires: “*Mas o que mais importa pra nós é observar a audácia da criação daquela seção de Folclore, que Ricardo Rojas entrosou no seu Instituto de Literatura Argentina. É o modelo e o incentivo de todo um importantíssimo movimento universitário de investigação folclórica, com que o Brasil está longe de imaginar.*”²⁸⁷

Rojas había sido el creador de la cátedra de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, teniéndola a su cargo entre 1913 y 1946 y se había desempeñado como decano de esa Facultad entre 1921 y 1924. Fue en ese entonces que proyectó y organizó el Instituto de Literatura Argentina (que desde 1959 lleva su nombre), dotándolo de una sección de folklore. Además de otros fondos documentales, el Instituto contó inicialmente con la colección de folklore argentino donada por el Consejo Nacional de Educación. Asimismo, en el plan general de trabajo propuesto en su inicio, uno de sus objetivos fue el estudio del folklore argentino, particularmente en lo referido a literatura popular. Este plan incluía además la previsión de publicaciones relativas a esta área.²⁸⁸

Este movimiento producido en los años '20 había tenido sus antecedentes en la labor impulsada desde la Universidad Nacional de Tucumán a mediados de la década anterior y que se había continuado con el apoyo del Consejo Nacional de Educación sosteniendo la labor de Juan Alfonso Carrizo. Asimismo, lejos de verse interrumpidos los estudios, de la labor conjunta entre la Facultad de Filosofía y Letras y el Museo de Ciencias

²⁸⁷ Mário de Andrade. “O folclore na Argentina”, *op. cit.*

²⁸⁸ Cf. *Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”. Antecedentes y actividades.* Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1979.

Naturales, había permitido también avanzar en sus trabajos de recolección a Carlos Vega que se tradujeron en la publicación de sus *Danzas y canciones argentinas* (1936).

Mário estaba, además, en condiciones de evaluar por sí mismo el auxilio oficial que los estudios científicos recibían en nuestro país. Antonio Serrano -Director del Museo Provincial de Ciencias Naturales de Paraná y como uno de los diez becados que anualmente la Comisión Nacional de Cultura enviaba al extranjero- se había dirigido en 1937 al Brasil con el objeto de llevar adelante su investigación “Recolección de material arqueológico en los estados meridionales del Brasil”. Se contactó entonces con MA, desde 1935 Director (en comisión) del Departamento de Cultura de la Prefeitura de São Paulo y fue, precisamente, en la *Revista do Arquivo Municipal* -que lo tenía por director y a Sérgio Milliet como secretario- donde se publicó su trabajo “Subsídios para a arqueologia do Brasil meridional”.²⁸⁹

Ahora bien, el aspecto que más llamaba la atención de MA era lo que denominaba una “*orientação associativa*”, es decir, la protección que los estudios folklóricos recibían en la Argentina como consecuencia de la reunión de universidades e instituciones oficiales, dos áreas de la vida cultural que se empeñaban en un esfuerzo conjunto. Y era esa constatación lo que le hacía afirmar que era precisamente esa orientación:

*Exatamente o que mais nos falta, ou exatamente o que nos faz mais falta aqui. Não creio que os homens públicos argentinos sejam mais cultos que os forasteiros, mas sob muitos pontos de vista parece haver, no país do sul, uma noção mais larga e humanística de nacionalidade, que permite pelo menos maior complacência com toda a arvore genealógica da cultura, e não só lhe reconhece a existência do tronco e dos galhos mestres, mas também dos brotos novos e menores ramos.*²⁹⁰

Aquí volvía a aparecer su definición de ese sentido abarcador de una “entidad nacional” y toda su conclusión estaba destinada a reclamar la atención de aquellos que

²⁸⁹ Antonio Serrano. “Subsídios para a arqueologia do Brasil Meridional”. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, a. 3, v. 36, junho 1937, pp. 3-42.

²⁹⁰ Mário de Andrade. “O folclore na Argentina”, *op. cit.*

debían sentirse responsables ante esa situación casi de desamparo en la que se encontraban los estudios sobre el folklore en su país:

Que poderíamos oppor ao magnífico movimento da Universidade Nacional de Tucumán? Apenas o notável trabalho que o Departamento de Cultura faz atualmente pela sua Revista do Archivo e as publicações sobre cultura material iniciados pelo Serviço do Patrimônio, no Rio. Nos devemos nos compenetrar de que só mesmo o trabalho associativo nas instituições e sociedades, nas universidades principalmente, poderá realizar investigações orgânicas que nos permitam obter uma visão leal e completa da estrutura do nosso povo. E para isso a contribuição do folclore é imprescindível.²⁹¹

Y es al considerar otro artículo de Mário, dedicado a “O folclore no Brasil”,²⁹² escrito en 1942, que uno puede comprender el objetivo que lo había guiado al escribir el dedicado a la Argentina. El fin perseguido en este nuevo trabajo era el de situar históricamente los estudios sobre el folklore en su país, marcar las tendencias que se afirmaban en la metodología de la investigación científica, señalar la actuación de las nuevas sociedades que habían surgido recientemente en distintos puntos como así también la concurrencia de especialistas extranjeros. Aún más, allí también volvía sobre los conceptos que había sostenido en “A música e a canção populares no Brasil”.

Pero si todo esto constituía el núcleo de su texto, no podía dejar de llamar la atención sobre la indiferencia oficial, la falta de auxilio privado, la actividad de aficionados y “folkloristas”, todos elementos que atentaban contra la afirmación de una cultura científica.

Tal como había ocurrido en 1928 con sus artículos sobre literatura argentina, en “O folclore na Argentina” Mário buscó llamar a una reflexión de los brasileños por el camino de la abierta confrontación con la situación existente en la Argentina. Él mismo partía de

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² Mário de Andrade. “O folclore no Brasil”, 1942. Este trabajo estaba destinado al *Handbook of Brazilian Studies*, coordinado por Rubens Borba de Moraes y William Berrien, financiado por la Rockefeller Foundation y el Consejo Americano de las Sociedades Eruditas. Fue publicado, con el título “Folclore”, antecedendo la “Bibliografía” folclórica brasileña preparada por Oneyda Alvarenga, en el *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, bajo la organización de Borba de Moraes y Berrien, en 1949, pp. 285-298.

ese ejercicio para comprender la propia realidad brasileña sobre la situación del folklore como ciencia y vislumbrar posibles soluciones y alternativas.

Mário de Andrade. Bibliografía argentina para *Na pancada do ganzá* y el *Diccionario musical brasileiro*. Libros de autores argentinos

[014]

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*. Con prólogo de Carlos O. Bunge. Buenos Aires. La Cultura Argentina, 1926. Nota MA. [Sello: "Livraria Lealdade. Álvaro S.^A Jorge & Cía. R. Boa Vista, 62. São Paulo"]

[031]

IMBELLONI, José. *La esfinge indiana: Antiguos y nuevos aspectos del problema de los orígenes americanos*. Buenos Aires. El Ateneo, 1926. Nota MA.

[051]

FARIÑA NUÑEZ, Eloy. *Conceptos estéticos: mitos guaraníes*. Buenos Aires. Mariano Pastor, 1926.

[166]

CARRIZO, Juan Alfonso. *Antiguos cantos populares argentinos (hasta fines del siglo XIX)*. Buenos Aires. Librería y Editorial La Facultad, 1926.

[175]

AMBROSETTI, Juan B. *Supersticiones y leyendas: región misionera, valles calchaquíes, las pampas*. Buenos Aires. La Cultura Argentina, 1917. Nota MA.

[177]

CASTEX, Eusebio R. *Cantos populares; apuntes lexicográficos*. Buenos Aires. La Lectura, 1923.

[616]

INGENIEROS, José. *Le langage musical et ses troubles hystériques: études de psychologie clinique par le Dr. Joseph Ingenieros*. Paris. F. Alcan, 1907. Nota MA.

[636]

VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas; teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango; diez y nueve láminas y dibujos; veinticinco ejemplos musicales*. Buenos Aires. G. Ricordi, 1936.

[680]

PARDAL, Ramón. *Medicina aborígen americana por el Dr. Ramón Pardal*. Buenos Aires. Anesi, 1937. Nota MA.

[710]

IJENA SÁNCHEZ, Rafael y Bruno JACOVELLA. *Las Supersticiones. Contribución a la metodología de la investigación folklórica con numerosas supersticiones recogidas en el norte argentino por Rafael Ijena Sánchez y Bruno Jacovella*. Buenos Aires. Ed. Buenos Aires, 1939. Nota MA.

[733]

Folklore. Buenos Aires

CADILLA DE MARTÍNEZ, María. "Los villancicos". *Folklore*. Buenos Aires (2): 18-19, diciembre 1940.

CUADRA, Pablo Antonio. "Horizonte patriótico del folklore". *Folklore*. Buenos Aires (2): 23, diciembre 1940.

[746]

ARAMBURU, Julio. *El folklore de los niños: juegos, rondas, canciones, romances, cuentos, leyendas*. Buenos Aires. Editorial "El Ateneo", 1940. Nota MA.

[767]

VEGA, Carlos. *La música popular argentina, canciones y danzas criollas*. Buenos Aires. Imprenta de la Universidad, 1941. T.2, v. 1 y 2.

[772]

Floresta de leyendas rioplatenses Selección de Luiz Aznar. Buenos Aires. Emecé, 1942. (Colección Buen Aire, n° 6). Nota MA.

[773]

Cancionero del tiempo de Rosas. Selección de José Luis Lanuza. Buenos Aires. Emecé, [1941?]. (Colección Buen Aires, n. 2)

[774]

Buenos Aires visto por viajeros ingleses, 1800-1825. Selección Luis M. Baudizzone. Buenos Aires. Emecé, 1941.

[775]

CORTAZAR, Augusto Raúl. *Bosquejo de una introducción al folklore*. Tucumán. Universidad Nacional. Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, 1942.

[795]

Antología Folklórica Argentina para las escuelas primarias. Buenos Aires. Consejo Nacional de Educación. Guillermo Kraft Ltda, 1940.

[796]

Antología Folklórica Argentina para las escuelas de adultos. Buenos Aires. Consejo Nacional de Educación. Guillermo Kraft Ltda, 1940.

[831]

VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*, con un ensayo sobre la ciencia del folk-lore, 150 melodías, 8 láminas y 6 mapas, ilustraciones de Aurora de Pietro. Buenos Aires. Editorial Losada, 1944.

El “artista-escritor”. La difusión de la obra de Mário de Andrade en la Argentina a comienzos de los años ’40

En 1943 apareció apareció en la edición de la Livraria Martins *Os filhos da Candinha* (FC), recopilación de crónicas sobre la que Mário había trabajado el año anterior. Sin embargo, la idea para este libro era bastante anterior ya que en 1934 había pensado: “*reunir em livro um certo número de crônicas de vario assunto, dentre las melhores que publiquei por aí tudo, principalmente no Diário Nacional. E descobri um nome adorável pro livro: Os filhos da Candinha. Não sei se você conhece, de certo conhece, essa expressão, que quer dizer a voz do povo, o que andam falando, os diz-ques.*”²⁹³

El carácter de estas crónicas y el sentido dado por MA a este género han sido estudiados por Telê Ancona Lopez y es ella quien destaca, al interpretar la “Advertência” inserta en FC, que el escritor reflexionaba allí sobre sus propios textos y veía: “*a crônica como resultado da transformação de um fato real em uma versão recriada, uma vez que o discurso ‘candinha’, fofoqueiro, é em raiz, um discurso de invenção que bebe na realidade.*”²⁹⁴

En las palabras preliminares el escritor advertía al lector sobre el sentido en que su libro debía ser entendido: “*No meio da minha literatura, sempre tão intencional, a crônica era um suelto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticaba de mim. Também é certo que jamais lhe dei maior interesse que o momento breve em que, como ela, brincava de escrever. É o que em geral este livro deve*

²⁹³ Carta a Manuel Bandeira, datada “São Paulo, 24 de maio de 1934”. En: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes (org.), *op. cit.*, p. 579.

²⁹⁴ Mário de Andrade. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. (São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1976), p. 37.

representar.”²⁹⁵ No obstante estas palabras, parece necesario precisar algunos aspectos que hacen a una crónica en particular, sin que esto implique traicionar la lectura propuesta por el autor.

Entre los 43 textos seleccionados para integrar *Os filhos da Candinha* -pertenecientes al período 1928-1939- Mário incluyó el titulado “Brasil-Argentina” publicado por primera vez en *O Estado de São Paulo* el 22 de enero de 1939. Según esta crónica, Mário y un amigo uruguayo se encontraban en el Estádio de São Januário de Rio presenciando el famoso encuentro entre las dos selecciones nacionales por la Copa Roca. El brasileño no sólo oficiaba de interlocutor sino también de relator del partido.

Es cierto que en su texto domina el tono lúdico ya señalado por Lopez en el trabajo citado, pero detrás de su aparente gratuidad resulta sugestivo que Mário pusiese en boca de un tercero, “uruguayo”, apreciaciones como ésta:

- Você compreende, amigo, nós uruguaios, temos muito mais afinidade com os argentinos, a pesar de já termos feito parte do Brasil. Até por isso mesmo!... Por mais que se explique historicamente o que levou um tempo o Uruguai a participar do Brasil, nós não sentimos (repare que emprego o verbo “sentir”), não sentimos a coisa como si tivéssemos participado do Brasil, e sim como tendo pertencido a ele. A modos de colônia... E isso, por mais esforços que a gente faça, irrita bem. Quanto a afinidades com os argentinos, há muitas... muitas...²⁹⁶

o que ante el triunfo de esa Argentina -ahora una Minerva imparabile y organizada- sobre el Brasil -un joven Dionisio- este mismo amigo declarara:

- Era natural que vocês perdessem... Os brasileiros “almejavam” vencer, mas os argentinos “quiseram” vencer, e uma coisa é almejar, outra é querer. Vocês... é um eterno iludir-se sem fazer o menor gesto para ao menos se aproximar da ilusão. Sim, os argentinos escalaram o quadro e este se preparou para o jogo de hoje. A força verdadeira de um povo é converter cada uma das suas iniciativas ou tendências, em norma quotidiana de viver. Vocês?... nem isso... Os argentinos, desculpe lbe dizer com franqueza, mas os argentinos são tradicionais.²⁹⁷

²⁹⁵ Mário de Andrade. “Advertência”. En: *Os Filhos da Candinha*. (São Paulo. Livraria Martins Editora, 1976, 1º edición 1943), p. 9.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 79.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 82.

Mário se resistía a ese llamado a la reflexión que las palabras de su amigo hacían y expresaba que “*Eu é já estava longe, me refugiado na arte.*”²⁹⁸

Ahora bien, cuando uno se pregunta acerca del porqué de la inclusión de “Brasil-Argentina” en FC no puede ignorar que el año 1942 -momento de selección de las crónicas a publicar-²⁹⁹ fue un año crítico para las relaciones entre ambos países.

En marzo del año anterior se había iniciado el rearme del Brasil y del Uruguay alterando el equilibrio de fuerzas de América del Sur. Asimismo, el vacío en el área comercial provocado por el bloqueo inglés a Alemania, había llevado al gobierno de Getúlio Vargas a un mayor acercamiento al “coloso del Norte”. Durante la Conferencia Interamericana de Rio (15 de enero de 1942) la situación tensa entre Argentina y Estados Unidos se había visto agudizada por la posición asumida por nuestro país y por Chile que impidieron que EEUU alcanzara su objetivo que era el de conseguir que todos los Estados americanos rompieran con el Eje, lo que sí hizo Brasil.

