

Entre el modernismo y la vanguardia:**Evar Méndez (1885-1955)**Martín Greco¹

UBA – IUNA

grecomartin@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se propone estudiar la figura de Evar Méndez, director del periódico *Martín Fierro* (1924-1927) y de la editorial Proa, su formación intelectual y sus obras literarias. La investigación permite corregir ciertas inexactitudes transmitidas por la tradición historiográfica. Situado entre los movimientos de renovación de principios de siglo XX y de la década de 1920, Méndez constituye un enlace entre el modernismo y la vanguardia.

Palabras clave: Evar Méndez – Periódico *Martín Fierro* – Modernismo –Vanguardia – Prensa Cultural – Literatura Argentina

Abstract: This article inquires into the figure of Evar Méndez, director of the argentinian magazine *Martín Fierro* (1924-1927) and Proa publishing house, his

¹ **Martín Greco** (Buenos Aires, 1964) es docente, investigador y guionista de cine. Organizador de las II Jornadas Internacionales sobre Gómez de la Serna (MALBA, 2010). Integra el comité de dirección del Boletín RAMÓN. Actualmente investiga la poesía de vanguardia. Es autor de estudios sobre las vanguardias hispánicas y editó los siguientes libros: *Escribidores y naufragos. Correspondencia Gómez de la Serna Guillermo de Torre* (con Carlos García, Madrid-Frankfurt, 2007); *Cuatro manuscritos de Ramón* (Madrid, 2007); *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir* (Buenos Aires, 2009); *Habla Ramón* (con Juan Carlos Albert, Madrid, 2010); *Membretes y aforismos de Oliverio Girondo*, de próxima aparición.

intelectual formation and his literary works. The research corrects certain inaccuracies, transmitted by the historiographical tradition. Located between the early 20th century renovation movements and those of the 1920's, Méndez is a link between the latin american *modernismo* and the avant-garde.

Keywords: Evar Méndez – *Martín Fierro* Magazine – Latin American *Modernismo* – Latin American Avant-Garde – Cultural Press – Argentine Literature

Para comprender la posición de Evar Méndez en la historia del campo cultural argentino es necesario estudiar su trayectoria intelectual antes de la participación en el periódico *Martín Fierro* (1924-1927), hoy en parte ignorada, y revisar ciertas inexactitudes de la historiografía literaria². En la dificultad actual para situar con claridad la figura de Evar Méndez no hay que ver un juicio condenatorio, sino más bien el resultado de una larga serie involuntaria de desconocimientos, olvidos y confusiones, que poco a poco van excluyendo a Méndez de las antologías y de las historias de la literatura argentina. Podría argumentarse que dicha exclusión corresponde a la índole misma de su carrera, ya que su labor de escritor es menos relevante que su desempeño particularmente breve como promotor cultural: el apogeo de su notoriedad está limitado a un período de pocos años, cuando funda y dirige *Martín Fierro* y la editorial Proa.

Sus contemporáneos le asignan un rol central en el proceso de renovación

² La investigación se apoya en materiales del libro en prensa *La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos (1907-1955) de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*, escrito en colaboración con Carlos García. Las referencias a la correspondencia privada remiten a este volumen, que reúne fuentes hasta ahora desconocidas o inéditas, con las que aspiramos a abrir nuevos caminos para la reflexión crítica sobre un momento central de las vanguardias hispánicas.

estética de la década de 1920. Pablo Rojas Paz, uno de los colaboradores más asiduos de *Martín Fierro*, califica a Méndez con este aparente oxímoron: “un *héroe tranquilo y combativo*”; lo considera “el iniciador y el organizador” del periódico y afirma sin rodeos que éste “vive por obra y gracia exclusiva de Evar” (7). Eduardo González Lanuza sostiene que “el caso de Evar Méndez es único en nuestras letras”:

mantuvo heroicamente una publicación generacional de una generación a la que no pertenecía [...] era lo más alejado que pueda decirse de lo que entonces se llamaba a sí misma la nueva sensibilidad: sin titubeos sacrificó su propia poética, no publicó jamás un verso propio en serio en la publicación que dirigía, con plena conciencia de su falta de correspondencia con su espíritu (1961: 30).

Muchos lectores contemporáneos conocieron el extraño nombre de Evar Méndez por ser el destinatario de la carta de Oliverio Gironde que acompaña, desde la edición de 1925, los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Precisamente, uno de los malentendidos que padece Evar Méndez es el de su nombre, tan poco común, que siempre fue considerado falso. Afirman algunos que se trata del seudónimo de “Evaristo González”. Hemos podido consultar numerosa documentación legal, como la Libreta de Enrolamiento –entonces documento nacional de identidad– y la Libreta de Matrimonio del Registro Civil de la Capital, y hemos verificado que en rigor *Evar Méndez* no es un seudónimo, sino una parte del nombre completo: *Guillermo Evar González Méndez*. En ningún sitio figura el nombre “Evaristo”, sino siempre “Evar”. Si la elección de un nombre literario es un acto fundacional, un nuevo bautismo, en la “discordia de sus linajes”, el escritor opta

desde momentos muy tempranos de su carrera por el apellido de línea materna y por su segundo nombre, de oscuro significado, pero más exótico y sonoro, que evoca para él a una divinidad sensual vinculada al culto de Pan –“el dios de patas de cabra cuyo nombre llevo” (“Al pie” s/n) –. Méndez nace en Mendoza, y circula otra inexactitud referida a la fecha de ese nacimiento: no ocurre en 1888, según afirma el propio Méndez durante toda su vida, sino tres años antes, en 1885. El hecho en sí parece poco importante, pero ayuda a situarnos en una adecuada línea de relaciones temporales entre el modernismo y la vanguardia: Méndez es mayor que Banchs, Fernández Moreno y Güiraldes; con los jóvenes escritores de *Martín Fierro* lo separa una diferencia superior a la estimada habitualmente: lleva 15 años a Borges, Marechal, Olivari y Mastronardi; 20 a Raúl González Tuñón y Norah Lange; es decir, un lapso similar al que hay entre él y Rubén Darío, nacido en 1867.

Los rivales literarios y algunos críticos dirán luego que casi todos los miembros del periódico *Martín Fierro* pertenecen a “la clase dominante”³. En lo que respecta a Evar Méndez eso no es cierto: a lo largo de su vida trabaja duramente como periodista y empleado, sin alcanzar jamás posiciones de privilegio. Vive en hoteles, modestos cuartos de pensión y departamentos alquilados; no cuenta con propiedades ni con rentas. Se considera un trabajador intelectual: “Mi cráneo, ese instrumento pensante, es lo único que tengo para ganarme la vida” (Carta a Gironde 14.XI.1923). Atribuye este destino a su origen: en una carta a su hermano Enrique (15.V.1917) se lamenta de que su familia no los preparó “para la lucha por la vida”, a “nosotros, hijos débiles, nacidos y criados a la de Dios que es grande”. En un artículo no vacila en calificarse como *cuyano plebeyo*, atribuyéndose un linaje mestizo, cruce de “primitivo” y “civilizado”, que será motivo recurrente a lo largo de

³ “El grupo martinfierrista se componía en su mayor parte de la élite ilustrada de la clase dominante” (Muschietti 164).

los años, en declaraciones públicas y privadas:

El descendiente del “huarpe” troglodita y del hombre de raza “gasta”, y de su hijo mestizado el “pehuenche”, plácido en su vida hasta la pereza [...]. Tales nuestros viejos y rudos abuelos. ¡Qué mejor ascendencia ni abolengo! [...] Mi actual conterráneo, el *cuyano plebeyo* como yo mismo, bisnieto de indio y español, agrega a las cualidades del primitivo lo mejor y lo peor de la sangre del civilizado. (“Al pie” s/n)

En la adolescencia Méndez se inicia en el periodismo y da a conocer sus primeros poemas en revistas juveniles de Mendoza, que “fueron las primeras vías de expresión de los futuros «modernistas» [...]: Manuel G. Lugones y Evar Méndez, juntos con otros, iniciarían la renovación literaria de nuestro medio, en una época de transición que duraría aproximadamente hasta 1914” (Roig 294). En una breve biografía aparecida en *El Hogar* se lee que Méndez no pudo continuar los estudios secundarios “por su humilde situación económica” (“Antología”... s/n).

