



1. No hay banquete para Monsieur Duchamp

El 19 de septiembre de 1918 arribó a Buenos Aires, a bordo del Crofton Hall procedente de New York, Marcel Duchamp. Antes de emprender su viaje, había dibujado un mapa de Sudamérica en el que trazó un signo de interrogación: el punto negro coincidía con Buenos Aires. Lo que buscaba el artista francés, ya conocido por su *Desnudo bajando la escalera* y los *ready-made*, era un lugar tranquilo para trabajar. Sin embargo, Buenos Aires le resulta más moderna de lo que esperaba y eso lo entusiasma. Impacta-

do por el contraste entre la modernización incipiente de la ciudad y la falta de un arte acorde con sus formas, Duchamp se propone un proyecto desmesurado: "cubificar Buenos Aires". Les escribe a sus amigos para que le manden ejemplares de los libros de Apollinaire y Gleizes-Metzinger sobre el cubismo (quiere ahorrarse explicaciones y prefacios) e intenta hacer traer una exposición cubista que se estaba realizando en New York. No es difícil responder por qué su proyecto fracasó: Duchamp no encuentra interlocutores ni signos de las "elucubraciones modernas" en nuestra ciudad. Desilusionado, el artista pasa sus últi-

mos días en Buenos Aires jugando al ajedrez. El 22 de junio de 1919, parte hacia Francia en el transatlántico Highland Pride.

Duchamp es —qué duda cabe— un artista de vanguardia, pero su presencia aquí no llega a configurar un *viaje vanguardista*. Para que esto suceda, más que las características del viajero, debe existir, sobre todo, un *entorno* en el que la práctica artística pueda desplegarse: el viajero vanguardista no ejerce el papel de un testigo sino que sirve como punta de lanza o barreno contra las resistencias que ofrece el entorno. Exponerlo ante los otros, exhibirlo en las fotos como un trofeo y dedicarle poemas y "brindis" en los banquetes son algunos de los rasgos de este intercambio. Ésta es al menos la estrategia desarrollada por los grupos vanguardistas argentinos, principalmente por la revista *Martín Fierro* (1924-1927), la cual incorpora al viajero en su objetivo programático de establecer un entorno permeable, actualizado mediante incorporaciones de lo no tradicional y dislocado con presencias extraterritoriales.

Dos tipos de desplazamientos básicos se presentan en los movimientos de vanguardia. El primero podría denominarse *migratorio*, continuando la teorización de Raymond Williams quien sostiene que "las formaciones de vanguardia y sus formas distanciadas y 'enajenadas' tienen su matriz en una generación de inmigrantes 'provincianos' a las grandes capitales im-

periales".¹ Apollinaire, Picasso y Cendrars son los ejemplos que esgrime Williams. Podrían agregarse el del italo-egipcio F.T. Marinetti y el de aquellos artistas argentinos que pasaron los años decisivos de su experiencia de formación en Europa: Xul Solar, Pettoruti, Borges, Gironde y tantos otros. No es un desplazamiento necesario ni suficiente, pero se detecta con frecuencia en los integrantes de las vanguardias. Una diferencia fundamental, sin embargo, existe entre los argentinos y los otros ejemplos: ni Cendrars ni Marinetti ni Apollinaire (a quien siempre le gustó mantener un gran misterio alrededor de su origen) regresan a su lugar de procedencia, mientras Xul o Borges retornan para insertarse en una ciudad muy diferente a la que dejaron.