Como consecuencia, Estados Unidos presionó sobre Chile, Brasil y Bolivia para reducir las posibilidades argentinas de intercambio comercial con ellos. En nuestro país los “rumores” acerca de una acción concertada entre Brasil y EEUU contra la Argentina crecían al tiempo que fracasaba un intento de compra de armamento en Alemania (marzo-agosto). En mayo, Brasil y EEUU firmaron un acuerdo político militar secreto. A fines del

²⁹⁸ *Ibidem, ibid.*

²⁹⁹ En carta a Bandeira fechada “São Paulo, 20 de abril de 1942” le pedía un consejo acerca de los tres libros que tenía “publicables” y presentables ante Álvaro Lins responsable de la Coleção Joaquim Nabuco de Americ-Edit. Entre ellos *Os filhos da Candinha*, que era el que le parecía “*mais perfeito, mais... perfazido, como unidade conceitual de livro, como realização lingüística, como regularidade de temperatura intelectual [...]*” En: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes (org.), *op. cit.* p. 660-661 y nota 5 a la carta citada.

mes de agosto Brasil se unió a la causa de los aliados mientras que nuestro país mantuvo su posición neutral.³⁰⁰

Y todos estos hechos tenían lugar cuando los contactos entre Mário y los argentinos se habían visto revivificados por diversas vías. Tal vez sea posible pensar que en el lenguaje “metafórico” de su crónica se escondiera una alusión a las relaciones políticas entre ambos países. Allí la que la reflexión aparecía ligada a una “tradicción” oral y popular que era puesta en boca del uruguayo. Al seleccionarla y traerla hacia su presente -1942- Mário parecía hacerse eco de los problemas que distanciaban cada vez más al Brasil de la Argentina.

En el capítulo anterior hemos visto que él había seguido de cerca el desarrollo del folklore en tanto ciencia en nuestro país. Sin embargo, la correspondencia de los años '30, los libros dedicados, revistas y recortes del mismo período depositados en el IEB, señalan esa suerte de *impasse* que sólo fue superado a comienzos de los años cuarenta. Y cuando esto ocurrió no sólo fueron otros los actores e intermediarios en esa relación Mário/Argentina, sino que la situación político-cultural en ambos países también había mudado. En el contexto mundial, convulsionado por el estallido de la Guerra Civil española y por el inicio de la II Guerra Mundial, se había roto con ese compás de espera conocido como período entreguerras.

Los años felices y esperanzados, aquellos que habían signado el primer encuentro de MA con nuestro país habían quedado definitivamente en el pasado, sin posibilidad de retorno alguno. Y a diferencia de lo que había sucedido entonces, las relaciones políticas bilaterales marcaron decididamente el rumbo que tomaría el reencuentro de los años '40.

³⁰⁰ Sobre los puntos reseñados aquí, cf. Boris Fausto. *História do Brasil, op. cit.*, pp. 381-382 y Cristián Buchrucker. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial 1927-1955*. (Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1983), pp. 222-223.

Es en este contexto que “Brasil-Argentina” parece cobrar una mayor significación que aquella que la “Advertência” pretendía sugerir.

Desde fines de los años '30 la Argentina se había convertido en un país “destino” para varios exilios: no sólo del español -compartido con México, Uruguay y Chile- y del alemán sino también para el brasileño, luego de instaurado el Estado Novo.

El caso de Newton Freitas es sin duda el más importante no sólo porque él y su esposa Lidia Besouchet residieron varios años entre nosotros, sino porque este escritor se constituyó en un “puente sobre el pantano”, en el punto de enlace tal vez más importante entre Mário y los argentinos.

Raúl Antelo se ha ocupado de esclarecer cómo se produjo la llegada de Freitas a Buenos Aires, previo paso por Montevideo, luego de haber sido encarcelado después de los sucesos de noviembre de 1935, conocidos como “intentona comunista”. En su edición de la *Correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas. 1940-1945*,³⁰¹ el investigador mencionado da a conocer además el manuscrito titulado “Retrato fragmentado de um capixaba”, relato esclarecedor en cuanto informa cómo tuvo lugar además su inserción en el medio periodístico porteño.

Fue principalmente a través de la publicación, junto con Besouchet, de la recopilación de ensayos *Diez escritores del Brasil* (1939) conocidos en distintos medios periodísticos porteños -uno de ellos dedicado a Mário- que Freitas inició su amistad con él, amistad que se prolongaría durante los años de su exilio porteño.³⁰²

³⁰¹ *Correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas (1940-1945)*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.*

³⁰² Mário se ocupó de este libro en “Literatura” sección del *Diário de Notícias* de Rio de Janeiro, el 26 de mayo de 1940. Recogido en Mário de Andrade. *Vida Literaria*. Sonia Sachs (org.), *op. cit.*, pp. 195-196. Reproducimos este texto en la Parte II. Archivos, 1.b.

Durante esos cinco años, a través del recorrido intelectual realizado por este exiliado en nuestra ciudad uno puede reconstruir el mapa de las relaciones (re)entabladas por MA. El reencuentro con Luis E. Soto, el conocimiento de María Rosa Oliver, Luis Miguel Baudizzone, Norberto A. Frontini, Jorge Romero Brest y Luis Reissig, son algunos de los nombres señalados para esta etapa, nombres a los que habría que agregar los de Oliverio Girondo y Norah Lange.

De una u otra manera cada uno de estos actores se cruzaron entre sí en espacios de producción ligados fundamentalmente a diarios y revistas argentinos y todos ellos tenían si no una militancia política expresa, sí coincidían en su oposición a los avances del nazismo, del falangismo y del fascismo en la Argentina.

En su voz Mário reconoció otra Argentina, en su pensamiento y en su producción cultural muy distinta a aquella “Clara Argentina” de los años '20; por su parte, cada uno de los argentinos encontró en Mário la figura del intelectual comprometido capaz de revisar su propio pasado intelectual como lo había hecho en *O movimento modernista* a comienzos de 1942.³⁰³

Se produjo además un giro en el sentido de los intereses. Si hasta entonces el brasileño había dado el paso adelante al intentar llamar la atención sobre sus vecinos del sur ahora, por el contrario, eran ellos quienes reclamaban y buscaban los medios por los que su obra fuese conocida en la Argentina.

El ámbito inaugural para ese objetivo pareció ser entonces *Argentina Libre* (1940-1948), semanario político-cultural fundado en 1940 por Octavio González Roura. Claramente definida su posición desde su aparición, *Nosotros* informaba que: “*Argentina Libre* está por la democracia y nuestras instituciones liberales y combate los regímenes

³⁰³ Mário de Andrade. *O movimento modernista*. (Rio de Janeiro. Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1942). Reproducido en castellano en: Aracy Amaral. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. (Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1978), pp. 181-202.

totalitarios; se ha vinculado por consiguiente a la causa de los Aliados, que defiende con dignidad y buen estilo.”³⁰⁴

Como espacio de discusión, cada número de *Argentina Libre* se iniciaba con las noticias de orden político nacional e internacional, se incluía también en un espacio privilegiado la sección dedicada a las letras, otra a las artes, cine y teatro, planteando siempre problemáticas actuales. Todo esto hacía que su enfoque estuviera lejos de hacerla una lectura amable y fácil.

Freitas parece haber estado primero en contacto con Guido Parpagnoli, secretario del semanario y fue a través de él que se publicó allí la primera parte de la conferencia de Mário “La expresión musical en los Estados Unidos”.³⁰⁵ Sin embargo, al decir de Freitas, las intrigas de “Amado e Cia” impidieron la aparición de la segunda y última parte de dicha conferencia.³⁰⁶

El enfrentamiento con Jorge Amado -nombre al que deben sumársele los de Luís Martins y Joel Silveira- se había producido años antes, cuando Mário estaba al frente de la columna “Vida Literaria” del *Diário de Notícias* de Río. Marcos Antonio de Moraes, quien se ha ocupado de esclarecer la polémica planteada en 1939, afirma que lo que se esperaba de Mário como “*intelectual, durante a Guerra, a apologia da arte social o ativismo, privilegiando o conteúdo*

³⁰⁴ [Nota de la Redacción]. “*Argentina Libre*”. *Nosotros*. Buenos Aires, 2ª época, a. 5, v. 12, n. 48-49, marzo-abril 1940, p. 327.

³⁰⁵ Mário de Andrade. “La expresión musical en los Estados Unidos”. *Argentina Libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 67, 19 de junio de 1941, p. 11.

³⁰⁶ Cf. Carta de Newton Freitas a Mário de Andrade, sin datar [noviembre de 1941?], en *Correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas 1940-1945*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.* De todas maneras Freitas consiguió la publicación de la conferencia de Andrade ese mismo año en la Colección Problemas Americanos bajo su dirección, con el auspicio del Escritório Comercial do Brasil.

sobre a forma.”³⁰⁷ Como se desprende de su correspondencia con Fernando Mendes de Almeida, fue a raíz de las críticas que recibiera que Mário decidió finalmente alejarse del *Diário de Notícias*.³⁰⁸

Aunque desconocemos exactamente cuál fue la situación planteada entre Freitas y Jorge Amado y la relación del primero con los integrantes del PCB residentes en Buenos Aires, es evidente que los enfrentamientos políticos eran traídos con cada uno de los exiliados surgiendo entonces un nuevo espacio de confrontación que excedía el de las propias fronteras.

A comienzos de 1942 la revista *Sur* publicó una nota de Amado, “Liberación lingüística de la literatura brasileña”, violenta crítica contra el modernismo en cuyas raíces aristocráticas y económicas de quienes lo integraron veía su imposibilidad de acercarse al pueblo. Ellos habían “inventado” una solución en relación con el problema de la lengua hablada y la lengua escrita en el Brasil:

una lengua literaria que no era ni la de Portugal ni la del Brasil. Esa lengua es el gran defecto de algunos libros muy importantes, entre ellos el *Macunaima* de Mário de Andrade, realizado sobre el material más popular posible, como son las leyendas amazónicas, pero escrito en un idioma que el pueblo no entiende. Verboso, poco literario y antipopular. Una creación artificial que ayudó mucho a que los modernistas fuesen siempre enteramente desconocidos del público brasileño. Eso tenía que ocurrir fatalmente, dada las raíces económicas del movimiento modernista.³⁰⁹

³⁰⁷ Marcos Antonio de Moraes. “Esses moços, pobres moços”. En: *Mário e o pirotécnico aprendiz. (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. (Belo Horizonte. Ed. UFMG; São Paulo. IEB-USP; Sao Paulo. Ed. Giordano, 1995), p. XXXV.

³⁰⁸ Correspondencia Fernando Mendes de Almeida, datada “3 - set. 40”. IEB-USP. También existen referencias en la correspondencia de José Bento Faria Ferraz y Mauricio Loureiro Gama, depositadas en el IEB-USP.

³⁰⁹ Jorge Amado. “Liberación lingüística de la literatura brasileña”. *Sur*. Buenos Aires, n. 89, febrero de 1942, p. 62.

Llegaba, inclusive a colocar a los modernistas en abierta colaboración con el Estado Novo empeñado este último en destruir la literatura brasileña moderna, aquella que había conseguido dotar de forma literaria a la lengua hablada por el pueblo brasileño.³¹⁰

En este punto nos faltan documentos y testimonios que nos aclaren cuál pudo haber sido la repercusión de los dichos de Amado, quien mantenía estrechos contactos con nuestro país desde mediados de la década del '30 y que a comienzos de los años '40 participaba de los órganos de difusión del PC argentino como *Orientación* y era invitado además, como representante brasileño a eventos tan importantes como el III Congreso de Escritores Argentinos organizado por la SADE en Tucumán en 1943.³¹¹

Sin embargo, ni *Sur* ni *Argentina Libre* parecen haberse hecho eco de las afirmaciones de Amado. En relación con la publicación de Victoria Ocampo, conviene tener presente que, como lo afirma María T. Gramuglio, la “irrupción de la política y su alineación cada vez más explícita contra los regímenes totalitarios encontró una fuerte motivación en la guerra civil española.”³¹² En el transcurso de los años siguientes, la opción política lejos de desaparecer de sus páginas se fue afirmando cada vez más. Poco antes de que Brasil declara la guerra al Eje, *Sur* preparaba un número dedicado al país vecino, cuya aparición como “Homenaje al Brasil”, fue organizado por María Rosa Oliver quien contó con la ayuda de Cecília Meirelles. En carta a Mário, Cecília le informaba:

³¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

³¹¹ Jorge Amado visitó la Argentina por primera vez en 1935 integrando la comitiva del Presidente Getúlio Vargas al Tercer Congreso Panamericano de Comercio y por segunda vez en 1937. En 1933 la Editorial Claridad publicó *La vida de los trabajadores en las fazendas del Brasil*, en 1937 la Editorial Imán dio a conocer la traducción de *Jubiabá*. Entre 1941 y 1942 se exilió en nuestro país y ese último año la Editorial Claridad publicó su *Vida de Luís Carlos Prestes*. El 26 de enero de 1943 el periódico *Orientación*, en su sección “Orientación literaria” reprodujo su conferencia acerca de “Algunos problemas de la moderna literatura hispanoamericana”.

³¹² María T. Gramuglio. “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”. En: Alejandro Cattaruzza (dirección de tomo). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política: (1930-1943)*. (Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 2001), Tomo VII, p. 365.

*já estava escrita a carta anterior [...] quando, conversando com Maria Rosa Oliver, que V. deve conhecer, da revista Sur, e assentando certas colaborações brasileiras para essa revista, estabelecemos que V. escreverá um artigo sobre "Música brasileira". Responsabilizei-me pelo seu artigo, e estou certa de que V., como de outras vezes, me atenderá. Agora, trata-se de explicar a nossa música aos argentinos. Nisso é que V. tem de pôr atenção. Precisa-se de um artigo que dê umas cinco páginas no mínimo, -e peço-lhe que reveja, antes, a revista, para o necessário cálculo. Isso é para agora, para bem depressa. E deve ser-me enviado, pois estou encarregada da respectiva tradução.*³¹³

Aunque la colaboración de Mário no se concretó, sin embargo, entre los mismos participantes del número mencionado -Arnado, Vinicius de Moraes, Bandeira, Rachel de Queiroz, Ruben Navarra, Marques Rebêlo y Rubem Braga- se incluyó una "Pequeña antología de la poesía brasileña actual" en la que se reprodujo su "Toada".³¹⁴

Pero tal vez lo más importante a destacar es la pequeña nota biográfica dedicada a los colaboradores de ese número. En la entrada correspondiente a Mário y luego de situarlo en el contexto de la Semana de Arte Moderna, se informaba: "En prosa es autor de la novela *Macunaíma*, aparecida en 1928 y considerada su obra principal. En ese libro se desarrollan, como en una rapsodia, temas del folklore brasileño, en un lenguaje marcadamente nacional, dado que el autor ha luchado siempre por una 'lengua nacional', de sabor típico."³¹⁵

Tres años después de publicado el homenaje al Brasil, en el mismo número en que la *Revista Acadêmica* (1933-1948) informaba sobre el fallecimiento de Mário de Andrade,

³¹³ Carta datada "Rio, 22-8-1942". En: Cecília Meireles. *Cecília e Mário*. (Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira S.A., 1996), p. 302.

³¹⁴ Cf. "Homenaje al Brasil". *Sur*. Buenos Aires, n. 96, setiembre de 1942. El ejemplar de este número es el único correspondiente a esta revista que se conserva en la Biblioteca de Mário de Andrade.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 100. Por otra parte, Un pequeño error en la edición del texto publicado, delata la nacionalidad brasileña de su autor, probablemente la misma Meireles. Reproducimos íntegramente esta entrada en la Parte II. Archivos, 1. a.

Carlos Lacerda daba a conocer la primera parte de su artículo para *Sur* que no había llegado a tiempo para su publicación en 1942, “Destinação social do romance brasileiro”.³¹⁶

Texto destinado al público argentino, respondía a las críticas que el modernismo y en particular Mário habían recibido. Su presentación del autor de *Macunaima* -“*essa rapsódia admirável de lendas indígenas re-criadas com critério científico e alcance poético que raramente se encontram juntos*”- como prócer del modernismo no dejaba lugar a dudas como así tampoco su valoración de la conferencia *O movimento modernista* que era recomendada para aquel lector que quisiese introducirse en el conocimiento de la fase inaugural de ese movimiento.³¹⁷

El punto más polémico en el texto de Lacerda se encontraba, sin embargo, al finalizar el apartado dedicado a Amado; luego de reconocer el valor de su obra desde *Cacau* a *Capitães de areia*, aparecía su abierta oposición a la búsqueda objetiva de ese lirismo que “*desaparece e fica apenas armação, a carpinteria literária*” y a la publicación de *ABC de Castro Alves* en *Diretrizes*, para finalizar en estos términos:

*Do seu livro mais recente, uma biografia, nada posso dizer sinão que espero tenha desaparecido com ela o personalismo que em Jorge Amado, como em toda gente, supre a falta de verdadeiro conhecimento das razões reais dos homens e dos acontecimentos. Constantemente esse personalismo desperdiça, no Brasil, algumas de suas melhores forças em martelar pedestais, em cuspir em estátuas, em matar coelhos e esgrimir contra fantasmas, tirando a força do verdadeiro combate que é o da criação de uma pujante obra literária - e quando digo literária digo a do homem de letras que (vide Mac Leish...) se sentia responsável por tudo o que acontecia à inteligência e poupava suas forças para concentra-las todas nessa luta única.*³¹⁸

Los contactos de Mário con *Sur* no sólo provinieron de Oliver sino también de Soto, activo colaborador de la revista bajo cuyo sello editor apareció en 1938 la

³¹⁶ Carlos Lacerda. “Destinação social do romance brasileiro”. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, a. 10, n. 65, abril de 1945, pp. 11-13 y 48. El artículo era presentado en estos términos: “*Em agosto de 1942, antes da declaração de guerra, a revista “Sur” de Buenos Aires encomendou ao autor um artigo sobre o tema acima. O artigo não alcançou a edição do número especial sobre o Brasil, então publicado por iniciativa de Maria Rosa Oliver. Divulgamos, abaixo, tal como foi escrito na época, o referido artigo. (N. da R.)*”, p. 11.