Así como ha elegido el nombre con el que quiere ser conocido, Méndez crea una imagen de poeta maldito y solitario, enemigo de lo establecido y apartado de la vulgaridad. Para escapar del ambiente que considera hostil, se encierra en sus lecturas, que según su propia evocación son “los maestros en boga desde comienzos del siglo (Verlaine, Heredia, Laforgue, Samain, Darío, D’Annunzio, Lugones, Herrera-Reissig)” (“La generación” 9). La influencia principal la recibe de Rubén Darío –“Desde 1890 todo fue rubendarismo, más o menos matizado de orientación simbolista”, confiesa (“Doce poetas I” 20) –: en los primeros años del siglo XX el modernismo es aún la estética de los jóvenes y no ha perdido su capacidad de suscitar escándalos. Méndez, que cronológicamente pertenece al

llamado posmodernismo o escuela del Centenario, conservará para siempre su amor por Darío, hasta los límites del fetichismo, pues será coleccionista de textos y objetos del poeta nicaragüense. Exaltado por su desordenada lectura juvenil de simbolistas, parnasianos, decadentes, modernistas, el joven Méndez huye de la irrealidad de Mendoza y se refugia en la realidad de Grecia y de Francia. Ve torres ebúrneas, ve ninfas y náyades y efebos, ve cisnes, musas, siringas, sátiros, ve a Pan entre las viñas mendocinas, y este tópico de la mitología será uno de los motivos más frecuentes en su obra, tanto en verso –“Allá es donde entre vides / Se ve el caprino rastro de Pan” (*Palacios* 153); “Encima de las viñas que el viejo Pan visita” (28) –, como en prosa:

He soñado, allí, adolescente, en las mañanas helénicas; pues, ¿cómo no evocarlas y creerse transportado a la maravillosa península, alguna ocasión en que la admirable primavera hace florecer todas las rosas que amó Anacreonte; en que el estío desnuda bajo los sauces y dentro de los remansos náyades y ninfas [...], y en que se presiente, constantemente, en las praderas o entre las vides, la sombra del dios de patas de cabra cuyo nombre llevo? (“Al pie” s/n)

El helenismo y el mito de Pan son tópicos asimilados en sus lecturas⁴. Otra herencia es el culto de la “lánguida melancolía”: una sección de su primer libro se llamará *La tristeza de ser poeta*. Sus textos se llenan de pena, amargura, desaliento, angustia, soledad. “Yo naufrago en el mar de las melancolías” (*Palacios* 145), “con mi eterno bagaje / De neurastenia o fiebre o hastío o consunción / Espiritual, en busca de alguna sensación” (81), “yo soy Prometeo / Encadenado al

⁴ Méndez deriva este motivo de Darío (190-191): “¡oh luz negra / que hace cantar a Pan bajo las viñas!”. Cf. Vélez García (2007).

monte del Ensueño” (140). Un poema se titula “El ensueño imposible”. Está, pues, construyendo fragmento a fragmento los “palacios” que conducirán a su primer libro, y está listo para dejar la provincia y buscar la fama en la ciudad. En 1906, realiza el primer viaje a Buenos Aires, fundamental para su desarrollo intelectual, y se presenta ante Ricardo Rojas. Este es sólo tres años mayor que Méndez pero ya empieza a ocupar posiciones de prestigio y lo recibe como “descubridor y bautista”, con autoridad casi paterna. Rojas refiere ese primer encuentro, que le evoca su propia llegada desde Santiago del Estero una década atrás:

Hace tres años, Evar Méndez, a quien a la sazón no conocía, vino hacia mí por la primera vez, en busca de un juicio para el primer manuscrito de sus poemas, y de un consejo sobre aquel testimonio todavía indeciso de su vocación. Llegaba de Mendoza, su provincia natal, neófito entonces en urgencias de gloria, pertrechado de ensueños y apercebido de esperanzas, arrancado a la paz de su rincón montañoso por la fascinación metropolitana, viajero del camino que tantos argentinos recorriéramos, de modo que su actitud no pudo serme indiferente, pues para comprender esa emoción, me habría bastado recordarla... (“Prólogo” 8)

A través de Rojas, Méndez entra en contacto con intelectuales vinculados a *La Nación*, como Atilio Chiappori y Emilio Becher. Estos a su vez le presentan a los escritores que se reúnen en el café de Los Inmortales y a algunos de los miembros de la ya desaparecida revista *Ideas* (1903-1905), fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera. Es un momento de agitación cultural, en que continúa el impulso del primer proceso de modernización de la literatura argentina, y se trata entonces de dar un paso más allá del modernismo, “luchando por liberarnos” de su influencia

("La generación" 2). En 1907 Méndez observa el panorama con entusiasmo: "Actualmente se nota entre nosotros un inusitado movimiento literario, parece que por fin despertamos y en poco tiempo han aparecido una serie de autores y libros y revistas y diarios que confirman mi aserto" (Carta a Rojas 28.X.1907). Instalado en Buenos Aires, trabaja en las piezas que integrarán su primer poemario, *Palacios de ensueño. 1906-1909*. Sus "fantasmas cotidianos", escribe entonces, "son la Vida, la Lujuria y la Muerte" (*Palacios* 183). Así nace una nueva línea de su poesía, la de "la lujuria triste de la carne" (195), un erotismo decadente, de ambientes enrarecidos y placeres perversos, más explícito que el de Lugones. Los ecos helénicos y mitológicos se complementan con bacanales, alcobas, lechos, carne, voluptuosidad, "el sexo velludo que mi sangre gobierna" (177), "El espasmo que crispera y que tortura / En una noche de placer" (80), la "fiebre pasional" (80). Abundan los detalles blasfematorios –como "la imagen desnuda de la virgen María" (82) –, y las figuras femeninas fuera del canon de la moral y la belleza: "la mujer estéril y la prostituta", la "tísica", "las mujeres flacas y escuálidas", "las mujeres demacradas". En "Delectación" declara: "amo la jovencita / apenas púber", "primavera / de locura y placer, de lujuria o de vicio" (76). Con ello adquiere un lugar en los círculos literarios. Sus contemporáneos ven en él a un poeta sensual y decadente, y esa imagen perdurará muchos años, en estudios y antologías. Ernesto Mario Barreda afirma que Evar Méndez "es un erótico. Sufre el mal de la lujuria y, por lo tanto, de todas las tristezas. Su verso tan retorcido y torturado, como su espíritu, nos habla de un poeta que será, seguramente, muy original" (53), mientras que Arturo Lagorio lo califica de "espíritu pagano que cultiva su jardín epicúreo, encantador" (147). Roberto Giusti habla del "enfermizo erotismo" de Méndez, quien corre "como un sátiro detrás de las mujeres –ninfas desnudas o cocottes vestidas según el último figurín" (*Nuestros*

poetas 146).

A mediados de 1907, Ricardo Rojas viaja a Europa. Evar Méndez le encarga: “En fin, ya que te vas y en Lutecia te espera / El abrazo y el brazo fraternal de Rubén; / [...] Te pido que en mi nombre saludes a Verlaine” (*Palacios* 204). Rojas accede al pedido, según se lee en su correspondencia desde París al diario *La Nación*:

vengo ahora, que es media noche, después de haber cenado con artistas del barrio en un restaurant del Quartier Latin, donde el Pauvre Lelian [Paul Verlaine] arrastró su miseria y concluyó sus días... Quede contento, pues, el joven poeta argentino que al despedirme de Buenos Aires me recomendaba que en su nombre saludase a Verlaine. (*Cartas* 66).

Méndez le responde: “No se puede imaginar cuánto me llenó de contento ver una alusión suya para mí en su correspondencia sobre Verlaine, tanto que es para mí un orgullo” (Carta a Rojas 28.X.1907). El episodio, por un lado, muestra la devoción con que Méndez lee a sus autores preferidos; los alejandrinos citados más arriba cifran en cierto modo al Evar Méndez de 1907: es el que hace rimar a *Rubén* con *Verlaine*, y llama *Lutecia* a París. Por otro lado, nos permite reflexionar sobre el tópico del viaje iniciático de los escritores argentinos a Europa: por su formación intelectual, nada deseó tanto Evar Méndez como viajar a Francia, pero por su condición social nunca pudo hacerlo. Ve viajar a los demás, pero no viaja. Casi todos se van: amigos, maestros y discípulos, desde Rojas en 1907 hasta los martinfierristas que veinte años después lo dejan solo al frente del periódico. Méndez no irá nunca más allá de Montevideo.