El otro tipo de desplazamiento tiene un carácter más transitorio y accidental: se trata del *viajero cultural* que si bien no es propio de las vanguardias encuentra en éstas un cumplimiento singular (sobre todo en el caso del que me ocupó aquí: el de los visitantes extranjeros a nuestro país). Según la hipótesis de Paul Virilio, lo que determina estos desplazamientos es el progreso tecnológico: "Atacadas en ese mismo momento por Marcel Duchamp, las vanguardias europeas se desplazan, en efecto, de ciudad en ciudad, incluso de continente en continente, como un ejército, al ritmo de la industrialización y de la militarización, de los progresos técnicos y científicos, como si el arte no fuera más que el último medio de transporte de la mirada, de una ciudad a otra".² Sin embargo, por más tentadoras que puedan resultar las metáforas militares cuando se habla de las vanguardias, estos desplazamientos se realizan según otros principios. Me resulta más verosímil pensar que la *tecnología* no determina el viaje sino que funciona, a principios de siglo, como una "condición irreductible" que se articula con la desmesura *metropolitana* (en el sentido de grandes urbes).³ En esta conjunción, el espacio se transforma en el intervalo —cada vez menor— entre una ciudad y otra. Complementariamente, la modernización tecnológica produce un hiato con el pasado y ejer-

ce, de este modo, una fugaz borradora fabricadora y universal (desplazo a una dimensión temporal la metáfora espacial de Michel de Certeau: "l'écriture fabricatrice et universelle de la technologie"). Ciudades y tecnología, continuidad en el espacio y ruptura en el tiempo: nuevos puntos de partida para las prácticas artísticas y culturales.

Durante los años 20, Buenos Aires participa de este *momento tecnológico y metropolitano*, aunque su posición periférica exija nuevas astucias y estrategias. En este marco, mi hipótesis es que la presencia de los viajeros culturales en la Buenos Aires de los años 20 sirve a la estrategia de *dislocación* que llevan adelante las vanguardias. El viajero —o lo que el contexto de recepción pretende hacer de él— es el portador de una *inestabilidad*, de un momento de cambio que se vectoriza en sus traslados. A esto habría que agregar que no se trata del "transporte de la mirada", como cree Virilio, sino de la opacidad de un *cuerpo* que con su presencia redistribuye lugares en el campo cultural. Esta redistribución, así como la emergencia de lo nuevo, produce una perturbación que impide la constitución plena de la tradición o su clausura según orígenes estables (el viajero trae en su cuerpo la velocidad y el afuera). "Usted nos ayudó a emanciparnos de la *veneración del pasado*", le dice Macedonio Fernández a Marinetti en el brindis que le hace la *Revista Oral* en 1926, aunque esto no impida que —por sus teorías totalitarias— compare al futurista con Leopoldo Lugones, destinatario principal de esa veneración. El viajero es un fantasma, un objeto de proyección en el que se dirimen posiciones: Macedonio se dirige más a sus compañeros que al visitante y aprovecha la ocasión para erigirse en un viejo más venerable que Lugones y Marinetti.

El movimiento dislocatorio, entonces, es el momento cosmopolita y metropolitano de las vanguardias argentinas a partir del cual los integrantes piensan su recolocación, en definitiva, su acento nacional o "criollo": nuevos mapeamientos y nuevas posiciones.

2. Huellas del futuro

"Este cuadro ciertamente realiza una promesa moderna: la perturbación infunde valores en la experiencia."

Richard Sennett

El viajero es, desde Apollinaire y Cendrars a Gironde y los surrealistas, la metáfora: en sus desplazamientos, se condensa el modo en que los vanguardistas entienden la percepción y la experiencia. Dentro de esta figura móvil, el viajero cultural encarna una dimensión imaginaria que puede procesar tanto la idea de lo nuevo como la de lo nacional o lo cosmopolita. Pero antes de que encarne, los receptores se recuestan en esa dimensión imaginaria para trazar un espacio previo en el que se materializará un cuerpo que, por el momento, sólo tiene una densidad fantasmal. La política del "frente de revistas", como llamaba Oliverio Gironde a *Martin Fierro*, *Proa* y a otras revistas renovadoras, se irá desplegando poco a poco a medida que los viajeros vayan desembarcando. Así, puede decirse que la presencia de un autor no vanguardista como Jules Supervielle comienza —paradójicamente— a configurar el viaje vanguardista. En el primer homenaje conjunto que realiza el "frente de revistas", el paso del poeta en 1924 es convertido en un acontecimiento cultural. Supervielle, pese a escribir en francés, es proclamado "escritor sudamericano" porque nació en Montevideo y escribió una novela sobre la pampa. Su nacionalidad está en tránsito y, a diferencia de Laforgue o Ducasse, Supervielle habría erigido una sensibilidad nacional a partir de ese nacimiento "simpático e involuntario" (un juego semejante se observa en la "Carta abierta argentino-uruguaya" de Macedonio Fernández). Las cartografías literarias se superponen sobre las geográficas: "Antes de ayer —dice en el brindis Güiraldes— me han clasificado en un lote con Marinetti y Supervielle".