³¹⁷ Carlos Lacerda, *op. cit.* *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, a. 11, n. 66, novembro 1945, p. 9.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

recopilación de sus ensayos *Crítica y Estimación*. Para ese entonces él era uno de los críticos literarios más importantes de nuestro medio. Luego del incidente provocado por Amado, Freitas entró en contacto con él quien dirigía la sección “Libros e Ideas” de *Argentina Libre* y esto marcó el reencuentro de MA con este antiguo amigo.³¹⁹ Fue por su sugerencia que Besouchet se ocupó de la aparición de *Poesías* (1941) en el semanario, en un extenso artículo que llevó el título “La poesía de Mário de Andrade”.³²⁰

De hecho, *Argentina Libre* parecía concentrar las inquietudes de aquellos que comenzaban a interesarse por la rica y variada obra del brasileño. Entre ellos debe ser mencionado Jorge Romero Brest (1905-1989), quien dirigía la sección de artes plásticas.

De qué manera este crítico y teórico del arte tomó conocimiento de MA queda documentado por la correspondencia depositada en el IEB y lleva al mismo núcleo de las relaciones de amistad entabladas por Freitas en nuestro país, en este caso con el artista Carybé.³²¹

El interés de Romero Brest por Mário debe situarse en el momento en que las preocupaciones del argentino lo llevaban a reclamar un mayor apoyo desde las instituciones oficiales a la difusión del arte latinoamericano en nuestro país. En ocasión de la reapertura de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, la representación de los artistas sudamericanos le resultaba de una “pobreza increíble e injustificable”:

³¹⁹ V. Parte II. Correspondencia Luis E. Soto. Carta fechada “Buenos Aires, 10 de junio de 1942”.

³²⁰ Lidia Besouchet. “La poesía de Mário de Andrade”. *Argentina Libre*. Buenos Aires, a. 3, n. 113, jueves 21 de mayo de 1942. V. también la carta de Soto a Mário, fechada “Buenos Aires, 10 de junio de 1942”.

³²¹ V. Parte II. Correspondencia Jorge Romero Brest, nota n. 229 y carta de M. Vila-Nova Santos a Mário de Andrade, fechada en Rio, el 28 de enero de 1941 (IEB-USP) en la que le informa que a través del artista argentino, Romero Brest solicitaba su dirección. Freitas se había relacionado con Carybé a través del ilustrador paraguayo Andrés Guevara; este último había tenido una intensa actividad en Rio y en Buenos Aires a comienzos de los treinta había sido ilustrador de la *Revista Multicolor* (1933-134) del diario *Crítica*, dirigida por Jorge L. Borges y Ulises Petit de Murat y de la revista *Contra* (1933), ejerciendo desde entonces como ilustrador en diversos medios porteños.

Hablamos de fraternidad con el Uruguay y seguimos desconociendo los valores más puros de su arte plástico [...]

Casi se puede afirmar que carece [la sección] chilena y brasileña de representación: dos telas, una de Luis Strozzi y otra de Alberto Valenzuela, de la primera; un paisaje naturalista de Antonio Panierás y un cuadro moderno de Georgina de Albuquerque, de la segunda. [...]

Esta pobreza debe ser remediada a corto plazo: la política artística de acercamiento interamericana debe hacerse sentir de modo positivo, adquiriendo buenas obras que representen fiel y dignamente a todos los países de nuestro continente. Una observación más sobre la ubicación de los cuadros: alejados de todo contacto con la producción nuestra, da la impresión de falta de mutuo entendimiento entre países con los cuales debería haberlo en grado sumo. Parecería oportuno que la sección argentina se ampliara buscando la cercanía de las obras que la componen con las de los países de América del Sur.³²²

A este mismo interés debe haber respondido la inclusión bajo el título “De la pintura brasileña actual” de las reproducciones de *Rio de Janeiro* de Tarsila y *Campos do Jordão* de Odete de Freitas, pero la ausencia de un texto que los acompañara hablaba de la misma imposibilidad y desconocimiento en nuestro país del arte brasileño a pesar del marcado interés por difundirlo.³²³

A poco de invitarlo formalmente a colaborar en *Argentina Libre*, Romero Brest publicó una extensa nota de presentación -“Mario de Andrade, prestigioso crítico brasileño”- que apareció a comienzos de 1941.³²⁴ No era esta la primera vez que Romero Brest “presentaba” a un crítico de arte desde las páginas del semanario ni que explícitamente se mostraba interesado por la figura de un crítico en cuanto tal. Su

³²² Jorge Romero Brest. [Reapertura del Museo Nacional]. Manuscrito fechado “18 de abril”. Archivo Jorge Romero Brest. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. [*Argentina Libre*, 1940, folio e, pág. 7v-9]

³²³ Al respecto, es sintomático que los editores del *Anuario Plástica*, también por intermedio del crítico argentino se dirigiesen a MA solicitándole una colaboración sobre arte brasileño, que finalmente no se concretó. Allí también dos reproducciones de obras de João Fahrion, presentadas en el Salón de Bellas Artes de Porto Alegre, aparecieron “sueltas”, en contraposición con los artículos dedicados a Chile y Uruguay por críticos de esos países. V. Correspondencia Ediciones Plástica, carta del 26 de julio de 1943 y nota n. 256.

³²⁴ Jorge Romero Brest. “Mario de Andrade, prestigioso crítico brasileño”. *Argentina Libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 57, 10 de abril de 1941, p. 7. V. Parte II donde lo reproducimos.

preocupación en relación con su necesaria formación teórica que debía sustentar su labor se había manifestado en varios artículos; en la base de esa preocupación estaba su propia convicción de que el crítico de arte, en cuanto profesional, debía poseer una formación especializada.

En una nota de principios de 1940 -“Faltan publicaciones especializadas”-³²⁵ Romero Brest había llamado la atención no tanto sobre el reducido número de publicaciones al que parecía aludir el título, sino más bien sobre la falta de nivel que podía verificarse en sus colaboradores. Tomando como ejemplo a la revista *Forma* y al *Anuario Plástica 1939* él señalaba que no bastaba con que las publicaciones especializadas reprodujeran obras: “Publicaciones de esta naturaleza no pueden basarse en la reproducción de cuadros y esculturas. El artículo que las ponga en valor y las justifique - aunque sea corto, a la manera europea- *debe ser de calidad científica y de eficacia orientadora.*”³²⁶ [énfasis agregado]

Tanto en las reseñas de los libros *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela* de José Nucete-Sardi³²⁷ y *La nube y el reloj* de Luis Cardoza y Aragón, dedicado a la pintura mexicana,³²⁸ como en la extensa presentación de Mário de Andrade, lo que Romero Brest ponía en valor era precisamente la figura de cada uno de los críticos otorgándoles una particular relevancia. En esos artículos era la obra del crítico de arte -entendida como obra “creadora”- la que se convertía en objeto de estudio. Esto se hace particularmente evidente

³²⁵ Jorge Romero Brest. “Faltan publicaciones especializadas”. Archivo Jorge Romero Brest. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. [*Argentina Libre*, 1940, folio E, pág. 4, 4v].

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Jorge Romero Brest. “Evolución del arte venezolano”. Archivo Jorge Romero Brest. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. [*Argentina Libre*, 1941].

en “Mario de Andrade, prestigioso crítico brasileño” en quien reconocía su “versación con los problemas históricos y filosóficos relacionados con las artes” y que “presta a sus trabajos una alta dignidad universitaria.”³²⁹

Si el objetivo enunciado desde *Argentina Libre* había sido el de incorporar “al grupo de nuestros habituales colaboradores a los más eminentes críticos sudamericanos, para construir, si fuere posible un núcleo importante de hombres con afinidades espirituales.”

¿A qué afinidades se refería específicamente?

Romero Brest recurría a “O artista e o artesão” para descubrir ante los lectores del semanario la complejidad y originalidad del pensamiento teórico de Mário y esto resulta evidente en tanto que el otro escrito del brasileño que obraba en su poder -“Portinari”, escrito en 1939- sólo era citado a manera de introducción.³³⁰

Para quien denunciaba constantemente en sus escritos la falta de “oficio” de nuestros artistas,³³¹ no resulta extraño el lugar central dedicado a explicar la postura teórica de Mário, tal como ésta aparecía formulada en su Aula Inaugural:

Su estudio agudo sobre el problema de la técnica lo lleva a caracterizar en ella tres fases o etapas: primero, la técnica del artesanado, la única verdaderamente pedagógica; luego, lo que él llama el virtuosismo, es decir, el conocimiento y la práctica de las diversas técnicas históricas del arte, en una palabra, la técnica tradicional. También este segundo aspecto de la técnica es susceptible de ser

³²⁸ Jorge Romero Brest. “Sobre la pintura mexicana moderna”. *Argentina Libre*. Buenos Aires, jueves 12 de febrero de 1942.

³²⁹ Jorge Romero Brest. “Mario de Andrade, prestigioso crítico brasileño”, *op. cit.*

³³⁰ Cf. Mário de Andrade. “Portinari”. Ed. do Minist. de Educação, 1939 y “O artista e o artesão”. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal en 1938. Recogidos en: Mário de Andrade. *O baile das quatro artes*. (São Paulo. Livraria Martins Editôra, 1963), pp. 123-134 y pp. 11-33, respectivamente. Ambos escritos fueron remitidos por Mário a Romero Brest, según se desprende de la carta del crítico argentino, datada “Buenos Aires, 27 de marzo de 1941”. V. Parte II. Correspondencia Jorge Romero Brest.

³³¹ Al respecto, v. de Romero Brest. *Panorama de la plástica en el año mil novecientos cuarenta*. (Buenos Aires, 1941). Publicado originariamente en el *Anuario Plástica 1940*, también apareció en forma de tirada aparte y fue remitido por los editores del *Anuario* a Mário en 1943. Cf. Parte II. Correspondencia Ediciones Plástica y nota 255 a dicha carta.

enseñado y él destaca la utilidad de su aprendizaje; aunque también alude a los peligros. “No sólo –dice– porque puede llevar al artista a un tradicionalismo técnico, meramente imitativo, en que el tradicionalismo pierde sus virtudes sociales para transformarse en “pasatismo” o en “academismo”; sino también porque puede hacer del artista una víctima de sus propias habilidades –un virtuoso en el peor significado de la palabra–, esto es, un individuo que ni siquiera llega al principio estético, siempre respetable, del arte por el arte, sino que se complace en meros malabarismos de habilidades personales.” Finalmente, la tercera y última etapa es la solución personal del artista, que él llega a afirmar como imprescindible para la creación artística.³³²

Pero en su texto también existían determinados párrafos como éste:

insiste [Andrade] en la necesidad de una limitación conceptual en la creación artística. La solución no es, por cierto, la de los países dictatoriales, donde las restricciones no derivan de un *justo equilibrio entre el arte y lo social*, sino únicamente de la necesidad de defenderse de las sociedades nuevas, de suerte que el artista deja de ser libre pero no retorna a ser el anónimo artesano. “Se transforma esencialmente en un orador de comicios, más o menos prácticamente disfrazado con la máscara del arte. En fin, en lugar de una actitud estética asume una actitud social.”³³³ [énfasis agregado]

que marcaban los puntos de su discurso que lo atraían y no resulta casual que cerrara su presentación con estas palabras de Mário:

“Es necesario urgentemente que el arte retorne a las fuentes legítimas. Se hace imprescindible según mi modo de ver, que adquiramos una perfecta conciencia, diré más, un perfecto comportamiento artístico frente a la vida, una actitud estética disciplinada, apasionadamente insobornable, libre pero legítima, severa aunque insumisa, disciplina de todo el ser para que alcancemos realmente al arte.”³³⁴

El Romero Brest que destacaba estos párrafos era otro que aquél que iría definiendo su nueva imagen pública a partir de mediados de los años '50 para tenerla plenamente configurada a comienzos de la década siguiente al asumir la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

Durante los años que nos ocupan, él no sólo hacía un llamado en pro de un mayor acercamiento entre los países de América Latina sino que además denunciaba la

³³² Jorge Romero Brest. “Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileño”, *op. cit.*

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ *Ibidem.*

imposibilidad de nuestros artistas para crear obras de arte “porque no logran captar el espíritu de nuestra tierra y de nuestro pueblo, la única realidad cuyo dominio podría darles personalidad.”³³⁵ [el énfasis en el original]

El crítico y teórico, colaborador de *Argentina Libre* y de *Correo Literario*, activo participante del Colegio Libre de Estudios Superiores, era aquel intelectual comprometido con la izquierda ideológica, tal como esta fue cobrando cuerpo desde mediados de los años '30 y que al iniciarse la década del '40 reaccionaba contra el avance de los regímenes totalitarios.³³⁶

Por lo que sabemos la idea inicial de MA para su colaboración en *Argentina Libre* fue la de dedicar un artículo a Cândido Portinari y a sus pinturas para la Capela de Brodósqui, de las que apenas conocerlas se había apurado a dar noticias desde *O Estado de São Paulo* y *Travel in Brazil*. Sin embargo, los mismos problemas que impidieron la aparición de la 2ª parte de “La música en los Estados Unidos”, determinaron que él mismo se abstuviese de enviar su colaboración al semanario a pesar de la insistencia del argentino.³³⁷

Si *Argentina Libre* fue un espacio casi vedado para él, esto no impidió que su obra se difundiese por otros canales: su conferencia fue publicada en 1942 en la Colección

³³⁵ Jorge Romero Brest. *Panorama de la plástica en el año mil novecientos cuarenta*, op. cit., p. 2.

³³⁶ Esta etapa poco conocida del pensamiento de Romero Brest es en la actualidad objeto de estudio. Cf. Marcelo E. Pacheco. “El caso Romero Brest”. Ponencia presentada en la Conferencia “Curatorial Practice and Criticism in Latin America”. The Center for Curatorial Studies at Bard College. March 23-24, 2001. V. también, Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. (Buenos Aires. Paidós, 2001), pp. 59-63.

³³⁷ Mário transmitió entusiasmado a Portinari la invitación que había recibido y su intención de escribir sobre las témperas mencionadas. Cf. Carta fechada “S. Paulo, 10-II-41”. En: Mário de Andrade. *Portinari, amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. (Campinas, SP. Mercado de Letras-Autores Associados/Projeto Portinari, 1995), pp. 84-85. V. también Parte II. Correspondencia Jorge Romero Brest, nota 233, en la que recogemos un fragmento de dicha carta y *Correspondência Mário de Andrade-Newton Freitas*. Raúl Antelo (org.), op. cit., carta datada “S. Paulo, 14-XI-1942”.

Problemas Americanos dirigida por Freitas, quien para ese entonces estaba mucho mejor integrado en el campo intelectual porteño y colaboraba regularmente en publicaciones como *Argentina Libre*, *Nosotros*, *La Nación* y *De mar a mar*. Para otros de sus trabajos como *Cancionero do Lampeão* también existieron intentos de traducción y en 1944 la Editorial Shapire publicó su *Música del Brasil* en traducción de Delia Bernabó.