Igualmente revelador es otro episodio de 1907 en relación con el viaje a

Europa de Ricardo Rojas. Como éste va a encontrarse allí con Rubén Darío, el poeta nicaragüense le pide que le consiga poemas dispersos en diarios o colecciones de amigos. Evar Méndez se ofrece a colaborar, según relata años después, siendo ya director de *Martín Fierro*:

Yo era y soy *un coleccionista de composiciones del maestro* y, por fortuna, tenía reunidos por aquel entonces más de treinta composiciones no publicadas hasta el momento en libro por Rubén Darío. Las leía y guardaba *con amor, religiosamente*, sabiéndome su casi único poseedor, y me satisfizo en extremo ofrecer mi cosecha a Ricardo Rojas que prometiera, en su inminente viaje a Europa, entregarlas a su autor indicándole su procedencia, cosa a la cual mi entusiasmo atribuyó magno significado y me produjo una explicable alegría: contribuir a que Rubén Darío formara un nuevo volumen de versos, en el momento álgido de su imperio intelectual, era sin duda un honor y un placer nada frecuente (“Ante una...” 6, subrayado nuestro).

En tanto, Roberto Giusti y Alfredo Bianchi fundan la revista *Nosotros*. Evar Méndez es invitado a participar desde el primer número, de agosto de 1907. Presenta “Elogio de la línea curva”, recogido luego con variantes en *Palacios de ensueño* (67-72). La imaginería erótica se desborda en este poema, entre “melancolías de Schuman”, “fulgores de luna de Beethoven” y “perfumes eglógicos”:

. . . tu rubia cabellera

Rizada, el cuello ebúrneo, la turgente cadera,

Y los muslos redondos, y los senos como una

Manzana, y los torneados brazos, y cual ninguna

Tu mano con sus dedos cónicos y delgados,

Y la curva del vientre y los hombros curvados. (71)

Tras esta descripción del cuerpo de la mujer, en el que se encuentra “toda la belleza de la curva”, el poema alcanza su clímax:

. . . Por fin, el mecanismo

Del genital connubio de los seres y el mismo

Espasmo de los cuerpos –que como dos serpientes

Se enroscan uno en otro–, que hace crujir los dientes,

Es la última muestra de lo alto del origen

De la curva . . . (71-72)

Desde luego “el genital connubio” y el “espasmo de los cuerpos” son demasiado atrevidos para la revista *Nosotros*, que juzga “peligroso escandalizar al público”. Méndez se lamenta: “Las revistas no me admiten versos porque son tal vez muy audaces para los que las hacen, ya sea en la forma o los conceptos” (Carta a Rojas 1.XII.1907). El poema es reemplazado en *Nosotros* por el “Tríptico a la manera de Watteau”, tres “sonetos versallescos”. El propio Giusti refiere las circunstancias:

los de *La Nación* tenían también su poeta, descubierto por Rojas y Chiappori. Era un muchacho mendocino, el cual había bajado a conquistar a Buenos Aires armado de su juvenil talento lírico y de un nombre danunzianamente literario. Celebraban aquéllos su divagación *Sobre la línea curva* como nota nunca oída en la poesía argentina. Nosotros no admitíamos que existiera quien le pisara el poncho a Banchs. (“Veinte años” 220)

Su evocación es complementada con la de Alfredo Bianchi, el otro director de *Nosotros*:

Queríamos, desde el primer número, revelar a un poeta. Nuestro grupo tenía el suyo: Enrique Banchs. Rojas, Chiappori, Becher y Talero tenían a otro, un tapado. Nos trajeron un poema titulado: “Elogio de la línea curva” y firmado con el nombre de *Evar Méndez*, que olía a la legua a seudónimo. [...] Lo rechazamos por su fondo demasiado atrevido; era peligroso escandalizar al público de entrada. [...] El triunfo de nuestro poeta fue aplastador, y el tiempo ha confirmado nuestra opinión. (24)

Sorprende hoy pensar que en algún momento de la historia literaria Méndez y Banchs pudieron haber disputado el lugar de “revelación poética”. El mismo Evar Méndez lo admite poco después: “Tengo un rival que me ganó en aparecer primero en la escena literaria, es ese joven Banchs digno de toda estimación por su buen libro *Las Barcas*” (Carta a Rojas 28.X.1907). Méndez no logrará mantener mucho tiempo la rivalidad: en efecto, el triunfo es “aplastador”, como dice Bianchi, y se extiende al ámbito del libro, donde Banchs construye su carrera lanzando volumen tras volumen (*Las barcas*, 1907; *El libro de los elogios*, 1908; *El cascabel del halcón*, 1909; *La urna*, 1911; la mayoría editados por *Nosotros*), mientras Méndez permanece inédito hasta 1910, cuando aparece *Palacios de ensueño*, costeadado por él, bajo el sello de Moen. Las cosas no salen bien: la edición de su primer libro se revela traumática para Evar Méndez. El escritor atribuirá a ello su fracaso como poeta. En 1907, cuando está a punto de publicar, varios motivos lo frenan. “Sé que dudan de mí porque continúo inédito”, le escribe a Ricardo Rojas el 28 de octubre,

“he decidido no publicar mi libro, primero por razones de dinero y segundo porque lo encontraba detestable, tan malo que pensaba no hacer más versos.” Así pues, el primer motivo que traba la edición del libro es económico. El dato nos muestra una vez más que Méndez nunca tuvo una vida desahogada. El segundo motivo que bloquea la aparición de *Palacios de ensueño* –la íntima desconfianza de Méndez hacia su propia labor poética– se mantiene a lo largo de todo el proceso: en diciembre de 1907, el poeta abandona momentáneamente su plan de edición e inicia una reescritura que no se detendrá hasta último momento: “decidí no publicar mi libro hasta el año entrante si es posible, y entretanto lo he reducido considerablemente, trabajando cuanto me era posible los versos antiguos” (Carta a Rojas 1.XII.1907). Sólo dos años después está en condiciones económicas de afrontar la edición. Quiere desembarazarse del libro y quitarse el estigma de ser un autor inédito. Le pide un prólogo a Ricardo Rojas, quien acepta con renuencia. En agosto, parte de la impresión ya ha comenzado, pero problemas familiares obligan a Méndez a regresar abruptamente a Mendoza. A la distancia le cuesta controlar los detalles de la composición del volumen. Le encarga la supervisión a un amigo, quien, al poco tiempo, se marcha a su vez de Buenos Aires. Las primeras pruebas que le envían a Méndez a su provincia están llenas de errores. El prólogo de Rojas se demora más de lo previsto. Méndez se queja: “Ese libro mío tiene *jettatura* indudablemente. Me ha hecho pasar muy malos ratos. Ya me he cansado de esperar que salga, y he perdido el entusiasmo que tenía. Los errores y la demora en aparecer me han decepcionado y me han hecho sufrir” (Carta a Rojas 27.X.1909). Las erratas sellan la mala suerte de *Palacios de ensueño*. Quien observa el libro por primera vez advierte la extensísima fe de erratas, con más de ochenta modificaciones, algunas para enmendar versos mal medidos. Cuarenta años

después, en su folleto titulado precisamente *Tragedia del autor: La errata*, recordará con dolor:

Mi primer libro, *Palacios de Ensueño*, la única obra de poeta que haya prologado jamás Ricardo Rojas [...], salió con una fe de erratas de casi dos páginas. Tiró el libro el impresor harto de esperar correcciones y conformidad de mi representante (yo estaba en Mendoza por un tiempo) [...]. Vi las pruebas de pliego, ya dobladas en páginas, con tantas erratas, que casi me muero de dolor moral de autor traicionado. Ordené, a caro costo, tirar de nuevo algo, e hice la fe de erratas, indignado y desesperado... pero, también agregué muchas modificaciones de verso, correcciones de última hora que aumentaron dichas páginas. Quedó tan afeado el libro y por ello sufrí una decepción tal, que no le envié a diarios —esto lo hizo el librero editor—, ni escritores, ni aún al prologuista (sino un año más tarde a éste), y la obra nació muerta. De ello derivó el cambio de mi destino. Acaso ese hecho torció mi vocación y malogró mi carrera y mis ambiciones. Soy una víctima de la errata. (7)