El anuncio de la llegada del escritor español Ramón Gómez de la Serna pone en funcionamiento todos los mecanismos del viaje vanguardista. El número 16 de la revista *Martin Fierro*

de julio de 1925 es el primer número homenaje dedicado a un escritor e imagina su visita bajo las figuras del escándalo y la fundación. De todos modos, con motivo de una enfermedad, el viaje debe postergarse y Gómez de la Serna sólo vendrá a Buenos Aires por primera vez en 1931, cuando la revista ya no existe.

32 Pese a que muchos de los martinfierristas lo habían conocido en España, todos parecen ansiosos por el hecho de que Gómez de la Serna pueda apreciar la modernidad de Buenos Aires: "Ramón era el episodio más urgente que necesitaba la ciudad" dice el editorial. La ciudad necesita de ese cuerpo y de esa mirada para legitimarse como metrópolis, de ahí que algunos lo consideren su futuro fundador. Borges piensa una nueva cartografía y compara al escritor con Cristóbal Colón y Juan Manuel de Rosas; Francisco Luis Bernárdez habla de la "tercera y definitiva fundación".

Para la visita, los martinfierristas planearon, según lo cuenta Oliverio Gironde en la *Revista Martín Fierro*, un "banquete rodante" por la "ciudad cubista". Treinta años después, Gironde reconstruye el acontecimiento que no fue:

"El viaje se posterga y debe renunciarse al banquete rodante que se meditaba ofrecerle, dentro de un 'auto-bañadera', donde se ingeriría la clásica raviolada porteña, mientras se le iniciaba en las más pintorescas barriadas de la ciudad".⁴

Más allá de que hoy sorprenda la idolatría que despertaba este escritor pomposo, la complicidad establecida de antemano con él permite llevar al límite la estrategia de la *dislocación*: si Garay había fundado Buenos Aires alrededor de un palo clavado en el suelo, de la Serna fundaría la ciudad con sus neumáticos sin huella. El itinerario será tan perturbador como el de un fantasma, su cuerpo la materialización de un programa y de una poética, su *mimesis* tecnológica el testimonio de una borradura. Los transeúntes sólo verán pasar el auto: su experiencia debe definirse ahora por algo que fue pero que es anuncio de lo que será.

Lo que cuestiona la presencia fugaz de este banquete en la ciudad es

el *lugar*, categoría definida por Michel de Certeau como la "configuración instantánea de posiciones" en "relaciones de coexistencia" que indican una situación de estabilidad.⁵ En su itinerario, el auto-bañadera hubiera construido un espacio en el que las posiciones deben redefinirse y en el que ciertas situaciones estables y localizadas son exhibidas como espectáculo móvil y, por lo tanto, de manera perturbadora: la contingencia del viaje, la capacidad de digestión, las fronteras entre lo privado y lo público (bajo otros signos, este acto acontecimiento encuentra su continuidad en la publicidad de *Espantapájaros* de Oliverio Gironde y en tantos otros actos martinfierristas que habría que documentar).