Y fue a través del mismo autor de *Alós afrobrasileños*³³⁸ que finalmente se concretó una colaboración de Mário en *Saber Vivir* con una nota titulada “El pintor Portinari”.³³⁹

Newton Freitas, al informarle del próximo pedido que le realizaría *Saber Vivir*, le había aclarado que esta revista era semejante a *Sombra*, publicada en Rio de Janeiro y dirigida por Walter Quadros, caracterizada por Marcos Antonio de Moraes a partir del contraste que “*delinea uma sociedade brasileira aséptica e edulcorada, em tempos de conflito mundial.*”³⁴⁰

Desde su aparición dos años antes, con la dirección literaria de Álvaro de las Casas, *Saber Vivir* había conseguido definir su perfil y reunir a un núcleo de colaboradores que en 1942 contaba con varios de quienes para ese momento habían tomado contacto con Mário -Guillermo de Torre, Oliver, Romero Brest y el mismo Freitas- pero también otras firmas importantes como las de Eduardo Mallea, Ramón Gómez de la Serna, Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja. Sus ilustraciones habían sido confiadas a Norah Borges, Horacio Butler, Attilio Rossi, Toño Salazar, Luis Seoane y Raquel Fomer, entre otros.

³³⁸ V. *Correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.*, carta sin datar [21 de mayo de 1942].

³³⁹ Mário de Andrade. “El pintor Portinari”. *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 2, n. 26, setiembre de 1942, pp. 26-27. Reproducido en portugués por Lúcia Vieira Gouvêa. *Salão de 1931*. (Rio de Janeiro. FUNARTE, 1984), pp. 103-105. Recogemos dicha nota en Parte II. Archivos, 1.b.

³⁴⁰ *Mário e o pirotécnico aprendiz*. (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Marcos Antonio de Moraes (org.), *op. cit.*, p. 51, nota 2.

Revista de cultura e interés general, de presentación cuidada y elegante, buscaba poner al alcance de un público educado notas que lo mantuviesen al día en esas áreas pero sin realizar mayores esfuerzos en lecturas más comprometidas a nivel ideológico, a pesar de que la mayoría de sus colaboradores ejercían profesionalmente de manera más comprometida en otros medios.

En el contexto de las notas y artículos dedicados por Andrade al pintor de Bródosqui entre 1938 y 1941, el aparecido en la publicación argentina se destaca en dos puntos. Uno de ellos -analizado *in extenso* por Annateresa Fabris-³⁴¹ concierne al hecho de que allí el brasileño aclaraba cómo había sido encuentro inicial con Portinari a partir de la presentación de este último en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1931, relato que ocupaba poco menos que la mitad de su texto. El otro y el que nos interesa aquí, es la familiaridad y el agrado con que se manifestaba al expresar: “Cada uno tiene sus vanidades... Y yo que me siento tan íntimo y familiar de los argentinos, les voy a confesar una de ellas.” Y esa vanidad era precisamente la de haber sido “uno de los primeros en descubrir el valor de este gran artista.”³⁴²

A pesar del tono ameno de la nota, allí aparecían subrayados aquellos aspectos sobre los que venía insistiendo desde tiempo atrás: la “firmeza” técnica que informaba sus obras, la capacidad de conservar su personalidad artística aun “dentro de una volubilidad estética” que lejos de limitarlo lo enriquecía y, fundamentalmente, la “permanencia de lo popular”, un arte con raíces humanistas que lo llevaba a citar las palabras de Sheldon Cheney: “Portinari es ‘social’ sin ser ‘político’”, retomando implícitamente su oposición al

³⁴¹ Annateresa Fabris. “Introdução”. En *Portinari, amigo mio, op. cit.*, pp. 13-17. La misma autora se ocupa de las notas dedicadas por MA a Portinari durante los años previos a la aparición de la que nos ocupa aquí.

³⁴² Mário de Andrade. “El pintor Portinari”, *op. cit.*, p. 26 y 27.

realismo dirigido y estéril.³⁴³ Pero, además, en su presentación ante los argentinos Mário trascendía la lectura de sus obras como expresión de lo “nacional”. Para él, los “asuntos, los cuadros de Portinari nos dominan por la belleza plástica misma con que él los realiza. Belleza perdularia, ardiente, sana, casi cruel en su esplendor irradiante, bien propia del alma popular joven de nuestra América. Única alma que podrá dar expresión original de nuestra América.”³⁴⁴

Ahora bien, si es cierto que fue a través de Freitas y su urgencia por valorizar la obra de Andrade en la Argentina que ésta alcanzó su mayor difusión, uno no puede ignorar que varios de los argentinos tomaron para sí su bandera y obraron en consecuencia. Es evidente también que el interés de ellos coincidió con la voluntad de lograr un mayor acercamiento al mundo brasileño una vez que el país vecino declaró la guerra a Alemania-Italia, lo que se reflejó de diversas maneras y se tradujo en expresiones de solidaridad de variado carácter.³⁴⁵ Esto se debía fundamentalmente al hecho de que la mayoría de nuestros intelectuales se oponían a la neutralidad sostenida por el gobierno argentino frente al conflicto mundial y reclamaban su alineación junto a la Alianza.

Norberto A. Frontini (1899-1985) fue uno de quienes a comienzos de 1943 visitó a Mário en la rua Lopes Chaves como representante del Fondo de Cultura Económica de México y lo recomendó ante esa editorial para que se le encargase el volumen dedicado a la ciudad de São Paulo.³⁴⁶ Fue a partir de ese encuentro que el argentino se convirtió en uno de los más fervorosos admiradores de su obra.

³⁴³ Sobre la relación entre el proyecto ideológico de Mário y su lectura de la obra de Portinari, cf. Annateresa Fabris. *Cândido Portinari*. (São Paulo. Edusp, 1996), p. 112.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 27.

³⁴⁵ Véase Parte II, la “Cronología” para los años 1942-1944.

³⁴⁶ Cf. Carta del Fondo de Cultura Económica, datada “México, D.F., 27 de abril de 1943”. IEB-USP.

Abogado de profesión, había iniciado su actividad a comienzos de los años '20 en *Inicial. Revista de la nueva generación*, ya entonces había aparecido involucrado en la causa americanista y en la lucha contra la carrera armamentista de los estados americanos. Casado con la recitadora Mony Hermelo, también había conocido a Germana Bittencourt a través de su amistad con Vignale. Aunque durante los años siguientes su actuación pública es difícil de rastrear, a principios de los años '40 entre sus amistades se incluían María Rosa Oliver, Antonio Berni, Juan C. Castagnino y, en particular, Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela. Los tres últimos emigrados gallegos de la dictadura franquista que realizaron una intensa actividad editorial en nuestro país.

Al respecto, debemos citar las revistas *De mar a mar* (1942-1943) -dirigida por Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja- y *Correo Literario* (1943-1945) -con Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Varela al frente de ella- dado que fueron estas publicaciones a las que Frontini estuvo más ligado.

De mar a mar anunciaba en su número inaugural los propósitos que la guiaban: "Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos su rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo."³⁴⁷ Entre su nutrido grupo de colaboradores se encontraban no sólo españoles y argentinos -Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Enrique Anderson Imbert, Eduardo Mallea- sino también otros latinoamericanos como el mismo Freitas, Octavio Paz y Cipriano Vitureira.³⁴⁸

Como lo afirma Emilia de Zuleta, si bien *Correo Literario* involucraba a uno de los directores de *De mar a mar* y compartía muchos de sus colaboradores, asumió para sí un

³⁴⁷ [Nota de la Redacción]. "de mar a mar". *De mar a mar*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, pp. 4-5.

³⁴⁸ Para una caracterización de *De mar a mar* y *Correo Literario*, cf. Emilia de Zuleta. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. (Madrid. Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983), cap. V.

compromiso militante más marcado que su antecesora. La revista poseía además un acento americanista que fue claramente definido desde su primer número:

Correo Literario aspira a ser un periódico de la mayoría, al servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto esté al alcance de sus posibilidades.

Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y características del continente, como la de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras.³⁴⁹

Entre sus colaboradores se encontraban Romero Brest, Romualdo Brughetti,³⁵⁰

Luis M. Baudizzone, Ulises Petit de Murat y Cayetano Córdova Iturburu. Allí también Freitas firmaba una sección fija “Colaboración en portugués” y en ella tampoco faltó una colaboración de Besouchet y de Sérgio Milliet. Como vemos, Frontini se movía en un medio que a comienzos de 1943 era ya bastante familiar a Mário: un grupo de intelectuales heterogéneo pero que además de afinidades culturales manifestaban un fuerte compromiso político, alineados en su mayoría a la izquierda, rápidamente asumirían un actitud antiperonista ante el ascenso de Perón y algunos se comprometerían con el PC como Oliver y Frontini.

Pero lo que más nos interesa destacar es que fue en *Correo Literario* donde en muy poco tiempo se conocieron varios de los trabajos de Mário de Andrade: “Newton Freitas” (n. 6, febrero de 1944), en traducción de Baudizzone; “El dibujo” (n. 14, 1º de junio de 1944) en traducción de Frontini y “El pintor Clovis Graciano” (n. 25, 15 de noviembre de

³⁴⁹ [Luis Seoane?]. “Al lector”. *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 15 de noviembre de 1943, p. 1. Existe edición facsimilar: *Correo Literario*. (A Coruña. Ediciós do Castro, 1994).

³⁵⁰ Por indicación de Newton Freitas, Brughetti le remitió a Mário su libro *De la joven pintura rioplatense* (1942). Aunque el crítico argentino no ha conservado su correspondencia, sabemos por él que Mário respondió a este envío con una carta en la que afirmaba: “Me siento identificado con su excelente orientación y la firmeza de sus juicios”. Reproducido en: Romualdo Brughetti. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. (Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone, 1991, 2ª edición), solapa.

En la Biblioteca de Mário también se conserva el ejemplar de *Descontento creador; afirmación de una conciencia argentina* (1943). V. Parte II. Archivos, 3. c.

1944). Si a esta enumeración sumamos la puesta en marcha de la traducción de su texto sobre Lasar Segall en ocasión de su exposición en Rio a ser publicado en *De mar a mar*, comprobaremos la importancia asignada a su obra.³⁵¹

Lo que Frontini y otros argentinos valoraban en él además de la seriedad de su trabajo en diversas áreas en que se manifestaba la rigurosidad de su pensamiento -folklore, música, arte, poesía, crítica literaria, etc.- era la figura del intelectual comprometido, tal como se había dado a conocer en su famosa conferencia de 1942, *O movimento modernista* - texto que había circulado en nuestro país por diversas vías- capaz de revisar críticamente su propio ayer y de ejercer un constante reclamo por la vigencia de las libertades democráticas.

Pero también es importante destacar cómo Mário percibía la recepción de sus textos en la Argentina. Cuando tomó conocimiento de la próxima traducción de “Do desenho”, le decía a Freitas:

*Esse é um dos casos bem engraçados que sucederam comigo. Sabe que quando eu estava escrevendo isso, de repente, vendo que era um pouco gransfino, não sei, um bocado refinado como maneira de pensar, eu imaginei: está um trabalho escrito mais ao jeito intelectual dos argentinos que dos brasileiros. Pois o trabalho foi apreciado mediocrementemente aqui, mas o Frontini veio me chamando ele de 'maravilloso'. De fato eu acho que os argentinos já atingiram uma civilização intelectual, um refinamento de pensar à européia, maior, que os brasileiros. Não digo cultura não, mas civilização intelectual. Até como cultura eu acho que nós, sem termos filósofos, temos no entanto um processo tradicional de pensamento mais original que pode nos levar mais longe na criação duma maneira nacional de pensamento. Não sei si me explico bem. Mas o maior refinamento intelectual argentino me parece incontestável.*³⁵²

Tal vez fuese ese mismo sentir el que lo llevara a no ofrecer resistencia a la traducción y difusión de sus trabajos en nuestro país, aun cuando en muchos casos la buena voluntad de los traductores no lograra evitar errores en la versión castellana de sus

³⁵¹ Cf. Correspondencia Norberto A. Frontini, carta datada “Buenos Aires, 3 de mayo de 1944”. Frontini, según se desprende de esta carta, trabajó en la traducción de su ensayo junto con los editores gallegos de *De mar a mar*, lo que hace suponer que aun cuando la revista hacía casi un año que había dejado de aparecer tuviese previsto lanzar otro número sin lograrlo finalmente.

³⁵² Carta de Mário de Andrade, fechada “S. Paulo, 9-VI-1944”. En: *Correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.*

escritos y cuando él mismo todavía no alcanzaba a entender el interés que ellos podían despertar fuera del Brasil:

Aliás você diz na sua carta que a pesar de eu não querer viajar de corpo pra fora do Brasil, estou viajando impresso em traduções. É verdade, mas você nem pode imaginar a espécie curiosa de malestar que isso me causa. Fico meio absolutamente. Está claro que isso me dá satisfação, quem não tem vaidade! mas é a verdade mais verdadeira. Uma obra de combate artístico, linguístico explosivamente nacionalista como a minha, decerto foi a consciência de toda essa restrição estética que eu me impunha que fez com que nunca eu sonhasse me ver traduzido ou conhecido fora daqui. Temor, timidez, receio, mais que humildade propriamente. Desejei ser útil no meu rincão e cultivei o meu jardim, sem sonhos vãos. De forma que agora, quando me vejo traduzido em letra argentina ou iânque, não me consigo normalizar no prazer novo, fico... fico bêsta. É ingênuo, eu sei, mas eu tiro certa segurança e calma de espírito das minhas ingenuidades.³⁵³

Como lo hemos afirmado antes, el ingreso del Brasil en la Guerra determinó expresiones de solidaridad de diverso carácter. En su “Declaración con motivo del estado de guerra entre Brasil y Alemania e Italia” del 28 de agosto de 1942, el Colegio Libre de Estudios Superiores, afirmaba:

El Colegio Libre de Estudios Superiores representa un sector calificado del profesorado argentino, de probada conducta democrática. [...] Ese claro sentir democrático, compartido también por todo el pueblo argentino, autoriza y obliga al Colegio a decirles a sus colegas y compañeros del Brasil que estamos con ellos en esta hora crítica de su historia, porque la seguridad del mantenimiento de la democracia es la garantía para el progreso cultural de América; que estamos con el pueblo de que forman parte, para acercarnos, conocernos y colaborar en una recíproca comprensión de la vida de ambas naciones. Contribuiremos de esta manera a realizar el secular anhelo de una fuerte y necesaria unidad americana.³⁵⁴

El Colegio había sido fundado en 1930 por Alejandro Korn, Narciso Laclau, Aníbal Ponce, Roberto Giusti, Carlos Ibarguren, a iniciativa de Luis Reissig. Su objetivo había sido el de constituirse en un espacio de conocimiento alternativo frente a la Universidad nacional, que se alejaba de los postulados reformistas del ‘18. Partía de la idea de que la

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ [Luis Reissig]. “Declaración con motivo del estado de guerra entre Brasil y Alemania e Italia (28 de agosto de 1942). *Colegio Libre de Estudios Superiores. Veinte años de labor. 20 de mayo de 1930-16 de julio de 1952*. (Buenos Aires, 1953), p. 31.

cultura debía actuar como un elemento de acción social en la Argentina y uno de sus objetivos básicos era el de estimular la investigación y la enseñanza.

Para concretar los objetivos manifiestos en su “Declaración”, el Colegio anunció en primer término la creación de una Cátedra de Estudios Brasileños como así también su propósito de invitar a un grupo de intelectuales de ese país para que la inauguraran.

Vale la pena subrayar aquí el hecho de que, como lo afirma Federico Neiburg, el Colegio “acompañaba paso a paso la evolución de la guerra en Europa. Al principio, temiendo una victoria del Eje, muchos de sus integrantes compartieron la imagen de futuro más corriente entre los intelectuales antifascistas de América: hacer de estas latitudes un resguardo de la democracia.”³⁵⁵

Si bien el acercamiento al Brasil aparecía ligado a un acontecimiento político, desde 1940 el Colegio venía trabajando en la búsqueda de una mayor integración americana, al iniciar lo que denominaba una nueva etapa en sus relaciones culturales. Esta nueva política cultural nacía ante la necesidad de superar los contactos ocasionales y/o individuales entre los intelectuales de uno u otro país, que sólo marcaban la existencia de esfuerzos dispersos y de escasa eficacia. Se buscaba entonces alcanzar una acción colectiva que además estuviese dirigida hacia un “tema colectivo”: “Cómo la economía, la educación, el derecho, la filosofía, el arte, la sociología, etc., podían darnos a los argentinos y a los demás pueblos del mundo que quisieran enterarse por saber qué clase de comunidad constituíamos, una idea de esta comunidad; y sobre esta idea trabajar luego para orientarnos en un sentido de progreso y perfeccionamiento.”³⁵⁶

³⁵⁵ Federico Neiburg. *Los intelectuales y la invención del peronismo: Estudios de antropología social y cultural*. (Buenos Aires. Alianza Editorial, 1998), p. 163.