A la distancia, como vemos, Méndez se enorgullece del tan esperado prólogo de Ricardo Rojas, pero entonces debe de haber sido otro elemento condenatorio para *Palacios de ensueño*. En su prólogo, Rojas reconoce algunas cualidades o promesas del poeta, pero en general se muestra crítico y reticente. Considera que el libro tiene “muchos defectos”, es “embrionario”, “deficiente por su forma y demasiado juvenil por su fondo”. Desaprueba tanto las “presuntas novedades del verso” como su “rebuscada lujuria”, pues “se debate en las más elementales formas de la sensualidad” y:

[...] ha plagado sus poemas de alejandrinos sin ritmo, de consonancias en monosílabos átonos, de acentuaciones caprichosas y diptongos disueltos o formados fuera de la prosodia idiomática, sin contar otras “originalidades” simplemente mecánicas. (12)

Le reprocha ser un imitador, que por añadidura imita el “mal gusto” y “falaces ejemplos”, a causa de “un mal imaginado designio de “modernismo”. La conclusión es demoledora: “la única excusa de la extravagancia es la originalidad, pues cuando una excentricidad no es nueva, agrava la tristeza del anhelo impotente con el envilecimiento del remedo” (7-14).

Por cierto, Evar Méndez no parece un poeta inferior a muchos de sus contemporáneos; toda su generación estuvo al borde de lo caricaturesco por la exacerbación de los preceptos y maneras del modernismo. El propio Rojas señala que “la responsabilidad de sus muchos defectos compártenla casi todos los jóvenes portaliras que acaban de llegar: son un producto del mal gusto reinante bajo la égida de falaces ejemplos, en el desorientado campo de las letras americanas” (7-8). En la primera parte de *Palacios de ensueño*, llaman la atención los abusos del repertorio imaginario y lingüístico del modernismo (cisnes, ruiseñores, madrigales, náyades, núbiles, púberes, Tristán, Zarathustra, Cendrillón), la sinestesia simbolista (“azules melodías”), un puñado de rimas exóticas como las de Lugones (*Schumann-sahúman, oler-Baudelaire, ilang-ilang-sandrigham, Banville-marfil, poupée-al lado de, sardonis-calcedonis, noche-sottovoce*) y la grafía helenizante, que resulta cursi en su afán de parecer aristocrática (*theoría, Harmonía, Dyonisios, Othylia*). Hay versos de Méndez que buscan una inflexión personal –“...vi el fulgor y oí el grito /

Que vino desde el hondo azul del infinito” (19) –, aunque la mayoría deriva de Rubén –“oh, cisne, tú en la ebúrnea torre pasas divino”; “Las musas que fugaron de la Hélade, ahora / En Lutecia reviven” (204) –.

Es la estética repudiada luego por la generación de *Martín Fierro*, que no atacará tanto a Darío como a sus epígonos. “El peor Rubén”, dirá Girondo, “el de las marquesas liliales y otros pajarracos de *parterre*, fomenta el ripio lacrimal y el decorativismo de pacotilla” (12). Borges, por su parte, asegurará: “La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, [...] acabada, concluida, anonadada. Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos” (126). *Palacios de ensueño* no sólo no oculta sus influencias, sino que las exhibe con satisfacción en citas, epígrafes y dedicatorias. La recepción del libro muestra que el peso de las influencias es uno de los hechos más destacados por sus contemporáneos: Barreda afirma que “en su único libro *Palacios de ensueño* hay la influencia de demasiadas lecturas” (55), mientras Roberto Giusti va aún más allá:

Se trata de los versos dejados caer febrilmente al pasar por un muchacho de veinte años –corazón tierno y labios musicales–, que llega de su lejana provincia, Mendoza, y descubre que han existido un Baudelaire, un Verlaine, un Samain, un Laforgue; que existen un D'Annunzio, un Darío... Si, higiénico abstemio poético, no se hubiese emborrachado, no merecería el aprecio de la gente honesta. (*Nuestros poetas* 146)

Curiosamente, el mismo Evar Méndez lamentará entre los poetas de su generación “la deformación que la obra admirable de Darío sufrió a través de

temperamentos mediocres” y “la tiranía del rubendarismo y el lugonismo” (“Los nuevos” s/n).

El libro le vale la consolidación de su fama de poeta sensual y un discreto sitio en el campo literario, pues durante algunos años se lo incluirá en casi todas las antologías de poesía argentina.

En agosto de 1909, como se ha dicho, Evar Méndez deja Buenos Aires y regresa a Mendoza. Según muestran los membretes de su correspondencia, obtiene su primer empleo público en la Municipalidad de Maipú. Siente opresión en la provincia; no es feliz con el regreso: “Mi vida actual no tiene el menor interés. Estoy abatido y cansado. Ya no hay novia, queridas o cosas románticas. Ni superhombre ni lujuria” (Carta a Rojas 27.X.1909). Más tarde dirá que son “días de exilio” (*Jardín* 61). A principios de 1911, logra regresar a Buenos Aires, esta vez sí definitivamente: “Es el nuevo éxodo de la aldea natal, otra vez en peregrinaje de arte, bien dispuestas las armas líricas para la lucha que ha de venir por la conquista efímera ¡pero cuán seductora! del verde laurel.” (*Jardín* 61). Como se advierte, va de nuevo en busca de la gloria literaria, “ese laurel que incita todo mi ser”. La preocupación por el “laurel” llega a ser obsesiva: en unos versos festivos titulados precisamente “Laurel a Bermúdez Franco”, Méndez escribe: “Celeste oriente del arte / que a todos nos alucina, / la Gloria, justa, reparte / ya aquí su rama divina” (265). El “alucinatorio” desvelo por el reconocimiento cruza la obra de Méndez anterior al período de *Martín Fierro*, desde *Palacios de ensueño* (1910) a *Las horas alucinadas* (1924): “Y en el rodar monótono de mis actuales días / Advierto aún mi frente sin el noble laurel” (1924: 122). Su segundo viaje a Buenos Aires, en lugar de coronarlo poeta, lo acerca más al periodismo. El escritor confiesa (Carta a Ingenieros

20.IV.1922) que, por “las estupideces diarias del periodismo” va dejando de lado su “ambición poética”, en un derrotero que culmina en *Martín Fierro*.

Su principal actividad es la crítica teatral, que inicia en 1911 en el periódico *La Gaceta de Buenos Aires*, donde llega a ser jefe de sección. En 1916 pasa a *La Razón*, y luego, en 1920, a *El Diario*. Por entonces se desempeña como encargado de prensa del Teatro Colón. Esto lo lleva a frecuentar artistas argentinos y extranjeros. En 1913 lo deslumbran los Ballets Russes de Diaghilev; entre sus bailarines se encuentran Nijinsky y Karsavina, con quienes Méndez establece un vínculo personal. Esta compañía representa la llegada del primer destello de la vanguardia a la Argentina, pero el público local no está preparado para recibirlo. Diez años antes de *Martín Fierro*, Méndez muestra que no es una figura ajena a la estética moderna, se bate por la “innovación revolucionaria” en el arte y aspira a la construcción de un nuevo público:

Este público, por carecer de punto de comparación, puesto que en su gran mayoría no ha asistido jamás a espectáculos similares, difícilmente podrá desprender desde el primer instante la diferencia total que existe entre esta suerte de *ballets* y las danzas clásicas, antiguas y modernas de todos los países [...]. Los espectadores no tendrán la impresión de fuerte novedad, de renovación, de innovación revolucionaria en tal manifestación escénica, que han obtenido los públicos europeos, especialmente el de París (“Ecos teatrales” 5).