El traslado, entonces, afecta al cuerpo en su totalidad; ya no se trata del "transporte de la mirada" que suponen los viajes del siglo XIX sino de un shock que pone en crisis los límites del sujeto y el objeto, de lo propio y lo ajeno. En uno de los banquetes dedicados al músico Ansermet (director de orquesta suizo traído por la Asociación Amigos del Arte y muy celebrado por *Martín Fierro*), seis integrantes del grupo componen un "epigrama de acción", colocándose largas barbas postizas similares a las de su homenajeado. Y en el brindis al poeta Supervielle, Güiraldes dice:

"Desde las nalgas al cerebro, el tren ha sustituido nuestro ritmo por el suyo [...] Ya somos el tren [...] un mundo que realiza espacio por el tacto".

Gesto mimético anclado en la tecnología que permite una aceleración del campo, una vez atravesada "la teoría cubista de los suburbios". ¿Qué está pasando con Güiraldes?, se preguntan en la revista *Martín Fierro*, "¿irá a tomarse un cosmopolita literario, opulento y triste, algo así como un nuevo Barnabooth?"⁶

Don Segundo Sombra de Güiraldes es una respuesta a esta pregunta, una *ralentización* de este mimetismo tecnológico en función de otro mimetismo con la naturaleza ("somos el caballo"), una reterritorialización nostálgica y no-urbana que lo diferencia del resto del grupo (también hay que te-

ner en cuenta que sus dislocaciones habían sido más atenuadas, en una estética más tardo-simbolista que de vanguardia). En el programa martinfierrista está la localización ("Martín Fierro acepta las consecuencias y las responsabilidades de *localizarse*, porque sabe que de ello depende su salud") pero ésta sólo es posible después de la perturbación que se produce en la experiencia y que hace que las cosas —salvo por un afán regresivo— no puedan retornar a un origen estable. Existe en las vanguardias argentinas (en el breve pero decisivo tiempo en que se desempeñan como práctica social) una urgencia por relocalizarse en el *nuevo* mapa (podríamos decir, retomando irónicamente el lenguaje de Xul Solar, una neo-localización). Entre un lugar y otro existe un intervalo que sólo puede ser pensado bajo la forma de la negación y del antagonismo.

3. Voces en la sala

Alrededor de la figura del viajero puede ensayarse una respuesta a lo que se debate actualmente en relación con las vanguardias: cómo articularlas en una sincronía global, no para aceptar su pretensión universalista sino para construir una teoría coherente de las vanguardias y de la modernidad. Pese a que sus grandes centros urbanos desarrollaron una estrategia de incorporación crítica a la modernización en ciernes, la literatura latinoamericana suele estar ausente en estos panoramas. Para pensar en este recorte sincrónico sería necesario ampliar el corpus vanguardista, sobre todo después de la mutilación que significó la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger quien, además, colocó erróneamente al surrealismo como dador de sentido y destinatario teleológico de la historia de las vanguardias. Frente a esto, la inclinación de las vanguardias argentinas hacia los autores anteriores al *black-out* de la Primera Guerra —sean vanguardistas (Apollinaire) o no vanguardistas (Valéry Larbaud)— se explica en términos de la estrategia que implementaron, que consistió en el movimiento paradójico (pero posible) de fortalecer las instituciones y

las incipientes formas de mecenazgo y, a la vez, de producir textos y prácticas de vanguardia. Nada demasiado anómalo si se piensa que los modernistas ingleses recurrieron al poeta Jules Laforgue, vedado parcialmente a los argentinos por el uso que de él hiciera Lugones.

En la figura del futurista italiano F.T. Marinetti los vanguardistas argentinos trataron de *resucitar* al artista de pre-guerra o a la imagen que se habían hecho de él como "luchador, animador, higienizador, Mesías" ("non é vero che é morto Marinetti", cantaban por las calles porteñas). Traído por un empresario privado en mayo de 1926, su visita puso a prueba la capacidad de la revista de hegemonizar su itinerario. Pese a que Marinetti era un viajero vanguardista prototípico, con una historia jalónada por las giras y la acción propagandística, la elección no podía ser más desafortunada. Por un lado, su adhesión al fascismo acentuó el temor de la revista a que se borran las fronteras entre estética y política (aunque, finalmente, Marinetti no habló de política). Por el otro, Marinetti era la corporeidad pura: "Marinetti —como señaló Marechal— pudo evitar la obra escrita, inútil apéndice de su labor dinámica". La tensión con la obra desaparece en esta visita, fruto de la contingencia y la imposibilidad (económica o imaginaria) de los martinfierristas para imponer su propia política de contactos (seguramente, les importaba más derivar sus fondos a empresas editoriales).