³⁵⁶ Luis Reissig. “Una política cultural para toda América”. *Cursos y Conferencias*. Buenos Aires, a. 12, v. 23, n. 138, setiembre de 1943, p. 500.

El tercer punto de esta política radicaba en la necesidad de fomentar “el tema que se vincule a la vida nacional, porque lo nacional es la célula más vasta que se ofrece hoy a los hombres para sus grandes experiencias en el plano social.”³⁵⁷

Fue en ese contexto de ideas que tuvo lugar la fundación de la nueva Cátedra que vino a sumarse a otras preexistentes: la de Estudios Literarios, Ciencias Jurídicas, Filosofía, Historia, Educación, Economía Argentina e Investigación y Orientación Artística, esta última dirigida por Jorge Romero Brest, Julio E. Payró, Attilio Rossi, Leopoldo Hurtado y Erwin Leuchter.

Otros nombres que aparecieron ligados en amistad a Reissig eran el editor Luis Miguel Baudizzone y el mismo Freitas. Y en este nuevo círculo de interesados en Mário fueron Baudizzone junto con Reissig quienes se empeñaron en concretar su presencia en la Argentina, en la Cátedra de Estudios Brasileños para dictar un curso titulado “Retrato folklórico del pueblo brasileño” y también una conferencia.³⁵⁸

Como lo hemos visto en el capítulo anterior, la obra de Andrade relativa al folklore brasileño ya era valorada y reconocida en nuestro medio y su presencia en el marco de la nueva cátedra vendría a apoyar también los intereses del mismo Colegio Libre que en 1940 había inaugurado los Cursos Monográficos de Folklore con la presencia de Augusto Raúl Cortazar.

En este sentido, si lo que se buscaba era superar el desconocimiento que existía entre el Brasil y la Argentina para aventar los peligros posibles inherentes a esa situación, lo cierto es que la obra de MA se les aparecía vehiculada a través de dos conceptos que hacían a su propia conducta de vida -contenido social y política democrática- que estaban en las bases mismas de la institución argentina.

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ V. Correspondencia Luis Reissig y nota n. 263 a dicha carta.

Aunque Mário se excusó de viajar por razones de salud,³⁵⁹ finalmente la cátedra fue inaugurada a fines del mes de octubre de 1943 con la presencia de José Lins do Rego, Walter Osvaldo Cruz y Nelson Romero. De esta visita se desprendieron lazos estrechos entre los intelectuales brasileños y argentinos que al año siguiente se vieron confirmados por la creación en la Casa do Estudante do Brasil de la Escola Livre de Estudos Superiores, dirigida por Rubens Borba de Moraes que reunió a figuras como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente Moraes, neto, Arthur Ramos, etc.³⁶⁰, todos intelectuales muy próximos a Mário

Tal vez sea posible afirmar que en un único punto los argentinos consiguieron una respuesta concreta de parte de Mário, aunque esta afirmación no signifique decir que de ello se desprendió una situación positiva para él. Hacemos referencia al ensayo sobre Cândido Portinari que en el mes de octubre de 1942 le solicitó la Editorial Losada. El pedido le llegó por otra intermediación de Newton Freitas, esta vez ante Attilio Rossi, artista y crítico italiano radicado desde 1936 entre nosotros y con el que el brasileño debe haber compartido las redacciones de *Sur*, *Saber Vivir* y *De mar a mar*.³⁶¹ Los mismos espacios en el que se movía el madrileño Guillermo de Torre, también exiliado en la Argentina y al frente de la editorial mencionada.³⁶² Desde el año anterior Rossi dirigía la Colección Monografías de Arte que había lanzado su Serie Argentina.

³⁵⁹ [Luis Reissig]. "Relación con el Brasil". *Boletín del Colegio Libre de Estudios Superiores*. Buenos Aires, a. 2, n. 7, 1º de mayo de 1943, p. 10.

³⁶⁰ L.R. [Luis Reissig]. "La Escola Livre de Estudos Superiores y la Casa do Estudante do Brasil". *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, a. 13, n. 151, octubre de 1944, pp. 65-68.

³⁶¹ Carta sin datar [21 de maio de 1942]. En: *Correspondencia Mário de Andrade-Newton Freitas*. Raúl Antelo (org.), *op. cit.*

³⁶² V. Parte II. Correspondencia Editorial Losada (Guillermo de Torre).

Para comprender el contexto en que se produjo este encargo es conveniente hacer algunas precisiones en torno a la actividad de la Editorial Losada en nuestro medio. En 1938 hizo su aparición pública con el lanzamiento casi simultáneo de catorce volúmenes que correspondían a las seis colecciones inauguradas; estas colecciones fueron confiadas por el fundador de la editorial -Gonzalo Losada- a figuras clave de la cultura hispanoamericana, entre ellos, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Guillermo de Torre.

Como se anunciaba desde *Nosotros*, la sociedad aparecía “no adscripta a ningún bando político, y atenta únicamente a fomentar los verdaderos intereses de la cultura, sin limitaciones ni partidismos de ninguna clase [...]”³⁶³ Esta aclaración era importante en tanto se trataba de una empresa que surgía en ese mundo convulsionado por la Guerra Civil española. Y una de las consecuencias del movimiento generado por ella fue que el mercado editorial en lengua española -tradicionalmente con su motor en ciudades como Madrid, Valencia y Barcelona- se trasladó a México, Caracas y Buenos Aires.

En la nota de *Nosotros* se ponía el énfasis en que “Buenos Aires no puede renunciar a su derecho de convertirse en el más importante centro editorial para el mundo de habla español, mientras la península no reconstruya su vida industrial e intelectual, hoy minadas por la guerra.”³⁶⁴

Entre los exiliados españoles ligados a la actividad editorial, además de los gallegos ya mencionados y de Torre, se encontraban Antonio López Llausás, que rápidamente se incorporó a la Editorial Sudamericana y Joan Merli, quien fundó la Editorial Poseidón.

³⁶³ [Nota de la Redacción]. “Una nueva editorial argentina”. *Nosotros*. Buenos Aires, 2ª época, a. 3, v. 8, n. 29, agosto de 1938, p. 99.

³⁶⁴ *Ibidem, ibid.*

La variedad de títulos y autores para responder a la demanda de un público diversificado era una de las características comunes a la mayoría de estas empresas editoriales, incluida Losada. Pero una de las características que definieron desde un principio su perfil fue el lanzamiento de colecciones y no de volúmenes sueltos. En 1938 los títulos publicados reunían entre otros autores a Unamuno, Maeterlink, Tagore, D'Annunzio, Scheler, Kafka y García Lorca, en este caso con la primera edición de sus *Obras Completas*, hecho por demás significativo en el contexto que venimos estudiando.

A comienzos de 1940, el mismo Jorge Romero Brest al referirse a ese incremento del mercado del libro en nuestro país subrayaba el hecho de que ninguna de las nuevas editoriales hubiese “emprendido la publicación de obras sobre artes plásticas, y llama la atención, ante todo, en vista del creciente interés que manifiesta el público por enterarse de los problemas que se refieren a ellas y por comprender, sobre todo, las manifestaciones modernas.”³⁶⁵

En su reclamo, el crítico iba aún más lejos:

Por otra parte, el material que proporcionan los libros corrientes en extranjero, generalmente, es de mera divulgación, con esa superficialidad elegante que caracteriza, precisamente a los divulgadores de esos temas. La mayor parte de los libros accesibles por el precio son monografías cortas, muy cortas, sobre pintores o escultores del pasado o contemporáneos, en las que no hay ni el menor asomo de estudio estilístico fundamental. La lectura de ellas –exceptuando algunas como las de [Elie] Faure por ejemplo- agrega muy poco al acervo cultural del lector medio. Y esto se debe a que dicho lector necesita que se le den ciertos rudimentos técnicos y de carácter histórico que le permitan la comprensión intelectual de las obras, ya que la sentimental –que es la verdadera- se obtiene sólo frente a las obras. No se trata de que publiquen trabajos de investigación erudita, porque tal vez para eso no haya suficiente número de lectores; pero sí de algunos libros que, teniendo la virtud de ser amenos y fáciles, no pierden la profundidad del punto de vista y la seriedad de la información.[...]

Pero, además, sería también necesario abordar la publicación de monografías sobre artistas nacionales del presente y del pasado. Un libro de Prilidiano Pueyrredón,

³⁶⁵ Jorge Romero Brest. “No se editan libros sobre Artes Plásticas”. Manuscrito fechado “21 de Marzo”. Archivo Jorge Romero Brest. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. F.F. y L. UBA [*Argentina Libre*, 1940, folio E, pag. 3-3v]

sobre Martín Malharro o sobre Lino Spilimbergo, para citar artistas de diferentes épocas, interesaría, sin duda, a una gran masa de la población.

Esa veta del negocio editorial en nuestro país está virgen: esperemos que alguna editorial argentina recoja la sugestión.³⁶⁶

La cita, aunque extensa, es importante porque cuando apareció la “Serie Argentina” de la Colección Monografías de Arte de Losada, ella pareció partir de los lineamientos marcados por Romero Brest: una estructura constituida por un ensayo con bibliografía, seguido por el núcleo de reproducciones. Aunque las pautas a seguir en los textos no parecen haber sido establecidas rígidamente, los ensayos buscaron en la mayoría de los casos alcanzar el equilibrio propuesto por el crítico citado.

No resulta casual que el primer volumen haya estado dedicado a Prilidiano Pueyrredón, escrito por el mismo Romero Brest, el segundo a Horacio Butler y el tercero a Spilimbergo, los tres aparecidos durante la primera mitad de 1941. Asimismo, es también significativo que al lanzarse la “Serie Americana” y según lo informaba Freitas al presentarle la idea a Mário, los artistas seleccionados fueran dos mexicanos -José C. Orozco y Diego Rivera- y un brasileño, Portinari. Aunque la documentación existente no nos avale, también es sugestivo que el volumen dedicado a Orozco fuese confiado a Luis Cardoza y Aragón de cuyo libro sobre la pintura mexicana contemporánea -*La nube y el reloj*- se ocupó, como hemos visto, también Romero Brest desde *Argentina Libre*.

De hecho, las opiniones y juicios del crítico no pasaban desapercibidos en el campo artístico porteño y él era plenamente consciente de ello. Luego de las serias objeciones planteadas al *Anuario Plástica 1939*, al analizar el volumen correspondiente al año 1940, Romero Brest puntualizaba: “Si alguna satisfacción puede deparar la crítica, ella proviene de la comprensión de los móviles altruistas que la guían: esa intensa satisfacción me la han deparado los directores de *Plástica* al haberse propuesto, y conseguido en buena parte, que

³⁶⁶ *Ibidem*.

el número que corresponde al año 1940, la corrección de muchos de los defectos que entonces le señalara.”³⁶⁷

Por último, el que Rossi participara junto con Romero Brest de la Cátedra de Investigación y Orientación Artística del Colegio Libre de Estudios Superiores viene a dar más firmeza a nuestra hipótesis.

Es probable, entonces, que en la decisión de solicitar a MA un ensayo sobre Portinari en el mes de octubre de ese mismo año -esto es a poco de haberse conocido su nota en *Saber Vivir*- haya pesado la opinión de Romero Brest quien de alguna manera, según todo parece indicar, había inspirado la Colección de Monografías de Arte. Esta posibilidad resulta particularmente interesante teniendo en cuenta que a los nombres de Rivera y Orozco la lógica hubiese indicado que se les sumase el nombre de David A. Siqueiros como uno de los tres grandes del muralismo mexicano.

Es también evidente que la repercusión internacional de la obra de Portinari, tanto por sus exposiciones y su actuación en Estados Unidos, era conocida en la Argentina aunque hasta el momento carecemos de estudios que establezcan cuál fue la recepción de su obra en nuestro medio antes de su visita a Buenos Aires y Montevideo en 1947. De hecho, sabemos por su correspondencia con Mário, que también podían localizarse algunas de sus obras en colecciones particulares argentinas.³⁶⁸

Este sería un punto importante a salvar, en tanto que Andrade al explicar el sentido de su trabajo -de exégesis y no de crítica- aclaraba que había decidido a extenderse más en

³⁶⁷ Jorge Romero Brest. “El Anuario Plástica 1940”. Archivo Jorge Romero Brest. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. [*Argentina Libre*, 1941].

³⁶⁸ Carta de Cândido Portinari a Mário de Andrade, fechada “Rio 1942 nov”. IEB-USP.

aquellas obras de la serie bíblica realizadas para Radio Tupi, dado que algunos artistas argentinos “*andaram muito escandalizados com a influência picassiana dessa fase*”³⁶⁹ del pintor.

En qué medida Mário tuvo presente a los lectores argentinos, independientemente de la probable difusión continental de las monografías de Losada, queda al descubierto en una de sus últimas cartas a Portinari:

*Sua carta me sossegou um bocado, mas apenas sosseguei meu espírito, não mudou minha opinião. De fato o trabalho, além do mais! está mesmo um bocado difícil de compreender. Agora... isso palavra que foi um pouco de propósito! O Saia e vários outros amigos meus conhecem minhas “aventuras” intelectuais e minha experiência a respeito disso. Os argentinos têm um refinamento intelectual muito maior que nós, brasileiros. Eu acho que nós somos mais originais como pensamento, ou por outra, mais caracteristicamente nacionais e americanos como maneira de pensar. Mas os argentinos são mais sutis, e tenho provas disso que um dia lhe contarei de boca. Basta por hoje.*³⁷⁰

Es evidente que esta percepción venía madurando en el escritor desde hacía algunos meses antes y es probable que en esta cita aludiese a la recepción por parte de los argentinos de su texto “Do desenho” que hemos señalado antes. Sin embargo, también es cierto que el tono polémico y la complejidad inherente a su ensayo sobre Portinari excedían las explicaciones dadas a su amigo, tal como se desprende del atento análisis realizado por Fabris.³⁷¹ La permanente puesta en crisis no sólo de su pasado intelectual, sino también de su propio presente y el de sus contemporáneos, una salud totalmente quebrantada habían constituido el substrato moral y físico que acompañó a la redacción de “Cândido Portinari”.

Pero su texto también comprometía a los mismos brasileños, de los que Mário también esperaba una respuesta, como lo prueba el adelanto de la última parte de su ensayo

³⁶⁹ Carta de Mário de Andrade a Portinari, fechada “S. Paulo, 19-XI-44”. En: Mário de Andrade. *Portinari, amigo mio, op. cit.*, p. 148.

³⁷⁰ Carta fechada “S. Paulo, 30-XI-44”. En: Mário de Andrade. *Portinari, amigo mio, op. cit.*, p. 151.

³⁷¹ Annateresa Fabris. “Introdução”, *op. cit.*, pp. 33-44.

en la *Folha da Manhã* con el título “Esboço para um Portinari em castelhano”.³⁷² Este punto también parece verse confirmado en su última carta a la Editorial Losada, allí decía: “*Também sei que o que escrevi, saiu com um espírito um pouco polêmico. Essa é a feição do meu espírito atualmente; e aliás, sei que isso vai ser de alguma utilidade aí, (como aqui...) pela maneira como se dividem as paixões a respeito de Portinari.*”³⁷³

Sin embargo, el único trabajo por el que había en realidad sentido interés en su relación con la Argentina estaba destinado a permanecer inédito. Portinari rechazó su publicación y aunque la Editorial Losada continuó en su empeño por publicarlo, finalmente nunca apareció.

Aunque su fallecimiento el 25 de febrero de 1945 no tornó desprevenidos a sus amigos del sur, generó en ellos sin embargo expresiones de dolor que se tradujeron en homenajes que comprometieron a las voces de ambos países.