Evar Méndez amplía el grupo de sus relaciones. Se vincula a Fernández Moreno, Charles de Soussens, Roberto Payró, Florencio Sánchez, Evaristo Carriego, Alejandro Sirio, entre otros. Integra el grupo conocido como “La Púa”, del

que forman parte, además, Oliverio Girondo, Raúl Monsegur, René Zapata Quesada, Rafael Crespo, Ricardo Güiraldes, el “Vizconde” Emilio de Lascano Tegui y otros. Desde hace años ya se encuentran menciones de esta “activa y vigilante sociedad” (Anónimo 1915: 6). Para Méndez, “es «La Púa» un antecedente, valioso, importante, para el movimiento que cuaja o cristaliza en el periódico *Martín Fierro*” (Carta a Girondo 15.I.1942), es decir, otro eslabón entre el modernismo y la vanguardia. Girondo y Zapata Quesada, junto con Monsegur, fundan y dirigen el semanario *Comœdia*, que tendrá una duración breve (diciembre de 1916 - abril de 1917). Méndez se cuenta entre sus colaboradores. Este periódico, por su formato y su orientación, es un claro antecedente de *Martín Fierro*.

Méndez frecuenta también a José Ingenieros, quien le encarga dos prólogos para su colección *La cultura argentina* (a obras de Olegario Víctor Andrade y Agustín Alvarez). La participación de Méndez en esta colección puede ser vista como otro antecedente del proyecto del periódico *Martín Fierro* y la editorial Proa, en tanto aspiran a crear un público y construir un canon. Dice Méndez: “El objeto de formar nuestra tradición cultural, por el conocimiento de lo nuestro, es la característica del momento, y no puede haber propósito más útil a la nacionalidad en formación” (“Ensayo crítico” 31). Para él la literatura será también política literaria, y esta década marca el comienzo de su participación en las incipientes agrupaciones gremiales de escritores y periodistas: en 1915 integra como secretario la comisión directiva de la Asociación de la Crítica y participa de la Cooperativa Editorial Buenos Aires, creada en 1917 por Manuel Gálvez. Posiblemente de este modo comienza el trato de Méndez con la figura patriarcal de Leopoldo Lugones. Córdova Iturburu refiere el siguiente episodio: “Cuentan las crónicas de la época que Leopoldo Lugones, pontífice de las letras, escuchó a Evar Méndez una noche,

después de una comida. Los versos de aquel joven mendocino, pálido y espigado, de hermosa cabeza ascética y varonil, lo impresionaron” (18). El hecho da cuenta de la sumisión con que los poetas jóvenes se rinden ante el “pontífice de las letras”, persiguiéndolo a la salida de los banquetes. Méndez le dedica poemas y libros, nunca abandona su admiración por él –“el mejor fruto de la escuela de Darío” (“La generación” 2) –. Gran parte de la ambivalencia del periódico *Martín Fierro* hacia Lugones tiene su explicación en esta devoción juvenil de su director: por programa, los jóvenes martinfierristas debían enfrentar (y en cierto modo enfrentaron) a Lugones; por gustos y formación, Evar Méndez debía defenderlo (y lo defendió). No han aparecido testimonios de que Méndez haya encontrado personalmente a Rubén Darío, que en 1912 visita por última vez Buenos Aires. Cuando en 1916 el poeta nicaragüense muere, Méndez publica en el número especial de *Nosotros* un artículo en el que no retacea ningún elogio:

Rubén Darío, con el ejemplo de su obra, con su actitud espiritual, su probidad mental, su distinción, su buen gusto, su gracia, su amor por la síntesis, su equilibrio, su armonía, ha enseñado, en calidad y cantidad, como nadie supo hacerlo nunca [...]. Es el más grande innovador de la forma poética y el más consumado maestro de la versificación castellana que haya existido [...]. Rubén Darío es un poeta eterno. (“Rubén Darío” 140-141)

Durante la década de 1910, Méndez escribe ocasionalmente en numerosas publicaciones, como *Nosotros*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Ideas y Figuras*, *La Nota*. Entre los trabajos periodísticos se destaca la participación como director del periódico *Martín Fierro* (primera época, 1919), del que salen apenas tres números. De este provienen el nombre y parte del equipo que origina la segunda, y más

significativa época, de 1924-1927⁵.

Evar Méndez hará una larga carrera en la administración pública nacional. Gracias a la intermediación de Ricardo Rojas, en septiembre de 1911 consigue un cargo como auxiliar de segunda en la Aduana. Poco tiempo después pasa a trabajar en la secretaría de la presidencia de la Nación, a las órdenes de Ricardo Olivera, quien ha abandonado la literatura y trabaja como secretario privado del presidente Sáenz Peña. Es importante tener presente estas fechas, porque algunas historias de la literatura sostienen que Evar Méndez, hacia 1924, en tiempos del periódico *Martín Fierro*, trabaja en la presidencia porque es un influyente político, militante o simpatizante radical alvearista; se afirma incluso que es amigo y secretario privado del presidente Marcelo T. de Alvear. Así, leemos: “Marcela Croce apunta que el alvearismo (corriente interna radical opuesta a Yrigoyen) financiaba la publicación [de *Martín Fierro*] a través de Evar Méndez, su «puntero»” (Candiano, Peralta 177). Horacio Salas sostiene que Méndez “era amigo personal de Alvear” (XV). Alvaro Abós, por su parte, dice que era “Evar Méndez, secretario privado del presidente de la República, Marcelo T. de Alvear” (*Al pie* 143) y, a la vez, imagina lo siguiente:

Evar Méndez era el seudónimo del militante radical Evaristo González Méndez (1888-1955), a quien el presidente Marcelo Torcuato de Alvear había nombrado en el cómodo puesto de bibliotecario y jefe de publicaciones de la Casa de Gobierno. Una fotografía muestra a Evar ante una mesa en la que puede verse un frasco con engrudo y unas tijeras, por lo que no es descabellado suponer que la función de Méndez era pegar recortes de periódico. ¿Tenía conciencia Marcelo Torcuato de Alvear del aporte que hacía a la literatura argentina con semejante “acomodo” o todo fue el

⁵ Del periódico *Martín Fierro* (primera época), hoy inhallable, sólo hemos podido consultar el número 2.

producto del azar?”. (*Xul* 103)

Los malentendidos son repetidos, crecen y cristalizan en leyendas que terminan aceptándose sin verificación. Sin embargo, hay muchos errores que conviene detenerse a despejar: ni el alvearismo, ni ninguna otra agrupación política, financian el periódico *Martín Fierro*. Méndez no es “puntero” de Alvear. No es político. No es militante, ni siquiera simpatizante, radical. No debe su empleo en Presidencia a Marcelo T. de Alvear. No es secretario privado del presidente, ni amigo personal de él. La realidad es que Méndez ingresa a la administración pública muchos años antes del período de Alvear y allí permanece hasta su jubilación en la década del 40. Concretamente en las oficinas de la Presidencia de la Nación se desempeña desde antes de la muerte de Luis Sáenz Peña en 1914 hasta 1930, cuando es transferido a otra dependencia. No será ocioso repasar algunas evidencias.

I. En julio de 1914 ya integra la “Secretaría de la Presidencia de la Nación”, según se lee en el membrete de una carta que le escribe a Rojas, a instancias de su superior, Ricardo Olivera. (*Presidencia Sáenz Peña*)

II. En 1915, como empleado de dicha secretaría, siempre a las órdenes de Olivera, Méndez es el encargado de recopilar y supervisar la edición de las obras completas del recientemente fallecido presidente Roque Sáenz Peña. (*Presidencia Victorino de la Plaza*)

III. Poco después, el 26 de agosto de 1916, con motivo del casamiento de Méndez

La Gaceta de Buenos Aires habla de “nuestro ex compañero de tareas”, “muy vinculado al doctor [Victorino] de la Plaza”, presidente hasta octubre de ese año.
(*Presidencia Victorino de la Plaza*)

IV. En mayo de 1917, durante el primer mandato de Yrigoyen, Méndez continúa trabajando en presidencia, según se lee en una carta a su hermano Enrique (15.V.1917): “Vivo en un pequeño departamento, frente a Plaza Once de Setiembre, que me resulta cómodo para atender *mis empleos de la Presidencia de la Nación y La Razón*”. (*Presidencia Yrigoyen*)