En Marinetti, los martinfierristas imaginarán la posibilidad de establecer un nexo con el gran público; utilizarlo como un "barreno" y dislocar el entorno mediante una figura célebre, son los objetivos que se plantean. Sin embargo, y pese a hacer un excelente número panorámico sobre este fascinante movimiento, los integrantes del grupo sospechan que la ausencia de una gran poesía y de un conocimiento sólido del arte moderno (en el artículo sobre su visita a la Exposición de los Amigos del Arte se le señalan varios errores de apreciación histórica) no serán buenos aliados.

Desconfianza ante su palabra y deseo de su cuerpo como emblema cul-

tural fueron las características del discurso previo de la revista, deseo que se apaga cuando se descubre que el cuerpo de Marinetti admitía casi todos los itinerarios, casi todas las proyecciones (aun las caricaturescas, que el italiano, voluntariamente o no, alentaba). *Martín Fierro* descubre que ese cuerpo no podía transportar la renovación: del "rasurado Mesías de sombrero melón [que] atrae el calor de todas nuestras simpatías" que es antes de su llegada, se lo pasa a describir como el "hombre sincero y caballeresco lleno de simpatía personal", en el número editado tras su visita. Cómo capturar el itinerario de un cuerpo ubicuo que asiste al "banquete" que le ofrecen los nuevos poetas y también a la "comida íntima" que le prepara la tradicional revista *Nosotros*, quien lo utiliza para hacer tiros por elevación a los martinfierristas: su presencia "no puede asustar en la Argentina, donde carecen de arraigo los prejuicios académicos".⁷ Los martinfierristas agitan un fantasma, pero éste no asusta a nadie. Con *Nosotros*, coincide el otro sector que intenta hegemonizar su figura: los periódicos masivos, quienes "impuestos de un vanguardismo de guardarrópía flamante y sobrador" (son palabras de *Martín Fierro*), también encuentran al futurista encantador.⁸ Los martinfierristas quieren dislocar el entorno y legitimarse como los verdaderos aliados, pero Marinetti ya no está tan interesado en instalar conflictos como en celebrar el pasado del futurismo.⁹

El ciclo de los viajeros vanguardistas se cierra con Marinetti y, en menor medida, con Alfonso Reyes (quien acentúa los lazos continentales que había iniciado Gironde con su viaje). Pero, desde mi hipótesis, es más exacto decir que se cierra con la desaparición de la revista *Martín Fierro* que ya no está para darle un marco de antagonismo a los futuros visitantes. Por supuesto las tácticas de uso y apropiación de los saberes del viajero no desaparecen, pero se realizan con otro signo, con otra acentuación: el viajero es convertido ahora en un *conferencista*. No quiero decir con esto que antes no existiesen las conferencias ni que antes de *Martín Fierro* no hubie-

se banquetes, sólo marco acentuaciones y prácticas predominantes (así como Roger Shattuck pudo titular a su libro sobre los principios de siglo en Francia *The Banquet Years*).