Desde *Correo Literario* rápidamente se dio a conocer “La última entrevista de Mario de Andrade” y poco después un extenso homenaje organizado por Frontini que reunió las voces de Sérgio Milliet, Carlos Lacerda, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade y una antología del artista-escritor, sumándose poco después Tristão de Athayde.³⁷⁴

³⁷² Mário de Andrade. “Esboço para um Portinari em castelhano”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 21 outubro de 1944. Reproducido por Raúl Antelo en *Correspondência Mário de Andrade-Newton Freitas, op. cit.*

³⁷³ V. Parte II. Correspondencia Editorial Losada (Guillermo de Torre), carta de Mário de Andrade, fechada “São Paulo, 30 de novembro de 1944”. Esta carta fue remitida por Mário a Portinari para que acompañara el envío de su trabajo que finalmente nunca se concretó.

³⁷⁴ Cf. Parte II. Archivos. 2. “Homenajes y entrevistas”, donde reproducimos “La última entrevista de Mário de Andrade”, publicada en *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 3, n. 32, 15 de marzo de 1945, p. 2. El homenaje fue publicado en el n. 36 del 15 de mayo de 1945 y en él colaboraron Sérgio Milliet con “Mário de Andrade brasileiro”; Carlos Drummond de Andrade con “Mário de Andrade desce aos infernos”; Carlos Lacerda con “Mário de Andrade” y Vinicius de Moraes con “A manhã do morto”; se incluyó asimismo una antología de sus poesías y el cuento “Vestida de negro”. La selección, traducción y notas estuvieron a cargo de Frontini. En el n. 38 del 1º de julio de 1945 se publicó “Mário de Andrade” por Tristão de Athayde.

En *Latitud* (1945) el mismo Frontini se ocupó de reproducir parte de su conferencia *O movimento modernista*, allí apareció en el contexto de esta nueva publicación de la que participaban activamente Antonio Berni, María Rosa Oliver, Leopoldo Hurtado, Luis Falcini y León Klimovsky y en la que Frontini dibujaba la sección “Mapa Continental”.³⁷⁵

En ella antes y después de desaparecido Mário, el Brasil ocupó un lugar privilegiado. En sus seis números las colaboraciones de Arthur Ramos, Caio Prado, Junior, Aurelio Buarque de Hollanda o las noticias dedicadas al Primer Congreso de Escritores Brasileños o la nota de Juan Carlos Paz sobre la música brasileña de vanguardia, indicaban los lazos de amistad iniciados en los últimos años. Una corriente de simpatía mutua se había establecido pero, sobre todo, existía una voluntad de parte de los argentinos de conocer de cerca de sus vecinos que no parece haber tenido otro antecedente tan fuerte.

De esta manera, la llegada a la Argentina en el mes de agosto de 1945 de la exposición *20 Artistas Brasileños* de la mano de Marques Rebêlo y realizada por iniciativa de Emilio Pettoruti al frente del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, marcó el punto álgido de este interés.

Frente a la escasa repercusión que dos años antes había tenido la presentación de la Muestra de Pintores Brasileños³⁷⁶ en la Galería Moody, la presentada en el Museo

³⁷⁵ V. Parte II. Archivos. 2, donde reproducimos la nota “Los abstencionismos y los ‘valores eternos’ pueden quedar para después... dijo Mário de Andrade”, publicada en *Latitud*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, abril de 1935, p. 16.

³⁷⁶ Cf. [Nota de la Redacción]. “Exposición de artistas brasileños”. *Forma*. Buenos Aires, n. 27, junio de 1943, p. 16. La *Exposición de pintores brasileños contemporáneos* fue presentada durante el mes de mayo en la Galería Moody. Se trataba de un nutrido grupo de más de veinte participantes entre los que se contaban Jurandier Paes Leme, Hugo Adami, Osvaldo Teixeira, Armando Vianna, Euclides Fonseca, Georgina de Albuquerque, Leopoldo Gotuzzo, Pedro Bruno y Aldo Malagoli. La nota rechazaba el fin comercial que parecía haber guiado la organización de la exposición y aunque no mencionaba a su organizador y sólo se aclaraba que no era brasileño se objetaba el hecho de que éste pretendía llevar una exposición similar de artistas argentinos al Brasil, reclamando la intervención de la Comisión Nacional de Bellas Artes para cuidar la calidad de las obras a presentar para no “dejar en el ánimo brasileño la impresión dejada por la que nos trajeron.”

Provincial generó la atención de escritores y artistas y del mismo estado argentino que financió su presentación en las Salas Nacionales de Exposición de la capital porteña. Entre los veinte artistas se encontraban representados Tarsila, Portinari, Burle-Marx, Pancetti, Guignard, Graciano y algunas de sus obras pasaron a integrar el patrimonio del museo platense y del Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero lo que más nos interesa puntualizar ahora -dado que las condiciones en que tuvo lugar esta exposición han sido analizadas por Raúl Antelo³⁷⁷ es el libro de Jorge Romero Brest titulado *La pintura brasileña contemporánea*, publicado en diciembre de 1945 por la Editorial Poseidón. Allí y en lo que puede entenderse como justificación de su texto, el crítico afirmaba:

Comprender el mensaje expresivo de los más escogidos artistas de un país e intuir a través de él la fina problemática nacional que le da sentido es tarea que exige amorosa y demorada frecuentación, así como conocimiento profundo. Pese a mis deseos, aún no he podido viajar al Brasil para proponérmela; ni siquiera la reciente muestra de pintura brasileña que ha presentado el escritor Marques Rebelo me permite intentar el juicio de rigor. ¿Podría hacerlo después de haber visto sólo unas pocas telas, dibujos y grabados de esos artistas eminentes que se llaman Cândido Portinari y Alberto da Veiga Guignard? ¿Podría hacerlo ante la ausencia de Lasar Segall, pintor de fama universal? Sin embargo, no he podido resistir a la tentación de hilvanar algunas reflexiones, sugerencias, proyectos de ideas, además de las meras informaciones que el lector no puede dejar de requerir, sobre todo ante la imperiosa necesidad de que este libro, al recoger dibujos, pinturas y grabados de artistas hermanos, se inicie con las palabras más cordiales y amigas, testimonio del cariño y del respeto que sentimos los argentinos por la cultura brasileña.³⁷⁸

Su aclaración era válida en tanto él todavía no había podido salvar su desconocimiento de la producción brasileña y esa breve selección de obras realizada por Marques Rebêlo no era suficiente como para emitir sus propios juicios. Con esa prevención, en poco más de tres meses escribió su texto y para esto se preparó con lecturas que le permitiesen afianzarse en ellos.

³⁷⁷ Raúl Antelo. "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo marchand d'art", *op. cit.*, pp. 125-140.

³⁷⁸ Jorge Romero Brest. *La pintura brasileña contemporánea*. (Buenos Aires. Editorial Poseidón, 1945), p. 7.

Entre los trabajos que con ese objetivo leyó -de Freitas, Ruben Navarra, Manuel Bandeira, Frederico Baratta, Luis Jardim, Sérgio Milliet y Gilberto Freyre- sólo los de los dos últimos provenían de trabajos editados en la Argentina.³⁷⁹

Pero lo más interesante para destacar aquí es el conjunto de citas -11 sobre 29- tomadas de diversos escritos de Mário de Andrade: *O movimento modernista* (1942), "Portinari" (1939), "El pintor Portinari" (1942), "El pintor Clovis Graciano" (1944) y "Guignard" (1944). Estos textos informaban sobre distintos aspectos del arte brasileño y le servían de apoyo para en algunos puntos intentar una lectura comparativa entre los desarrollos del arte en Brasil y Argentina. Inclusive, en algunos casos, Mário no aparecía citado directamente, pero Romero Brest empleaba calificativos como el de "período de gesta heroica" para el movimiento modernista empleado por el brasileño para definirlo en esa primera fase de los años 1917-1922.

De su introducción a *La pintura brasileña contemporánea* se desprende que las citas frecuentes a los trabajos de Mário más que responder a la necesidad de cubrir un vacío de su conocimiento, ponían el acento no sólo sobre aquellos aspectos de su discurso que habían llamado ya la atención de los argentinos sino que también realizaba una defensa de él frente a las críticas que habían circulado en Buenos Aires: "Mario de Andrade ha confesado todo cuanto tenía de destructor, de cultivo inmoderado del placer, de festividad poética, de espíritu aristocrático y aventurero, el movimiento 'modernista', pero también ha protestado contra quienes han querido presentarlo como el esfuerzo de un grupo de antinacionalistas y antitradicionalistas."³⁸⁰

³⁷⁹ El de Milliet, "Emiliano Di Cavalcanti", había aparecido el año anterior en *Correo Literario* (a. 2, n. 8, 1º de marzo de 1944, p. 5) y el de Freyre, *Casa-Grande y Senzala*, citado en la edición de 1942 de la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, colección iniciada en 1937 por iniciativa de Ricardo Levenne.

³⁸⁰ Jorge Romero Brest. *La pintura brasileña contemporánea, op. cit.*, p. 15.

La importancia asignada en este libro a Portinari no era ajena tampoco lo expresado por Mário en sus escritos de 1939 y 1942 a los que el argentino había tenido acceso. Pero tal vez donde uno puede cobrar conciencia de la importancia asignada al brasileño por Romero Brest es al confrontar su texto en la parte referida a Guignard. Allí, entre otros conceptos favorables a su arte, decía: “Sé que desde hace algunos años dirige Guignard un curso libre de dibujo y pintura en el Instituto de Bellas Artes de Belo Horizonte y que el eminente Mario de Andrade después de visitarlo, afirmó que su optimismo en el hombre brasileño salía de allí fortalecido.”³⁸¹

La cita n. 20 remitía a “*Guignard*. ‘Revista Académica’ (Rio de Janeiro), abril de 1945.”³⁸² Esto que parecería ser un artículo dedicado al pintor, era en realidad una breve nota en la que se recogía lo escrito por Mário en el libro de visitas que se llevaba en el curso de Guignard:

Esta visita que fezei ao Instituto de Belas Artes, de Belo Horizonte, foi dos meus prazeres melhores destes dias de descanso na cidade querida. Guignard já era pra mim um dos grandes pintores americanos. Agora o vejo e sinto como grande professor também. Quanto aos alunos, que turminha promissora, poética, transbordante desta felicidade de ver que o professor está lhe revelando! É admirável. E, mais profundamente, é uma prova firme da força plástica do brasileiro. O meu otimismo nacional, a minha confiança no homem brasileiro saiu fortalecida daqui.

Belo Horizonte, 11-9-44.

*Mário de Andrade*³⁸³

Como vemos, Mário actuaba como una voz de autoridad que en este caso venía a apoyar las afirmaciones de Romero Brest y su presencia en el texto dedicado a *La pintura brasileña contemporánea* podía derivarse incluso de sus más mínimas observaciones. El libro en cuestión fue el último homenaje al brasileño realizado en la Argentina.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 20.

³⁸² *Ibidem*, p. 37.

³⁸³ *Apud*: [Nota de la Redacción]. “Guignard”. *Revista Académica*. Rio de Janeiro, a. 10, n. 65, abril de 1945, p. 13.

Conclusión

Desde aquellas primeras noticias que Mário de Andrade tuvo de la Argentina en torno a los años del Centenario de la Independencia a su amistad con un núcleo de intelectuales argentinos a comienzos de los años '40, la historia de su relación con nuestro país pasó por distintos momentos claramente diferenciados.

Como hemos ido señalando en los capítulos previos, su encuentro pasó de ser puramente circunstancial a tener un carácter efectivo a partir de 1926. Desde “Clara Argentina”, el vecino del sur actuó como un espacio apto para reflexionar no sólo sobre lo que constituía el objeto de su mirada, sino también sobre su propio país. En el transcurso de veinte años Mário alcanzó, además, una “familiaridad” y un conocimiento capaces de permitirle acercarse a él libre de todo prejuicio y desplegar esa mirada que todavía hoy resulta sorprendente.

Desde “Luzes e Refracções” (1922) en *Klaxon* hasta su ensayo sobre Portinari para la Editorial Losada (1944), el itinerario seguido puede ser delineado con precisión. Los temas que en cada etapa lo ocuparon -literatura, arte, música o folklore- quedaron registrados en un conjunto de artículos, notas y crónicas que expresan cabalmente los cambios producidos en los términos de esa relación y subrayan su creciente acercamiento a nuestro país.³⁸⁴

En una primera etapa, desde el modernismo militante de mediados de los años '20 al momento de balance de fines de esa década con su temprana crítica al movimiento, el eje se centró particularmente en nuestra literatura. Sus jóvenes interlocutores jugaron un papel clave en tanto actuaron como mediadores eficaces con los integrantes de la nueva generación argentina. Mário se empeñó entonces en difundir su obra con los medios que

³⁸⁴ V. Bibliografía: B. c.

tenía a su alcance y sus artículos en el *Diário Nacional* develan su propia visión de una literatura que era capaz de leer como si fuera la propia.

Sin embargo, no existió una correspondencia en ese sentido en tanto su obra careció de proyección en nuestro medio y el único artículo de importancia conocido en Buenos Aires dedicado a *A escrava que não e Isaura* se conoció a fines de 1925, esto es, poco antes de su encuentro con quien había sido su autor, Luis E. Soto, y con Pedro J. Vignale. Fue en un espacio como *La Revista de Música* que se difundieron varios de sus artículos entre 1927 y 1929. Una publicación que ligaba a las sucursales de Ricordi y Cía. en Buenos Aires y São Paulo, de carácter cosmopolita y, en cierto sentido, erudita que contaba con un público diferenciado pero al mismo tiempo restringido.

Su última nota conocida en esta revista, dedicada a las “Danzas dramáticas del Brasil”, señala no sólo el rumbo en el que sus investigaciones se desarrollaban cada vez con mayor intensidad sino que además marca una nueva área de encuentro con nuestro país, ligada fundamentalmente al folklore. Los años '30, con escasos encuentros documentados en relación con el decenio anterior significaron, sin embargo, el profundizar sus estudios en torno a esa área del conocimiento en la Argentina. Mário encontró, inclusive, puntos en común con su propia concepción del trabajo en la actividad desplegada por otros estudiosos argentinos.

Este nuevo acercamiento coincidió poco después con la acción desplegada por él al frente del Departamento de Cultura, labor destinada en gran medida a documentar y preservar el patrimonio cultural brasileño en sus más amplias y diversas manifestaciones.

En este sentido, MA halló puntos de encuentro con la política diseñada desde su cargo de Director en comisión de dicho Departamento -como por ejemplo el llamado a especialistas extranjeros que en la Argentina había tenido su precedente en la incorporación de científicos como Lehmann-Nitsche-; él pudo repensar, asimismo, las necesidades y

carencias que el desenvolvimiento de la ciencia del folklore manifestaba en el Brasil y confrontarla con su desarrollo en nuestro país. Y de ese *confrontar para entender* surgieron trabajos como “O folclore na Argentina” (1941) donde esas cuestiones fueron sacadas a la luz.

Por otra parte, textos como “Brasil-Argentina” (1939) o “A língua radiofônica” (1940) señalan que hechos tan cotidianos como un partido de fútbol o cuestiones relativas al lenguaje expresadas en una encuesta oficial a la que respondieron algunas de las instituciones argentinas más relevantes, podían actuar como disparadores para su pensamiento y dar lugar a una crónica o a una profunda reflexión acerca del lenguaje como algo “vivo” y dinámico.³⁸⁵

Si estos dos trabajos aparecen casi como “periféricos” en relación con su producción de los años '20, marcan, no obstante, el paulatino reencuentro con el mundo intelectual argentino. Finalizado su “exilio” en Rio de Janeiro, Mário comenzó a escuchar otras voces que le hablaron ahora de una Argentina distinta, convulsionada social y políticamente. En ese momento se produjo un giro en su relación con nuestro país en tanto esas voces de intelectuales maduros encontraron en él un interlocutor con el que podían compartir no sólo preocupaciones estéticas, sino también una posición comprometida con su propio presente.