V. En *El Hogar* del 29 de septiembre de 1922, dos semanas antes de la asunción de Alvear, se lee que Méndez “Tuvo a su cargo la recopilación y ordenación de los *Escritos y discursos del doctor Sáenz Peña* y los dos tomos de obras del doctor Victorino de la Plaza, así como la organización de la Biblioteca de la presidencia”. (*Presidencia Yrigoyen*)

VI. El 26 de mayo de 1923 *Caras y Caretas* trae una entrevista al presidente Alvear; en una amplia cobertura fotográfica aparecen retratos de 16 funcionarios de la presidencia, encabezados por Pedro Veronelli, “secretario de la presidencia”, Florencio Lezica Alvear y Ezequiel Fernández Guerrico, “secretarios privados”. Al fondo de la página, entre otros diez retratos, figura “Evar Méndez, encargado de la sección Biblioteca y Publicaciones”. De aquí proviene la foto donde se ve a Méndez con el engrudo, las tijeras y las manos sucias sobre el escritorio, indicio de que las tareas del funcionario no son particularmente relevantes. Un carnet conservado por la familia testimonia que el cargo oficial es “Subdirector Jefe de la Sección

Estadística”. (*Presidencia Alvear*)

VII. Poco después, *La Nación* del 8 de agosto de 1925, informa de una larga lista de ascensos, entre ellos el nombramiento como “inspector de 1a. en reemplazo de Juan Ocho, que renunció, al subdirector de Política, de la Dirección de Estadística, Guillermo Evar González Méndez”. Ese es su cargo más alto registrado en la presidencia. (*Presidencia Alvear*)

VIII. *Caras y Caretas* publica en diciembre de 1926 otra nota fotográfica sobre la Presidencia de la Nación: el secretario general de la presidencia sigue siendo Veronelli; también mantiene su cargo Fernández Guerrico. Esta vez no hay retratos individuales, sino una foto grupal de quince funcionarios: los cinco de mayor rango sentados en grandes sillones; de pie detrás de ellos, los otros diez: Méndez es uno de estos. (*Presidencia Alvear*)

X. Otro carnet oficial conservado en el archivo familiar, con fecha “Junio de 1929”, muestra que Méndez mantiene su empleo público durante el segundo gobierno de Yrigoyen. (*Presidencia Yrigoyen*)

XI. En 1930, probablemente después del golpe de estado, Méndez continúa en la administración, ya no como adscrito a la presidencia, sino en dependencias impositivas. Un anónimo sarcasmo de la revista *Metrópolis* (mayo de 1931, s/n), presumiblemente escrito por su director Leónidas Barletta, si bien omite mencionar que Méndez ya tenía su “puestito” en la administración, indirectamente confirma su traslado a otra dependencia:

Casi todos los literatos de “Florida” escribían –¡Santo Cielo!– para conseguir un puestito. Y apenas tuvieron colocación, cumplido el objeto de su arte, abandonaron la literatura. [...] ¿Recordáis aquel temerario poeta rubendariano de Florida, el insigne Evar Méndez? Es jefe de una oficina de Impuestos Internos, tiene un sueldito pasable y ya no escribe más versos. (s/n)

Esta enumeración de evidencias permite concluir que Evar Méndez desarrolla una carrera burocrática al margen de los partidos políticos, pues se desempeña en la biblioteca de la presidencia durante una larga sucesión de mandatarios (1914-1930). Por lo demás, los empleos públicos no garantizan una vida holgada. Méndez escribe a su hermano Enrique en 1917:

Te diré que he tenido mucho que luchar y he vivido demasiado intensamente, y he envejecido, en estos seis años que llevo de Buenos Aires. He trabajado enormemente, y de seguro, si hubiera aplicado mi actividad y mi energía a otras cosas que a estas aficiones mías, por ejemplo al comercio, a los estudios elevados, a la política, gozaría ahora de mejor posición. Pero un empleado y periodista como soy yo, apenas gana para vivir, mediocrementemente.

Entre *Palacios de ensueño* (1910) y su siguiente libro, *El jardín secreto* (1923), sólo publica la *plaquette Canción de la vida en vano*. El breve volumen es menos texto que paratexto: consta de un solo poema, que ocupa apenas cuatro de las 32 páginas. El volumen marca el inicio de la pasión como editor bibliófilo de Méndez. Los volúmenes de lujo serán uno de los polos de su actividad editorial posterior, siempre en tensión con el otro extremo, el de las “ediciones tranviarias” destinadas a la captación de un público más vasto.

Los comienzos de la década del veinte encuentran a Méndez en una intensa actividad periodística y en una “muerte literaria” (Carta a Ingenieros 20.IV.1922). En 1921 participa de dos proyectos similares a la efímera empresa del *Martín Fierro* de 1919. El primero es el tabloide *¡La Gran Flauta!* del que se editan sólo tres números (abril - mayo de 1921), subtulado *Periódico de arte y teatro para el público inteligente*. Es el más cercano antecedente del *Martín Fierro* de 1924. Allí Méndez figura como codirector, junto a Isaac Morales. Francisco Palomar, ilustrador de la portada del primer número, recuerda la tarea de Méndez:

la charla de Evar bullía de ideas y proyectos editoriales, de los que quería hacerme partícipe siempre. Fueron varias las publicaciones proyectadas en aquel tiempo. Al fin, sus intentos se concretaron en abril de 1921, cuando salió el semanario teatral *La Gran Flauta* [...]. Una huelga que mantuvo cerrados varias semanas los teatros de Buenos Aires mató a *La Gran Flauta* en su tercer o cuarto número. (27)

Poco después Méndez participa como colaborador en un proyecto análogo, *Calle Corrientes*, cuyo título y lema provienen de su texto: “*Calle Corrientes* (es la ciudad toda). Evar Méndez.” Los directores son Aníbal Urribarri y V. C. A. Ansola. El periódico, aun más efímero, sólo publica un número. La lista de publicaciones que acogen escritos de Méndez durante los años veinte revela la amplitud ecléctica de sus intereses; sin contar *Martín Fierro*, mencionemos: *La Revista de “El Círculo”* (Rosario), *Mendoza* (Mendoza), *Babel*, *Renovación* (La Plata), *Valoraciones* (La Plata), *Noticias Literarias*, *Proa*, *Mundo Argentino*, *El País*, *L'Argentina* (Ancona, Italia), *Don Quijote de los Andes* (Godoy Cruz, Mendoza), *Síntesis*, *Fray Mocho*.

Entre 1923 y 1924, en el transcurso de un año, Evar Méndez da a conocer los

dos libros que serán las últimas publicaciones de su vida: *El jardín secreto* y *Las horas alucinadas*; sólo editará en lo sucesivo un par de folletos de humilde factura y escasísima tirada. El primero de esos libros aparece en octubre de 1923. Son poemas en prosa o –como los define Méndez en el prólogo– apenas “motivos de poemas, rápidas anotaciones, las más, a fin de no perder, para siempre, la fugaz emoción, el recuerdo, la idea oportuna” (7): esta fragmentación y provisoriedad los acercan a una estética vanguardista de lo inacabado y los convierten tal vez en lo más interesante de la producción de Méndez. El volumen está dividido en secciones. “País natal” y “Ciudad y campaña” reúnen evocaciones de infancia y juventud, en las que predomina un tono eglógico y elegíaco. En “Media noche” el poeta vuelve a asomarse a su lado oscuro, el del erotismo y la perversión. El título de los poemas de esta sección es por demás explícito: “Las mujeres sin alma”, “No olvidemos el látigo”, “Los senos”, “Elogio de la mujer pública”, “Vírgenes mártires”, “Lujuria sagrada”. La última parte de *El jardín secreto*, titulada “Ideal”, pasa de “la mujer sin alma” a “la mujer sin sexo”, abandona el erotismo para tematizar la poesía, la tristeza, las aspiraciones. En el texto “Evar, hermano mío” el yo se desdobra y se enfrenta en un autorretrato antinómico:

Evar, hermano mío, tú nunca serás nada! Tienes que hacerte un alma común, como el alma plebeya de aquellos con quienes convives. Sin orden, y puro fantasía, nunca dejarás de sufrir por la vida y con esa inquietud del ideal. Tendrás siempre un ansia inextinguible, hambre y sed de todo cuanto no alcanzas. Eterno iluso, enorme alucinado, ilimitado comedor de utopías, tienes que bajar de tu nube, bravo nefelibata. (109)

La oposición entre fantasía y orden, nubes y suelo, alas y pies, nefelibatas y

plebeyos; la brecha entre el idealista y el práctico, entre el poeta y el periodista es ahora insalvable; Méndez logrará acaso superarla más tarde, durante su breve desempeño como promotor cultural de la vanguardia. La publicación de *El jardín secreto* tendrá incidencia en la gestación de *Martín Fierro*, pues aparece bajo el sello de Babel, la editorial de Samuel Glusberg, uno de los impulsores del proyecto. Además, el volumen se imprime en los Establecimientos Gráficos Porter Hermanos, futuros impresores del periódico. No es inútil mencionar un hecho elocuente: en noviembre de 1923, es decir, apenas tres meses antes del primer número de *Martín Fierro*, Evar Méndez se rinde ante el patriarca Lugones y le entrega el ejemplar número uno del libro, con la siguiente dedicatoria manuscrita: *A Leopoldo Lugones, el maestro tan querido como admirado*⁶.