En 1932, según Guillermo de Torre, "Buenos Aires es un gran importador de conferenciantes".¹⁰ Esta veneración por la palabra del visitante, que dio lugar a las sátiras de Arturo Cancela, exigía toda una inversión económica (Gómez de la Serna aceptó venir solamente cuando le pagaron la primera clase del *Cap Arcona*). La institución que solía correr con estos gastos era la Asociación Amigos del Arte fundada en 1924 y recibida con entusiasmo por *Proa* y *Martín Fierro*, quienes trataron de influenciar en sus gustos. Sin embargo, la reelaboración más orgánica de estos viajes (junto con la implementación de una política de contactos) la lleva a cabo, a partir de 1931, la revista *Sur*. Más allá de la larga y necesaria discusión sobre *Sur* y los viajeros culturales, me interesa aquí ver brevemente cómo en sus primeros números la revista reelaboró los viajes de la década del '20.

El hecho de que, como dice de Torre, la élite "traduzca su curiosidad intelectual en una apetencia de conferenciantes" encuentra en el género de las conferencias su matriz: distancia del expositor y encuentro personal. Dos andariveles por los que corren también los textos de Victoria Ocampo: distancia de las cartas y testimonio de los encuentros. Adoración y necesidad de escucha: ya no se trata del viaje vanguardista, ya no se lo incluye al otro violentamente en el entorno sino que se crea el lugar para que haga su recorrido la palabra.

Alberto Prebisch, quien fuera uno de los protagonistas de *Martín Fierro*, ensaya, en el primer número de *Sur*, una sustitución imaginaria que delata estas diferencias: "Yo pienso en Marinetti, en sus gesticulaciones histriónicas, en todos sus artificiosos despliegues de oratorio forense. En Le Corbusier orador, la pasión está en la propia doctrina y no en el gesto". Prebisch, además de narrar el paso del cuerpo a la palabra, de la foto de *Martín Fierro* al privilegio de lo discursivo en *Sur*, trata de procesar una doble

frustración: el que llegó en tiempos del martinfierrismo no fue Le Corbusier sino Marinetti y la revista en la que ahora escribe se funda con una carta a Waldo Frank, interlocutor privilegiado de Victoria Ocampo y responsable del opacamiento de la presencia del urbanista en los días que compartieron en la ciudad.¹¹

¿Cuál es el saber del viajero cultural que lo hace tan necesario? No basta, al menos para pensarlo en época de las vanguardias, entenderlo como una veleidad de nuestra situación periférica. Cómo se entenderían, entonces, el papel que desempeñaron los surrealistas en Estados Unidos en la posguerra o Marinetti en Londres de 1912. En el viajero cultural, los grupos de vanguardia perciben la posibilidad de anudar un programa y un deseo en un cuerpo exterior como dislocación. Esto explica la frase disparatada pero sugerente de Prebisch antes del frustrado viaje de Ramón Gómez de la Serna: "mirando los cafetines saturados de humo y de tango de la calle Corrientes, Ramón sabrá decirnos mejor que don Ricardo Rojas, el rumbo de nuestros destinos". El viaje y la calle frente al gabinete, la apertura al futuro frente a las narraciones del pasado. Cuando Ramón Gómez de la Serna recuerda en sus memorias las conferencias que vino a dar en 1931, sólo menciona entre los asistentes a Ricardo Rojas, quien "refa francamente". Pero esto no importaba, porque los fantasmas ya eran otros.