Entonces sí su obra fue conocida y difundida a través de distintas publicaciones como *Argentina Libre*, *Saber Vivir*, *Sur* y *Correo Literario*. Los brasileños Newton Freitas y Lidia Besouchet, el viejo amigo Soto, Jorge Romero Brest, Luis Reissig, Luis M. Baudizzone y Norberto Frontini, entre muchos otros, se acercaron a él y trataron de que emprendiera un viaje a nuestras tierras que a esa altura era imposible. Fueron cuatro años

³⁸⁵ *Escuela del aire: gestiones para su organización*. Argentina. Dirección General de Correos y Telégrafos, 1939. V. Parte II, donde reproducimos el artículo de Andrade. “A língua radiofônica”.

durante los cuales Mário volvió a sentirse cercano de una manera más íntima y estrecha a la Argentina y sus nuevos amigos lo reconfortaron en un momento en que él mismo revisaba críticamente su pasado y cuando su salud estaba irremediablemente quebrantada.

Sin lugar a dudas, Mário de Andrade fue una lección para ellos, un paradigma de intelectual que a sus ojos resultaba ejemplar. Su muerte interrumpió abruptamente ese nuevo encuentro y ella coincidió con un gran cambio en la situación político-cultural de ambos países: en el contexto internacional, el fin de la II Guerra Mundial; en el Brasil, la clausura del Estado Novo y, en el país del sur, la afirmación en el poder de Juan D. Perón. En la Argentina los años siguientes estuvieron marcados por persecuciones ideológicas: en 1947 Jorge Romero Brest perdió sus cátedras y Emilio Pettoruti fue removido de su cargo de director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y al año *Argentina Libre*, luego de un último número “bajo la nueva persecución” dejó de aparecer.

Fueron años de enfrentamientos en muchos casos insalvables, de exilios interiores y exteriores y fue poco el espacio que quedó para el ejercicio de la memoria activa. Los homenajes dedicados a Mário de Andrade en *Correo Literario* y *Latitud* -incluido el de Romero Brest en *La pintura brasileña contemporánea*- luego de su fallecimiento marcaron el cierre de una época histórica que lo había tenido como a uno de sus principales actores.

BIBLIOGRAFÍA

A. General

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1972. (edición en español: *Historia concisa de la literatura brasileña*. México. Fondo de Cultura Económica, 1982.)
- BURUCÚA, José Emilio (director del tomo). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1999. (Volumen I)
- FABRIS, Annateresa. "Entre modernidade e tradição: os artistas latino-americanos cubistas". En: *Picasso, cubismo e América Latina*. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.
- LAFLEUR, Héctor R. et al. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1967.
- Momentos do livro no Brasil*. São Paulo. Editora Ática, 1998.
- MONTALDO, Graciela et al. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. En: VIÑAS, David (Dir.). *Historia social de la Literatura Argentina*. Buenos Aires. Editorial Contrapunto, 1989. Tomo VII.
- PALOMAR, Francisco A. *primeros salones de arte en Buenos Aires: Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*. Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972. (Cuadernos de Buenos Aires XVIII)
- PEREYRA, Wáshington L. *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Buenos Aires. Librería Colonial, 1995-1996. (Tomos Segundo y Tercero)
- PINTO, Juan. *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires. Editorial La Mandrágora, 1958.
- WALZER, Michael. *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1993.

B. Brasil

- ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Antônio Barreto do. *Nossas revistas de cultura. (Ensaio Histórico-Literário)*. Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, n. 174.
- AMARAL, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1975.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo. BOVESPA-BM&F, 1992.
- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo. Ed. 34/Fapesp, 1997.
- ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo. Editora Ática, 1984.
- ANTELO, Raúl. "La zorra y la cola: las revistas del Brasil en el Estado Novo". *Cuadernos Americanos*. Madrid, n. 408, junio 1984, pp. 193-201.
- AZEVEDO, Carmen Lucia et al. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 1998.
- BORIS, Fausto. *História do Brasil*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários. II. Estética*. *Revista Nova*. Separata da *Revista do Livro*, n. 33. Instituto Nacional do Livro, 1968.
- DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários. IV. Klaxon*. Separata da *Revista do Livro*, n. 35. Instituto Nacional do Livro, 1968.

- DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários. A Revista*. Separata da *Revista do Livro*, n. 37. Instituto Nacional do Livro, 1969.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo. Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo. Editora Perspectiva. Edusp, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo. Edusp, 1996.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas. Mercado de Letras, 1994.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Millet, crítico de arte*. São Paulo. Perspectiva 1992.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandez. *Novíssima: contribuição para o Estudo do Modernismo*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1974.
- LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. USP, 1972 (N. 19).
- LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária. São Paulo - década de vinte*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros -USP, 1985.
- LUCA, Tânia Regina de Luca. *A Revista do Brasil. Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1999.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo. Edusp, 1997.
- MÉLO, Veríssimo de. *Cascudo em dois tempos Natal*. Edição de "A República", 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. "La crítica brasileira desde 1922". En: Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. São Paulo, Memorial; Campinas, UNICAMP, 1995. Volume 3: *Vanguarda e modernidade*, pp. 675-696.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1902-1945)*. São Paulo-Rio de Janeiro, 1979.
- MONTEIRO LOBATO [José Bento Monteiro Lobato]. *A barca de Gleyre. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. S. Paulo. Editora Brasiliense Ltda., 1956.
- MONTEIRO LOBATO [José Bento Monteiro Lobato]. *Idéias do Jeca Tatú. Obras Completas*. São Paulo. Editora Brasiliense Ltda., 1956, 7ª edição. (Vol. 4)
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira. (Pontos de partida para uma revisão histórica)*. São Paulo, Editora Ática, 1994. (9ª edição)
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação*. São Paulo. Editora Ática, 1990.
- São Paulo e o modernismo. Antônio de Alcântara Machado e sua obra*. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.
- TRINIDADE, Hélgio. *Integralismo. (O fascismo brasileiro na década de 30)*. São Paulo-Rio de Janeiro. Difel, 1979.
- VALLADARES, José. *Arte brasileira. Publicações de 1943-1953. Bibliografia comentada com índice remissivo*. Salvador-Bahía. Livraria Progresso Editora, 1955.

B. 1. Correspondencia de Mário de Andrade

- A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. [Anotadas por el destinatario]. Rio de Janeiro. José Olympio, 1982.
- A lição do guru (Cartas Guilherme Figueiredo) (1937-1945)*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira S.A., 1989.

- “Carta aos mineiros”. En: *Mário de Andrade: carta aos mineiros*. Eneida Maria de Souza y Paulo Schmidt organizadores. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1997, pp. 133-151.
- Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro. Record, 1993.
- Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte-Rio de Janeiro. Villa Rica, 1991.
- Catálogo da série correspondência de Mário de Andrade. Sub-série correspondência passiva*. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo.
- “Correspondência de Mário de Andrade”. Newton Freitas (apresentação e notas). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N° 17. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1975, pp. 90-120.
- Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo. IEB-Edusp, 2000.
- Correspondência Mário de Andrade - Newton Freitas (1940-1945)*. Organização, introdução, fixação do texto, pesquisa de imagens, retroversão e notas de Raúl Antelo. (São Paulo. IEB-EDUSP, en prensa).
- Correspondência Mário de Andrade-Rosário Fusco*. Cópia depositada en el Instituto de Estudos Brasileiros. USP.
- Correspondente contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925/1944. Mário de Andrade*. Edição preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.
- “De Mário de Andrade para Tarsila”. En: Aracy Amaral. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo. Editora Perspectiva-Edusp, 1975. Vol. I, pp. 361-375.
- Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Edição organizada por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1989.
- Mário e o pirotécnico aprendiz (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. Belo Horizonte. Ed. UFMG; São Paulo. IEB-USP; São Paulo. Ed. Giordano, 1995.
- Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro. Editora do autor, 1968.
- “O Encontro” [Correspondência Mário de Andrade - Cecília Meireles]. En: Cecília Meireles. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1996, pp. 289-309.
- Portinari, amigo mio: Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Organização, introdução e notas Annateresa Fabris. Campinas, SP. Mercado de Letras-Autores Associados/Projeto Portinari, 1995.
- Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Organização Abigail de Oliveira Carvalho. Transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento. Revisão, introdução e notas Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro. José Olympio, 1991.
- 71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1963.
- “Tudo está tão bom, tão gostoso...” *Postais a Mário de Andrade*. Organização, estudo e notas por Marcos Antonio de Moraes. São Paulo. Hucitec-Edusp, 1993.

B. 2. Obras de Mário de Andrade

a. Livros

ANDRADE, Mário de. *Obras Completas de Mário de Andrade. Obra Imatura. (Há uma gota de sangue em cada poema - Primeiro andar - A escrava que não é Isaura)*. São Paulo. Livraria Martins Editôra, 1960. (Vol. I).

- ANDRADE, Mário de. *Obras Completas de Mário de Andrade. Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo. Livraria Martins Editôra, 1967. (Vol. X).
- ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. São Paulo. Livraria Martins Editora; Brasília. Instituto Nacional do Livro, 1976 (3ª edição).
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo. Círculo do Livro, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo. Livraria Duas Cidades-Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *El paulista de la calle Florida*. Edición organizada y traducida por Raúl Antelo. Buenos Aires. Colección Iracema-Centro de Estudios Brasileños. 1979.
- ANDRADE, Mário de. *Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario*. Selección, prólogo y notas de Gilda de Mello e Souza. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1983 (2ª edição).
- ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo. T.A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo. Livraria Duas Cidades; Brasília. Instituto Nacional do Livro. Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito! Artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo (Setembro/1937-Novembro/1941)*. Apresentação de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo. EDUC Editora da PUC - SP, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo. HUCITEC-Edusp, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo. Hucitec-Edusp, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaima o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coordenadora). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima. ALLCA XX, 1996 (2ª edición)
- ANDRADE, Mário de. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. Seleção de Telê Ancona Lopes. São Paulo. Global, 1997.

b. Ensayos, artículos y notas

- ANDRADE, Mário de. "Da metaphora. (Carta a Rosario Fusco)". *Diário Nacional*. São Paulo, 20-XI-27.
- ANDRADE, Mário de. "Portinari". *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 35, maio, 1938.
- ANDRADE, Mário de. "Candido Portinari". *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 48, fevereiro, 1940.
- ANDRADE, Mário de. "Do desenho". En: Lasar Segall. *Mangue*. R.A. Editora, [1943].
- ANDRADE, Mário de. "Guignard". *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, a. 10, n. 65, abril de 1945, p. 13.
- ANDRADE, Mário de. "Folclore". En: Rubens Borba de Moraes & William Berrien, orgs. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro. Ed. Souza, 1949, pp. 285-298.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Clovis Graciano*. En: Flávio L. Motta. "Textos informes. A Família Artística Paulista". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 10, 1971, pp. 156-175.
- ANDRADE, Mário de. "A música e a canção populares no Brasil". En: *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo. Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972, pp. 164-188.

- ANDRADE, Mário de. "Monumento às Bandeiras". En: *Exposição Victor Brecheret*. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP, 1962, dez.
- ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão". En: Mário de Andrade. *O baile das quatro artes*. São Paulo. Livaria Martins Editôra, 1963, pp. 11-33.
- ANDRADE, Mário de. "Cândido Portinari". En: Mário de Andrade. *O baile das quatro artes*. São Paulo. Livaria Martins Editôra, 1963, pp. 121-134.
- ANDRADE, Mário de. "Na pancada do ganzá. Prefácio". Recogido en: Telê Porto Ancona Lopez. "Um projeto de Mário de Andrade". *Arte em Revista*. São Paulo, v. 3, n. 2, março 1980, pp. 55-58.
- ANDRADE, Mário de. "Bibliografia de *Na pancada do ganzá* e do *Dicionário musical brasileiro*". En: *Dicionário musical brasileiro*. Ordenação Oneyda Alvarenga (1982-84) y Flávia Toni (1984-85). Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 1989.

c. Mário de Andrade y la Argentina

- [ANDRADE, Mário de]. "Luzes & Refracções". *Klaxon*. São Paulo, n. 5, 15 de setembro de 1922, p. 14.
- [ANDRADE, Mário de]. "Argentinos". *Terra Roxa e outras terras*. São Paulo, n. 2, 3 de fevereiro de 1926, p. 2.
- ANDRADE, Mário de. "SALAS SUBIRAT: *La Ruta del Miraje*, 1924; *Pasos en la Sombra*, 1926; *Marinetti*, 1926". *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, a. 1, n. 7, sexta feira, 17 de setembro de 1926.
- ANDRADE, Mário de. "Clara Argentina". *A Manhã*. São Paulo, 26-X-1926. Álbum de Recortes 35. "Recortes III". Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- M. de A. [Mário de Andrade]. "Bertha Singerman". *Diário Nacional*. São Paulo, 27 de setembro de 1927.
- ANDRADE, Mário de. "'Chá' por Berta Singerman". *Diário Nacional*. São Paulo, 29 de setembro de 1927.
- [ANDRADE, Mário de]. "Bertha Singerman". *Diário Nacional*. São Paulo, 8 de janeiro de 1928.
- ANDRADE, Mário de. "Poesia Argentina". *Diário Nacional*. São Paulo, 30 de outubro de 1927.
- [ANDRADE, Mário de]. "Buenos Aires musical". *Diário Nacional*. S. Paulo, 23-2-1928, p. 2, c. 7-8.
- ANDRADE, Mário de. "Literatura modernista argentina. I". *Diário Nacional*. São Paulo, domingo 22 de abril de 1928.
- ANDRADE, Mário de. "Literatura modernista argentina II". *Diário Nacional*. São Paulo, domingo 29 de abril de 1928.
- ANDRADE, Mário de. "Literatura modernista argentina. III". *Diário Nacional*. São Paulo, domingo 13 de maio de 1928.
- ANDRADE, Mário de. "Literatura moderna argentina". *Diário Nacional*. São Paulo, domingo 20 de maio de 1928.
- [ANDRADE, Mário de]. "Pettoruti". *Diário Nacional*. S. Paulo, 27-7-1928.
- M. de A. [Mário de Andrade]. "Palomar". *Diário Nacional*. S. Paulo, 29-7-1928.
- ANDRADE, Mário de. "La música en el extranjero. Brasil. S. Paulo". *La Revista de Música*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, julio de 1927, pp. 40-42.
- ANDRADE, Mário de. "La música en el extranjero. S. Paulo". *La Revista de Música*. Buenos Aires, a. 1, n. 6, diciembre de 1927, pp. 122-126.

- ANDRADE, Mário de. "Carta de San Pablo". *La Revista de Música*. Buenos Aires, a. 2, n. 2, agosto de 1928, pp. 119-121.
- ANDRADE, Mário de. "Correspondencia de S. Paulo". *La Revista de Música*. Buenos Aires, a. 2, n. 5, noviembre de 1928, pp. 52-54.
- ANDRADE, Mário de. "Danzas dramáticas del Brasil". *La Revista de Música*. Buenos Aires, a. 3, n. 5, noviembre de 1929, p. 22.
- [Mário de Andrade]. "Halleluhah (Motivo de Mario de Andrade)". Ricardo S. Freyre [traductor]. *El Argentino*. La Plata, lunes 6 de mayo de 1935. Álbum Recortes 4. Archivo ANDRADE, Mário de. IEB-USP.
- [Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade]. "Dos poetas brasileños". Ricardo S. Freyre [traductor]. *El Argentino*. La Plata, lunes 27 de mayo de 1935, p. 13.
- ANDRADE, Mário de. "O pintor uruguayo Aliseris". En: *Exposición Aliseris*. Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, junio de 1935.
- ANDRADE, Mário de. "La música y la canción popular en el Brasil". *El Argentino*. La Plata. A través de las Letras y de las Artes, lunes 20 de abril de 1936, pág. 11.
- ANDRADE, Mário de. "Brasil-Argentina". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 de janeiro de 1939. Recogido en: ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. (São Paulo. Livraria Martins Editora, 1976; 1ª edición 1943), pp. 77-83.
- ANDRADE, Mário de. "A língua radiofônica. I. (3-II-940)". Recogido en: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.
- [ANDRADE, Mário de]. "Literatura". *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 de maio 1940. Recogido en ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Sonia Sachs (pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas). São Paulo. Hucitec-Edusp, 1993, pp. 194-196.
- ANDRADE, Mário de. "O folclore na Argentina". *Diários Associados*. Rio de Janeiro, 12 de marzo de 1941. Álbum de Recortes 37. IEB-USP.
- ANDRADE, Mário de. "La expresión musical en los Estados Unidos". *Argentina Libre*. Buenos Aires, a. 2, n. 67, 19 de junio de 1941, p. 11.
- ANDRADE, Mário de. *La expresión musical en los Estados Unidos*. Buenos Aires. Escritório Comercial do Brasil, 1942. (Colección Problemas Americanos, III).
- ANDRADE, Mário de. "El pintor Portinari". *Saber Vivir*. Buenos Aires, a. 2, n. 26, setiembre de 1942, pp. 26-27.
- ANDRADE, Mário de. "Newton Freitas". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 6, 1º de febrero de 1944.
- ANDRADE, Mário de. "El dibujo". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 14, 1º de junio de 1944, p. 5 y 4.
- ANDRADE, Mário de. "El pintor Clovis Graciano". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 2, n. 25, 15 de noviembre de 1944, p. 5.
- ANDRADE, Mário de. *Música del Brasil*. Traducción Delia Bernabó. Buenos Aires. Editorial Shapire, 1944.
- ANDRADE, Mário de. *Cândido Portinari*. [1944] *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20, 1984, pp. 64-93.
- ANDRADE, Mário de. "La última entrevista de Mario de Andrade". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 3, n. 32, 15 de marzo de 1945, p. 2.
- F. [Norberto A. Frontini]. "Los abstencionismos y los 'valores eternos' pueden quedar para después... dijo Mário de Andrade". *Latitud*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, abril 1945, p. 16.
- ANDRADE, Mário de. "Antología de Mário de Andrade". *Correo Literario*. Buenos Aires, a. 3, n. 36, 15 de mayo de 1945, p. 4.