Los sueltos periodísticos celebran que *El jardín secreto* haya roto el largo silencio editorial de Méndez, pero la crítica, salvo tibios elogios de compromiso, no recibe bien el libro. El rechazo de los lectores de la época parece provenir de la dificultad de encuadrar genéricamente los textos. Así, *La Nación* señala: “Evar Méndez, que es un espíritu selecto y un escritor original, acaba de publicar un libro de un género completamente insólito” (Anónimo 1923: 6). Una sarcástica reseña de Julio Noé en *Nosotros* celebra que el libro sea en prosa porque “Evar Méndez es un poeta a quien el verso suele ser reacio. [...] La emoción de estos poemas escaparía, tal vez, al buscar el verso esquivo y arisco” (474). Particularmente violenta es la crítica de *El Hogar* (Anónimo 1924: 42): “¿Cómo juzgar un libro en el que no es posible hallar más que intenciones? [...] ¿Qué puede haber perseguido el señor Méndez con la publicación del nuevo libro?”, que concluye: “No tiene derecho el autor de *Los palacios de ensueño* a entregar a su público ese montón de viejas

⁶ Los libros de Méndez dedicados a Lugones se conservan en la Biblioteca Nacional de Maestros.

larvas". Méndez no ignora que su literatura pertenece a una estética superada. En esos años el público argentino acaba de conocer los dos libros centrales de la vanguardia local, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Gironde (impreso en Francia en diciembre de 1922) y *Fervor de Buenos Aires* de Borges (impreso en julio de 1923). Un año después de *El jardín secreto*, en octubre de 1924, cuando *Martín Fierro* lleva ocho meses de vida, Méndez publica *Las horas alucinadas*. Sobre este libro, más convencional que el anterior, su propia opinión será categórica: "he realizado el contrasentido de publicar un libro de fondo y forma añejos, en momentos en que colaboro activamente por la expresión de un espíritu intelectual, artístico, literario, moderno, actual, en la juventud", y se declara "el único culpable, sin atenuantes" ("Discurso" 8). Las adustas ilustraciones de Alfredo Guido favorecen la configuración opresiva del conjunto. No hay en él erotismo desenfrenado; no hay Grecias y Lutecias, no hay cisnes; no hay abuso de la imaginería simbolista. Desaparece el modernismo más exterior y formulario. Incluso "Ensueño de otros días" formula un explícito corte con la poética pasada:

En un tiempo soñé, ¡oh luminosos días!
Oír, en las mañanas, las graves melodías
De la siringa pánica surgiendo entre las parras [...].
Mas, he buscado el rastro de Pan inútilmente...
¿Es en mi alma donde se oyó sonar la flauta
del dios? (19)

Pero Méndez no va más allá. En los mismos días en que la vanguardia propone acabar con la lírica del yo y la confesión sentimental, el director de *Martín Fierro* incursiona en un tardo romanticismo alejado de las vertientes más polémicas

de la nueva poética. Predomina en *Las horas alucinadas* una mirada sombría y melancólica de la vida, que tampoco adhiere al espíritu deportivo y juvenil de la vanguardia: “Mi alma es demasiado vieja” (23). Por segunda vez en un año, visita a Lugones para cumplir la ceremonia de lealtad y le ofrenda un ejemplar de su libro: “Para el querido maestro y amigo, señor Leopoldo Lugones, con la simpatía y cariño por su vasta obra, la admiración y el afecto personal del más último [*sic*] de los líricos”. La fecha de la dedicatoria (9.IX.1924) muestra que este acto de devoción acumulativa de Méndez hacia Lugones (*simpatía, cariño, admiración, afecto*) ocurre cuando *Martín Fierro* lleva ya publicados una docena de números. Una de las pocas lecturas positivas del libro es la de Macedonio Fernández en *Proa* 6. Es en cambio agravante el artículo de Rafael de Diego en *Nosotros*, que denuncia la inactualidad del libro, insistentemente:

Si Méndez crítico o expositor puede obtener nuestro aplauso, Méndez poeta nos sugiere comentarios poco entusiastas. Puede que el mayor interés que nos provoca *Las horas alucinadas* provenga de llevarnos hacia un tiempo ya bien pasado. Ese libro es la obra de un artista que se sabe desterrado de la época actual. [...] Quien aparecía muy moderno en su *Palacios de ensueño* [...] es ya un poeta un tanto *demodé* entre los nuevos cultivadores del verso, tocados de otras preocupaciones y que miran con explicable desprecio ese material de “atrejería” literaria que constituyó la novedad hace quince años y que vuelve a encontrarse en el reciente libro de Méndez. Y tanto más se evidencia el fenómeno, ya que ese escritor es uno de los sanjuanés de la revolución actual, revolución propiciada desde las columnas de *Martín Fierro*, el simpático periódico de arte que Méndez dirige. La misma posición espiritual en que aparece el poeta de *Las horas alucinadas* es inactual. Hoy el

pesimismo suena a hueco. [...] De ahí que ese arte de preciocismo [sic] simbolista sólo se acepte como una recreación decorativa, cuando no arqueológica. [...] O hablarnos de cosas menos conocidas, o callar. (104)

Este pasaje muestra además la velocidad de reconfiguración del sistema literario de entonces: la estética “audaz” y “moderna” de 1910 es inactual y *demodée* en 1924. Ahora bien, el mismo autor, el “*más último*” de los líricos, fustiga como nadie su propia obra. Así, en este punto, hay que plantearse una pregunta ineludible, la misma que el crítico de *El Hogar* formula acerca del libro anterior: “¿Qué puede haber perseguido el señor Méndez con la publicación del nuevo libro?” ¿Por qué el director de *Martín Fierro* se resigna a *Las horas alucinadas*? ¿Por qué no calla, como le sugiere Rafael de Diego? O: ¿por qué, según sus propias palabras, comete “el contrasentido de publicar un libro de fondo y forma añejos”? Podemos encontrar la respuesta en una carta privada que Méndez le escribe a Gironde en abril de 1925: “tuve tiempo”, dice, “de publicar un libro, viejo, malo, pero al cual le debo muchísimo, y que publiqué solo para tener ocasión de ver al Presidente Alvear y conseguir un ascenso, cosa que he obtenido, y excelente.”

El comentario es revelador. Obliga a imaginar la escena del empleado poeta plebeyo que espera la ocasión para pedir audiencia al jefe político aristócrata, y entonces entregarle su libro como ofrenda de vasallaje –sin duda con una dedicatoria similar a la consagrada a Lugones–; un libro publicado con el único propósito de conseguir esta excusa de pedir la dádiva de un aumento de sueldo. Obliga a pensar en el modo casi feudal con que se establecen a principios del siglo XX las relaciones entre la literatura y el poder, en la vida escasamente profesional del escritor profesional, y en la capacidad del libro como elemento de construcción

de prestigio. Explica, quizá, el carácter anacrónico de *Las horas alucinadas*: una obra concebida para satisfacer en particular los gustos de *una* persona. Y confirma, además, de manera indudable la condición de empleado subalterno, ajeno al poder político, de Evar Méndez: si hubiera sido “amigo personal” del presidente Alvear, ¿habría necesitado fabricar esta escena para cruzarse con su jefe máximo?; más aún: ¿habría necesitado un aumento de sueldo?

