

REVISTAS CULTURALES LATINOAMERICANAS 1960 - 2008

Lydia Elizalde (Coord.)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE MORELOS

JUAN PABLOS EDITOR

**Revistas culturales
latinoamericanas
1960-2008**

Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008

Lydia Elizalde
Coordinadora



Teorías y crítica del arte y la literatura

Revistas culturales latinoamericanas 1960 – 2008 / Lydia
Elizalde, coordinadora.-- Cuernavaca, Morelos, México :
Universidad Autónoma del Estado de Morelos : Juan
Pablos Editor, 2010.

375 p. : il.

ISBN 978-607-7771-21-0 UAEM

ISBN 978-607-7700-63-0 Juan Pablos Editor

1. Revistas culturales latinoamericanas 2. Publicaciones
periódicas latinoamericanas 3. Difusión de la cultura -
América Latina 4. Diseño de revistas I. Elizalde, Lydia,
coord.

LCC PN4930

DC 050.98

Revistas culturales latinoamericanas, 1960- 2008

Primera edición, 2010

© Lydia Elizalde Valdés

Portada: *Caribia*, fragmento de pintura de A. Tuis
acrílico s/tela, 2000.

Coedición:

© Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001
Col. Chamilpa
Cuernavaca, Morelos CP 62210

© Juan Pablos Editor
Malintzin 199
Col. Del Carmen, Coyoacán
Ciudad de México, CP 04100

Cuernavaca, Morelos, México

Formación: Carolina Valdez

ISBN: 978-607-7771-21-0 (UAEM)

ISBN: 978-607-7700-63-0 (Juan Pablos Editor)

Los contenidos de los artículos que se presentan en esta colección son responsabilidad de sus autores.

Impreso en México

© Los derechos de las imágenes de las revistas corresponden a los editores de cada una de ellas.

ÍNDICE

Prólogo	9
Introducción	13
<i>Cuadernos del viento</i>	
María Ema Llorente	17
<i>Nuevo Cine</i>	
Ángel Miquel	43
<i>La leyenda de CAL</i>	
Lourdes Blanco	57
<i>S.NOB, revista cultural iconoclasta</i>	
Concepción Bados Ciria	79
<i>Crisis en los setenta</i>	
Rubén Hitz	97
Repasando la revista <i>LENGUAjes</i>	
Oscar Traversa	109
<i>Megafón, pensar desde Latinoamérica</i>	
Alicia Poderti	125

<i>Vía Libre</i> , va y viene Angélica Tornero	149
La artesanía en <i>Artes de México</i> Claudia Ovando Shelley	171
<i>El Alcaraván</i> , celebración del arte gráfico Alma Barbosa Sánchez	193
<i>Poliéster</i> , la estética más allá de la pintura Fernando Delmar	213
<i>México en el tiempo</i> Laura Elena Hinojosa	231
<i>Curare</i> y la crítica del arte Araceli Barbosa	247
<i>Matiz</i> en el diseño gráfico Lydia Elizalde	269
<i>Arte en Colombia</i> , entre discursos escindidos Liliana Ortega Castillo	287
<i>tipoGráfica</i> , revista de diseño María Ledesma	317
<i>Alquimia</i> , pensar la fotografía Elisa Lozano	335
Notas curriculares	371

PRÓLOGO

Se ha dicho muchas veces que las revistas son el sistema nervioso de una civilización, que en su actividad se mide la capacidad de reacción —los reflejos— pero también por la capacidad de anticiparse, de construir el futuro y no simplemente de dejarlo llegar. En el periodo que cubre el libro que el lector tiene en sus manos hubo en Latinoamérica un florecimiento de las revistas que, para diferenciarse de aquellas que tenían un motivo, ya fuera político o mercantil, distinto que la construcción de un imaginario colectivo crítico, se empezaron a llamar a sí mismas, culturales.

En cierta forma todos sabemos qué es una revista cultural, pero si alguien nos pide definirla entramos en dificultades. Sí, tiene una periodicidad, pero ¿eso la define?; tiene a veces un tema u objeto de estudio, por ejemplo, revistas especializadas en fotografía —como *Luna Cornea*, *Cuarto oscuro* o *Alquimia* (estudiada en el libro)—, pero hay otras, con la misma especialidad, con un objetivo no analítico sino comercial. En todo caso el periodo 1960-2008, fue particularmente rico en propuestas, muchas de ellas efímeras y sin embargo influyentes en el contexto.