Notas

1. Se trata de una paráfrasis que hace Tom Pinkney del pensamiento de Williams, en su "Introducción" al libro de Raymond Williams, *La política del modernismo (contra los nuevos conformistas)*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p.33.
2. *La máquina de visión*, Barcelona, Catedra, 1989, p.45.
3. El siglo XX podría pensarse como un estado de movilidad generalizada. En mi opinión, Virilio deja escapar los diferentes condicionamientos y las múltiples razones que explicarían los viajes culturales de las primeras décadas. El término "condición irreductible" lo tomo del ensayo "Traveling Theory" de Edward Said (incluido en *The World, the Text and the Critic*, Massachusetts, Harvard, 1983) que habla sobre el viaje pero referido al mundo de las ideas.
4. "El periódico *Martín Fierro* (Memoria de sus antiguos directores, 1929-1949)", reproducido en Jorge Schwartz: *Homenaje a Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Corregidor, 1988, p.121.
5. "Récits d'espace" en Michel de Certeau: *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, París, Gallimard, 1990, p.173.
6. A.O. Barnabooth es un heterónimo del escritor francés Valéry Larbaud, autor cuya presencia en *Martín Fierro* y *Proa* es abrumadora. El ficticio Barnabooth es un poeta viajero que nace en Arequipa (una ciudad cuya nacionalidad está en cuestión) y que, gracias a la fortuna heredada, se desplaza a Europa en donde escribe sus poemas sobre las grandes metrópolis. La primera edición es de 1908, aunque la definitiva es de 1913. En 1991, Octavio Paz escribió un ensayo en el que reivindica este poemario generalmente descuidado por la crítica (ver "Intersecciones y bifurcaciones (Valéry Larbaud y Fernando Pessoa)" en *Convergencias*, México, Seix Barral, 1991) y desarrolla la idea del heterónimo.
7. Para la recepción a Marinetti de *Novotrois* consulté la revista en el número 205 de 1926 y lo relatado por Giusti en "Marinetti y Xul Solar" en *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965.
8. Sobre el papel que jugaron los grandes periódicos de la época en el viaje de Marinetti, me han sido de mucha utilidad la investigación y el análisis que hace Sylvia Saïta en "Mari-

netti en Buenos Aires" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.539-540, mayo-junio de 1995) y "Futurism, Fascism and Mass-media. The case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires" (ponencia presentada en "Movements of the Avant-Garde. An International Conference", Stanford University, 1997).

9. La estrategia más coherente hubiese resultado ser lo que insinúa Macedonio Fernández, esto es, oponerse a Marinetti (la revista es, de todos modos, bastante crítica con él). Eso fue lo que sucedió en Brasil, lo que se explica tanto por la radicalización de las vanguardias y su enfrentamiento con el fascismo como con el cumplimiento del viaje vanguardista en la figura de Blaise Cendrars. Para un trabajo comparativo, podría estudiarse la fortuna de los arquitectos rusos Gregori Warchavchik en Brasil y Wladimiro Acosta en Argentina. Algunas respuestas e hipótesis pueden encontrarse en "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia" de Adrián Gorelik en *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas)*, tomo II, México, UNAM, 1994.
10. Las citas de Guillermo de Torre pertenecen a su ensayo "Crítica de conferencias. Ramón y Morand", *Sur*, Buenos Aires, núm. 4. Las citas de Alberto Prebisch que vienen a continuación son de su nota "Precisiones de Le Corbusier", *Sur*, Buenos Aires, núm. 1. En el número 2, Victoria Ocampo escribe un texto de bienvenida a Gómez de la Serna que invierte lo escrito en *Martín Fierro*: no se piensa al escritor rechazado por Buenos Aires sino que el escritor trae España a esta "fea ciudad".
11. Como lo he marcado a lo largo del trabajo, es notable cómo se proyecta un programa estético o cultural en un cuerpo: Le Corbusier, según Victoria Ocampo, es "físicamente muy grato de mirar, tan prolijo, tan limpio como la fachada de cristal del rascacielos de las Naciones Unidas en Nueva York", *Autobiografía*, VI, p.50. Para la visita de Le Corbusier ver el ensayo "¿Cuál Le Corbusier?" (*Prismas. Revista de historia intelectual*, UNQ, 1997) de Jorge F. Liernur. Waldo Frank y Le Corbusier coincidieron en nuestra ciudad a principios de noviembre de 1929. Liernur marca la oposición entre la concepción maquiánica del francés y el espiritualismo del norteamericano.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES

1 año, 3 números, vía aérea

Personal US\$ 20 / Instituciones US\$ 30

Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

ESTUDIOS

Revista del Centro de Estudios Avanzados
Universidad Nacional de Córdoba

Director: Héctor Schmucler

Sec. de redacción:

Elsa Chanaguir y Horacio Crespo

Av. Vélez Sarsfield 153

Córdoba