Después del cierre del periódico en 1927, Méndez reduce poco a poco su actividad intelectual. Durante un tiempo es convocado por el prestigio adquirido como director de *Martín Fierro*. Participa de nuevos intentos de sociabilidad literaria, como la Sociedad de Escritores o el PEN Club de Buenos Aires. La última recopilación poética que incluye a Méndez es la segunda edición de la *Antología de la poesía argentina moderna* de Julio Noé en 1931. La ausencia de poemas suyos en antologías posteriores indica su salida de los puestos centrales de la literatura. En 1932 aparece el último volumen de la editorial Proa, dirigida por Méndez: *Espantapájaros* de Oliverio Girondo. Es el final de una época; varias cosas concluyen con este libro: la editorial Proa, la participación de Evar Méndez en el campo literario y el movimiento argentino de vanguardia. Las intervenciones finales de visibilidad personal de Méndez son las celebraciones por los aniversarios de la fundación de *Martín Fierro* en 1934 y 1949. Muere en diciembre de 1955. Con *Las horas alucinadas* había cerrado su periplo de autor, y con *Martín Fierro* su desempeño como promotor cultural.

Su figura invita a reconsiderar nuestra percepción del tránsito del modernismo a la vanguardia, no sólo como un episodio de ruptura sino también como una silenciosa corriente de continuidad. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni dan cuenta de “dos contextos clásicos en las periodizaciones de la historia cultural y literaria,

como lo son «el 900» y «los años 20», usualmente considerados como dos fases, saltos o momentos paradigmáticos de la modernización”, en los que se debaten, entre otras cosas, “las transformaciones técnicas, funcionales y *formales* de las prácticas simbólicas en general” (9). Evar Méndez, que participa con distinto papel en ambos momentos, había afirmado antes del advenimiento de la nueva literatura: “¿quién se ocupa aquí de simbolismo? Es cierto: nadie. Porque el soplo renovador pasó, y fue casi estéril; pero –es nuestra gran confianza–, la reforma inconclusa, malograda, se hará alguna vez” (“Notas” 18). Y ya durante la explosión de la vanguardia enfatiza el vínculo entre ambos momentos de modernización, para situar el nacimiento de la llamada “nueva sensibilidad” en la primera década del siglo veinte: en ese momento “se produce un florecimiento magnífico. De esta fecha parte la renovación, cada vez más acentuada, de la lírica argentina, y, también la primera presencia de esa que califico nueva sensibilidad en nuestra literatura” (“Los nuevos” s/n). Por ello no es desacertado postular que Méndez consideró que su misión era justamente completar ese programa no realizado y trazar la continuidad entre 1900 y 1920, entre modernismo y vanguardia.

Bibliografía

La correspondencia de Evar Méndez, en su mayoría inédita, está tomada de nuestro libro, en prensa, *La ardiente aventura: Cartas y documentos inéditos (1907-1955) de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Proviene de distintos fondos públicos y privados.

Anónimo. “«La Púa» en acción”. *La Gaceta de Buenos Aires*, 7 de diciembre de

1915: 6.

Anónimo. "Bibliografía. *El jardín secreto* de Evar Méndez". *La Nación*, 11 de noviembre de 1923: 6.

Anónimo. "Guía de lecturas. *El jardín secreto* por Evar Méndez". *El Hogar* 748, 15 de febrero de 1924: 42.

Barreda, Ernesto. *Nuestro Parnaso*. Vol. IV. Buenos Aires: Juan L. Dasso, ca. 1913.

Bianchi, Alfredo. "Una generación se juzga a sí misma". *Nosotros* LXXVI. 279-280 (1932): 24.

Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo". *Nosotros* XXXIX. 151 (1921): 446-451.

Córdova Iturburu, Cayetano. "Evar Méndez, un capítulo de nuestra historia literaria". *El Hogar*. 2407 (1956): 18.

Chicote, Gloria; Miguel Dalmaroni. *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Darío, Rubén. *Poesía*. Prólogo: Ángel Rama. Edición: Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

De Diego, Rafael. "*Las horas alucinadas*". *Nosotros* XLIX. 188 (1925): 103.

Girondo, Oliverio. *El periódico Martín Fierro 1924-1949*. Buenos Aires: s/e, 1949.

Giusti, Roberto. *Nuestros poetas jóvenes*. Buenos Aires: Nosotros, 1911.

---. "Veinte años de vida literaria". *Nosotros* LVII. 219-220 (1927): 118-120.

González Lanuza, Eduardo. *Los Martínfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Lagorio, Arturo. "Nuestros poetas jóvenes". *Hebe*. 9 (1920): 147.

Méndez, Evar. *Palacios de Ensueño. 1906-1909*. Buenos Aires: Moen, 1910.

- . "Ecos teatrales. Los bailes rusos". *La Gaceta de Buenos Aires*, 10 de septiembre de 1913: 5.
- . *Canción de la vida en vano*. Buenos Aires: Jacobo Peuser, editor, 1915.
- . "Ensayo crítico sobre Andrade". Olegario V. Andrade. *Obras Poéticas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.
- . "Rubén Darío". *Nosotros XXI*. 82 (1916): 140-141.
- . "Al pie de la montaña". *Plus Ultra*. 25 (1918): s/n.
- . "Notas sobre Laurent Tailhade": *Apolo*. 7 (1920): 218-221.
- . "Antología de nuestros poetas. Evar Méndez": *El Hogar*. 676 (29 de septiembre de 1922): s/n.
- . *El jardín secreto*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1923.
- . *Las horas alucinadas. Nocturnos y otros poemas*. Buenos Aires: Samet Librero-Editor [Edición del autor], 1924.
- . "Ante una nueva edición de *El canto errante*". *Noticias Literarias*. 4 (1924): 6.
- . "Laurel a Bermúdez Franco". *Nosotros XLVII*. 181 (1924): 265.
- . "Discurso de Evar Méndez". *Martín Fierro*. 16 (1925): 8.
- . "Los nuevos valores literarios argentinos". *El País* [Córdoba]. 30 de abril de 1926: s/n (1° entrega). 2 de mayo de 1926: s/n (2° entrega). 3 de mayo de 1926: s/n (3° entrega).
- . "Doce poetas nuevos". *Síntesis*. 4 (1927): 15-33 (parte 1). *Síntesis*. 5 (1927): 203-219 (parte 2).
- . "La generación de poetas del periódico Martín Fierro". *Contrapunto*. 5 (1945): 8-9 y 13-14.
- . *Tragedia del autor: La errata*. Buenos Aires: Edición del autor, 1952.

Noé, Julio. "El jardín secreto". *Nosotros* XLV. 175 (1923): 474.

---. (ed.) *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*. Buenos Aires: Nosotros, 1926. Segunda edición (1896-1930): Buenos Aires: El Ateneo, 1931.

Palomar, Francisco. "Los dibujantes de Martín Fierro". *Testigo*. 3 (1966): 26-30.

Roig, Arturo Andrés. *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza: Ediciones Culturales, 1996.

Rojas Paz, Pablo. "Palabras de Pablo Rojas Paz". *Martín Fierro*. 16 (1925): 7.

Rojas, Ricardo. *Cartas de Europa*. Barcelona: Sopena, 1908.

---. "Prólogo". Méndez, Evar. *Palacios de Ensueño. 1906-1909*. Buenos Aires: Moen, 1910. 14-17.

Otras obras citadas

Abós, Alvaro. *Al pie de la letra*. Buenos Aires: Mondadori, 2000.

---. *Xul, el pintor del misterio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Candiano, Leonardo, Lucas Peralta. *Boedo: orígenes de una literatura militante*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2007.

Muschiatti, Delfina. "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". *Filología*. XX (1985): 153-166.

Salas, Horacio. "El salto a la modernidad", estudio preliminar a *Revista [sic] Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Vélez García, Juan Ramón. "El dios Pan en la literatura de entre siglos". *Cartaphilus*. 2, 2007. Web: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/758>. Fecha de acceso: 28

de octubre de 2012.