B. 3. Bibliografia sobre Mário de Andrade

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. São Paulo. Livraria José Olympo Editora, 1974.
- CHAGAS, Mário. “Mário dos primeiros andares ou o fotógrafo da Vênus do Milho”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 27, 1998, pp. 126-135.
- DUARTE, Paulo. “Departamento de Cultura: vida e morte de Mário de Andrade”. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, a. 12, junho-fevereiro de 1946, pp. 75-86.
- Edição comemorativa. Centenário de nascimento de Mário de Andrade. Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 51, 1993.
- FABRIS, Annateresa. “Mário de Andrade e o Aleijandinho: O Barroco visto pelo Expressionismo”. Separata de *Barroco* 12, Belo Horizonte 1983.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, 1969.
- FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. Recogido en: *Mário de Andrade: depoimentos 2*. São Paulo. Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Centro de Estudos Brasileiros, 1965, pp. 128-141.
- FERRAZ, José Bento Faria. “Estória de um bem querer”. Depoimento inédito depositado no Fundo José Bento Faria Ferraz, 1996. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, 1969.
- LIMA, Rossini Tavares de. “Mário de Andrade, a Música e o Folclore Brasileiros”. *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, v. 27, julho-agosto-setembro, 1970, pp. 63-72.
- LOPEZ, Telê Porto A. “Cronologia geral da obra de Mário de Andrade publicada em volume”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 7, 1969, pp.139-172.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Um projeto de Mário de Andrade”. *Arte em Revista*. São Paulo, v. 3, n. 2, março 1980.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo. Editora Hucitec, 1996.
- Mário faz 100 anos. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Número dedicado a Mário de Andrade. São Paulo, n. 36, 1994.
- Mário de Andrade. Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, 1993.
- Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. 1936-1939*. Rio de Janeiro. FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo, Sedcretaria Municipal de Cultura, 1983. (Folclore/Memória, 2).
- MORAES, Marcos Antonio de “A minúcia do cotidiano. Cartas de Mário de Andrade ao Secretário José Bento”. *D.O. Leitura*, agosto 1999, pp. 38-43.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Preguiça e saber”. En: *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1999. (2ª edição)

B.4. Catálogos

- BATISTA, Marta Rossetti e Yone Soares de LIMA. *Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, 1998 (2ª edic.).
- Centenários modernistas: Victor Brecheret (1894.1955)*. Instituto de Estudos Brasileiros. USP. 6 out./23 dez. 1994.

Destaque: Centenários modernistas III. Lasar Segall (1891-1957). Coleção Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, 9 setembro/25 outubro 1991.

Lasar Segall. Exposição de pintura. 1927-1928. São Paulo-Rio de Janeiro. São Paulo. Edição da Revista "Ariel".

Mário faz 100 anos. 100 obras-primas da Coleção Mário de Andrade: pintura e escultura. Instituto de Estudos Brasileiros, 9 out./ 9 dez. 1993.

70 anos da Semana de Arte Moderna. Obras e artistas de 1922. Coleção Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros. 17 de fevereiro a 29 de maio [1992].

Saudades da minha terra. Blaise Cendrars. Exposição de documentos e obras. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, 4 de agosto-19 de setembro, 1997.

C. Argentina

AA.VV. "«Claridad», editorial del pensamiento izquierdista". *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 172, setiembre de 1981.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1983.

ARTUNDO, Patricia. *Norah Borges: obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, [s.n.], 1994.

ARTUNDO, Patricia. "La crítica artística y su discurso escrito. Las relaciones entre *Nosotros* y las 'vanguardias' durante la década del veinte". En: *Rasgos de identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

ARTUNDO, Patricia. "Acción militante del grupo Martín Fierro". En: *Las artes entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires. CAIA, 1995, pp. 316-343.

ARTUNDO, Patricia. "Modernidad y «vanguardia» en la década del veinte". En: *Mercosul Cultural: Encontros com a crítica*. São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 1996, pp. 159-174.

ARTUNDO, Patricia. "La Galería Witcomb. 1868-1971". En: *Fundación Espigas. Archivo "Witcomb. 1896-1971. Memorias de una galería*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes - Fundación Espigas, 2000, pp. 12-57.

BARCIA, Pedro Luis. "Lugones y el ultraísmo". Separata de *Estudios Literarios*. Universidad de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, 1966.

BARRERA, Trinidad. "Testimonio de la vanguardia: la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*". *Río de la Plata. Culturas*, 4-5-6, 1987. CELCIRP, pp. 133-139.

BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*. Buenos Aires. Ediciones Hispamérica, [s.d.]

BASTOS KERN, Maria Lúcia. *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre. EDIPUCRS, 1996.

BLASI, Alberto. "Vanguardismo en el Río de la Plata: un *Diario* y una *Exposición*". v. 48, n. 118-119, enero-junio 1982, pp. 20-36.

BORDELOIS, Ivonne. *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires. Eudeba, 1998. (1ª edición 1967).

BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires. Eudeba, 1999.

BUCHRUCKER, Cristián. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1999. (2ª edición)

CALDELARI, María y Patricia FUNES. *Escenas reformistas. La Reforma Universitaria. 1918-1930*. Buenos Aires. Eudeba, 1998.

CORTAZAR, Augusto Raúl. "El folklore argentino y los estudios folklóricos. Reseña esquemática de su formación y desarrollo". En: *Historia argentina y contemporánea; Historia de*

- las instituciones y la cultura*. Buenos Aires. Academia Nacional de Historia, vol. 2, 1964, pp. 453-489.
- CORVALÁN, Octavio *et al.* "La generación del 25: ni Florida ni Boedo". Universidad Nacional de Salta. Facultad de Humanidades. *Boletín de la Biblioteca "Luis Emilio Soto"*, n. 2, diciembre de 1984.
- CUNEO, Dardo. *La Reforma Universitaria*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, [s.f.].
- DÍAZ, Nilda. "La Campana de Palo - Primera Epoca". En: *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre-deux-guerres 1919-1939*. América. Cahiers du CRICCAL. Paris, enero-marzo 1990, pp. 359-368.
- FABRIS, Annateresa. "A temporada italiana de Pettoruti: considerações sobre um relato autobiográfico". Presentado en el Simposio de la Associação Brasileira de Críticos de Arte. Porto Alegre, 7 y 8 de noviembre de 1999.
- FERREIRA DE CASSONE, Florencia. *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires. Editorial Claridad, 1998.
- GIORDANO, Carlos. "Boedo y el tema social". En: *Capítulo: La historia de la literatura argentina*. N° 64. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1980.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires. Paidós, 2001.
- GRACIANO, Celina L. de. "Bibliografía de Jorge M. Furt". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. Buenos Aires, n. 8, 1972-1978, pp. 208-210.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura". En: Alejandro Cattaruzza (dirección de tomo). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política: (1930-1943)*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 2001, Tomo VII, pp. 331-381.
- GUAYCOCHEA de ONOFRI, Rosa. "Pettoruti en 1924: revolución y escándalo". *Todo es Historia*. Buenos Aires, t. 13, n. 76, setiembre de 1973, pp. 52-65.
- Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas". Antecedentes y actividades*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1979.
- JITRIK, Noé. *El escritor argentino: dependencia o libertad*. Buenos Aires. Ediciones del Candil, 1967.
- KING, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- KOREMBLIT, Bernardo E. *Nicolás Olivari poeta unicaule (Un ensayo sobre la originalidad)*. Buenos Aires. Editorial Deucalión, 1957.
- La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, 1995.
- MASIELLO, Francine. *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires. Hachette, 1986.
- MOLLOY, Silvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*. Paris. Presses Universitaires de France, 1972. Cap. "Ricardo Güiraldes".
- MONTALDO, Graciela. "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 445, julio 1987, pp. 41-64.
- NEIBURG, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires. Editorial Alianza, 1998.
- PACHECO, Marcelo E. "El caso Romero Brest". Ponencia presentada en la Conferencia "Curatorial Practice and Criticism in Latin America". The Center for Curatorial Studies at Bard College. March 23-24, 2001.
- Pettoruti*. Academia Nacional de Bellas Artes. Con texto de Cayetano Córdova Ituruburu. Buenos Aires, 1980.

- PINETA, Alberto. *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una Autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida*. Buenos Aires. Ediciones Antonio Zamora, [s.d.].
- RIBERA, Jorge B. "La forja del escritor profesional. Los escritores y los nuevos medios masivos". En: *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires. CEAL, 1980.
- PRIETO, Adolfo. "La literatura de izquierda. El grupo Boedo". *Fichero*, n. 2, abril de 1959.
- SAITA, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1998.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires. Catálogos Editora, 1985.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SCHARGORODSKY, Paula. "América y la Guerra Mundial: el día que la Argentina llegó a la ONU". *El Arca*. Buenos Aires, a. 6, n. 27, junio de 1997, pp. 52-55.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola. *La música en las revistas argentinas*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 1970. (Bibliografía Argentina de Artes y Letras. Compilación especial n. 38).
- WARLEY, Jorge. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1985.
- WECHSLER, Diana Beatriz. "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti". En: *Las artes entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires. CAIA, 1995, pp. 344-358.
- ZULETA, Emilia de. "Sur entre cultura y política: 1931-1960". En: Noemí Girbal-Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson (directoras). *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires. Academia Nacional de Historia. Buenos Aires, 1999, pp. 193-221.

C. 1. Libros, memorias, ensayos y escritos

- AA.VV. "Revisión de Larreta". En: "Primer Suplemento Polémico". *Poesía. Revista Internacional de Poesía*. Buenos Aires, n. 6 y 7, 1933.
- GÁLVEZ, Manuel. *Recuerdos de la vida literaria II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires. Librería Hachette S. A., 1961.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Obras Completas*. Buenos Aires. EMFCÉ Editores, 1962.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición Crítica. Paul Verdevoye, (Coordinador). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima. ALLCA XX, 1996. (2ª edición)
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires. El Ateneo, 1927. (3ª edición)
- La obra de Amigos del Arte: junio 1924-noviembre 1932*. Buenos Aires. Asociación Amigos del Arte, [1932].
- LARRETA, Enrique. "Zogoibi". *Edición definitiva*. Buenos Aires. Juan Roldán y C^a. Editores, 1926.
- OLIVARI, Nicolás. *Maria Luíza: Ave Venus physica. Novela Realista*. São Paulo. Empresa Editora Rochea, 1925.
- ROMERO BREST, Jorge. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires. Editorial Poseidón, 1945.
- PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires. Solar/Hachette, 1968.
- SOTO, Luis E. *Zogoibi. Novela humorística*. Buenos Aires. Ediciones La Campana de Palo, 1926.
- SOTO, Luis E. "Ricardo Güiraldes. En el 20 aniversario de su muerte". *Davar. Revista Literaria*. Buenos Aires, n. 14, noviembre de 1947, pp. 48-54.

SOTO L. E. "En el cincuentenario de la revista Nosotros". *Ficción*. Buenos Aires, n. 10, noviembre de 1957, pp. 73-78.

TIEMPO, César [seud.]. "Luis Emilio Soto". *Clarín*. Buenos Aires, cuarta sección, jueves 26 de noviembre de 1970.

TIEMPO, César [seud.]. "César Tiempo y la bohemia literaria de 1926. Los diez centavos fuertes". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 13 de junio de 1976, pp. 2-3.

VIGNALE, Pedro J. y César TIEMPO (org.). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires. Editorial Minerva, 1927.

C. 2. Catálogos

Exposição Palomar. Salão do Palace Hotel. Rio de Janeiro, 1927.

Pettoruti. Un recorrido de la mirada. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina. Septiembre-October 1982.

Pettoruti. Salas Nacionales de Exposiciones - Palais de Glace. Buenos Aires. 1995. [Catálogo de obras razonado]

XXVII Salón Anual de Artes Plásticas. Primer Salón Nacional de Música Argentina. Salón Estados Unidos del Brasil. Dirección Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 21 septiembre-octubre 21 de 1937.

20 artistas brasileños. Museo Provincial de Bellas Artes. La Plata, 2 al 19 de agosto de 1945.

20 artistas brasileños. Salas Nacionales de Exposición. Buenos Aires, 1945.

D. Brasil-Argentina

ALCALÁ, May Lorenzo. *Vanguardia argentina y modernismo brasileño: Años 20*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

ALCALÁ, May Lorenzo e Jorge SCHWARTZ (org.) *Vanguardas argentinas: Anos 20*. São Paulo. Iluminuras, 1992.

ANTELO, Raúl. "Modernismo brasileiro e consciência latino-americana". *Contexto*. São Paulo, n. 3, julio 1977, pp. 75-90.

ANTELO, Raúl. *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. Buenos Aires. Centro de Estudios Brasileños, 1982.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo. Editora HUCITEC, 1986.

ANTELO, Raúl. "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo marchand d'art". En: *Epílogos y Prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires. CAIA, 1999, pp. 125-140.

ARTUNDO, Patricia. "«O vanguardismo de viagem»: as relações entre Brasil e Argentina durante os anos '20'". En: *Xul Solar/Jorge L. Borges: Língua e Imagem*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, octubre-diciembre de 1997.

GREMBECKI, M. Helena e Telê Jardim PORTO. "Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade". *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. São Paulo, a. 9, n. 419, 27 de fevereiro de 1965.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Mário de Andrade/Borges: un diálogo dos anos 20*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1978.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora, 1993. (1ª edic. en portugués: *Vanguardia e cosmopolitismo*. São Paulo Editora Perspectiva, 1983.)

SCHWARTZ, Jorge. "¡Abajo Tordesillas!". *Revista Casa de las Américas*, n. 191, abril-junio 1993, pp. 26-35.

E. Vanguardia Latinoamericana

Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre-deux-guerres, 1919-1939. América. Cahiers du CRICCAL, Paris, n. 4-5, 1990.

MORAES BELLUZZO, Ana Maria de (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo. Memorial-Unesp, 1990.

OSORIO T., Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1988.

RAMA, Angel. "Las dos vanguardias latinoamericanas". *Maldoror*. Montevideo, n. 9, noviembre de 1973, pp. 58-64.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polémicas, manifiestos e textos críticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 1995. (1ª Edición en español: *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid. Cátedra, 1991.)

SCHWARTZ, Jorge. "A Bibliografia Latino-Americana na Coleção Marinetti". *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, 44 (1/4): 131-145, jan-dez. 1983.

SOSNOWSKI, Saúl (ed.). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Madrid-Buenos Aires. Alianza Editorial S.A., 1999.

VIDELA de RIVERO, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y letras, 1990. (T I. *Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*).