El libro se abre con un estudio de *Cuadernos del viento*. Sobre esta notable revista literaria tenemos la ventaja de que el propio director —Huberto Batis— escribió un espléndido libro memorioso-testimonial que nos brinda muchos datos sobre ella, *Lo que Cuadernos del*

viento nos dejó. Distinto es el caso de *Nuevo cine*, que representa el inicio de la crítica cinematográfica moderna mexicana, muy influida por *Cahiers du Cinema*, y que fue —cosa rara— una publicación de grupo. Es cierto que los lectores y espectadores de principios del siglo XXI no deben haber oído hablar de ellas —salvo si las conocieron entonces o si son especialistas e investigadores— pero las traen en la sangre, las han incorporado a su corriente sanguínea. *S.NOB*, por su parte, que agrupaba a muchos de los colaboradores de las dos primeras, cambió la idea del diseño, de la cultura como ámbito solemne y aburrido. Libros como este son muy importantes porque es la historia más próxima la que corre peligro de perderse en la incuria que actualmente vive la cultura, y en especial es grave en el terreno hemerográfico.

El volumen tiene —es natural, dado que está hecho en México— una abrumadora presencia de revistas nacionales, pero las latinoamericanas que hay dan un punto de inflexión para poder conocer la actividad paralela que se desarrollaba en distintos países. Me parece particularmente atractivo el panorama que se da de manera casi indirecta de las revistas de artes plásticas: por lo menos cinco —*Artes de México*, *Curare*, *El alcaraván* y *Poliéster*, mexicanas, y la colombiana *Arte en Colombia*—; y si incluimos en el rubro la de fotografía y las diseño —*CAL*, *Matiz* y *Tipográfica*—, entonces son por lo menos ocho, casi el 50% de las estudiadas. Hay razones evidentes, una obvia, es la creciente presencia de artistas latinoamericanos en el gran mercado internacional, la actividad de jóvenes generaciones y la necesidad de trazar mapas y formas de comunicación entre los profesionales de las artes plásticas.

Si el arte es un terreno fértil para la aparición de publicaciones esto se debe a que se pueden hacer objetos editoriales muy agradables y agradecidos —recuerdo números de *Artes de México* realmente de colección— a la vez que se hace coincidir un discurso escrito con uno visual acorde y no puramente decorativo. Aquí el ejemplo perfecto es *El alcaraván*. Y estos dos niveles de beneficio en el contexto —actividad comercial y belleza en el objeto— se pueden extender a las revistas

de fotografía —aquí se estudia *Alquimia*— que tienen un mercado importante a la vez que una importancia creciente. Así, los textos sobre las revistas estudiadas en este libro facilitan nuevas investigaciones, despiertan el interés de profundizar en esa historia de las mentalidades a través de sus productos editoriales —sobre toda en una época, la época del soporte virtual “contra” el soporte en papel— en que esos objetos están sufriendo una gran transformación que los amenaza incluso con la desaparición de su condición de objeto. Leer revistas de otros momentos es como leer las del día de hoy: un ejercicio reflexivo, el pasado es también actualidad cuando se le asume como origen y antecedente.

Casi ni es necesario decir que la abundancia impide siquiera pensar en una mirada totalizadora: no sólo faltan algunas revistas de estudiar, faltan muchas, pues son muchedumbre, e intentar estudiar un mayor número habría hecho caer el volumen en generalizaciones. Es, sin embargo, un buen ejemplo, que no sólo la coordinadora Lydia Elizalde sino también sus coordinados, debían seguir dándonos, y ojalá prenda el interés en otros investigadores. Es cierto que se podría haber escogido caminos más circunscritos, limitar el espectro a revistas literarias o de fotografía o de arte, pero el calificativo cultural tiene la ventaja de ser más amplio pero no más extenso, circunscribe sin delimitar. Por eso el trabajo de Elizalde y su equipo dibuja el rostro de una época que es la nuestra. Si queremos hacer —ahora, hoy— una revista en el soporte que sea, conocer los antecedentes aumentará la posibilidad de hacerlo con éxito. Si queremos entender el medio al que nos dirigimos, seamos poetas, pintores o historiadores o simples ciudadanos, este conocimiento es vital, porque —como se dijo al principio— se trata del sistema nervioso del cuerpo social y hay que tenerlo en calma, pero atento.

José María Espinasa

Ciudad de México, enero de 2010

INTRODUCCIÓN

Las publicaciones periódicas afirman la identidad cultural del individuo o del grupo que las produce y difunde, así como el perfil del lector-consumidor final a quien va dirigido el mensaje visual. Estas se presentan no sólo como opción pertinente de información y de formación, sino como fuente indispensable para entender los procesos históricos de una sociedad en un momento determinado; en el caso de este compendio, estas publicaciones comprenden textos de literatura imaginativa y crítica, además de expresiones icónicas de artes plásticas, fotografía y diseño gráfico.

A partir de los años sesenta, los medios masivos de comunicación impresos se convirtieron en el escaparate principal para difundir la cultura. El desarrollo de la industria editorial ha impulsado la producción de publicaciones periódicas, y este hecho ha promovido el reconocimiento de mensajes visuales, a partir de la capacidad activa del receptor contemporáneo de la lectura de textos lingüísticos y de imágenes. Esta recepción del lector requiere una interpretación y la articulación de ambos lenguajes visuales, condicionada por convenciones culturales.

De esta manera, la reflexión en torno a la problemática de la significación icónica se ha ido construyendo a partir de la repercusión que han tenido los medios impresos y pone de manifiesto sus características de identidad visual. Además, la fácil reproducción de contenidos textuales y visuales ha permitido que el valor cultural se transforme en

un valor de exhibición por las posibilidades de la recepción colectiva pues la cantidad se ha convertido en un elemento de calidad.

Hasta finales de la década de los ochenta, las revistas culturales sobresalían por temáticas amplias en las humanidades, lo que Alfonso Reyes denominó literatura “ancilar”, y que conforman la primera parte de esta compilación. Sin embargo, en este listado es importante destacar que se presentan ya algunas revistas especializadas:

Cuadernos del viento. Reseñas de poesía publicadas de 1960-1967

Nuevo Cine. Revista sobre cinematografía publicada de 1961 – 1962

CAL. Revista de cultura, arte y literatura, publicada en Venezuela de 1962-1967

S.NOB. Revista literaria mexicana, publicada de junio-octubre de 1962

Crisis. Revista de Ideas, letras, arte en la publicada en Argentina de 1973-1976

Lenguajes. Revista de lingüística y semiología, publicación de la Asociación Argentina de Semiótica, editada de 1974-1976

Megafón. Revista del Centro de Estudios Latinoamericanos, publicada de 1975-1989

Vía Libre. Revista mensual sobre cultura, publicada de 1987-1990

En los últimos años la producción de revistas se ha consolidado como un medio idóneo de difusión de la cultura. Las revistas culturales juegan un papel determinante en estos espacios creativos, de resignificación y consumo estético. Las revistas culturales son medios portadores de significados que dan sentido a las expresiones literarias, plásticas, visuales y gráficas de diferentes grupos culturales.

El lenguaje icónico en revistas culturales ha estado condicionado por las técnicas de los medios de reproducción, impresos y digitales, que han permitido facilitar su producción inmediata. De esta manera, se multiplican e inician las revistas en temáticas especializadas, la mayoría sin insertarse en las industrias culturales por sus reducidos tirajes y enfoques dirigidos a minorías.

INTRODUCCIÓN

Algunas de las revistas que se presentan en este compendio tienen enfoques cercanos a las industrias culturales; las diferentes actividades y funciones que se desarrollan alrededor de una revista han permitido que su difusión y distribución se amplíe. Así, la cultura que se genera alrededor de las revistas se extiende y difunde en coloquios, eventos culturales, reseñas críticas en diversos medios de comunicación como son las publicaciones periódicas en suplementos de diarios y en otras revistas culturales; también en medios electrónicos: en radio y televisión, por medio de entrevistas, programas especiales y cápsulas informativas; también han empezado a utilizar los espacios digitales, para extender la recepción de sus mensajes.

Durante la última década del siglo XX, sobresalen las temáticas de las colecciones monográficas y las revistas especializadas en diferentes medios visuales que se destacan en este compendio:

El Alcavarán. Boletín trimestral publicado por el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, editado de 1990-1994

Artes de México. Números monográficos sobre artesanías, publicados de 1992-1996

Poliéster. Revista trimestral de contenido curatorial de 1992-2000

México en el tiempo. Revista de historia y conservación, publicada de 1994-2000

Curare. Espacio crítico para las artes, publicada en formato de revista de 1994-2000

Matiz. Gráfico del diseño internacional, publicada de 1996-2000

Arte en Colombia Internacional / Art Nexus digital. Revista de arte, versiones impresa y digital, publicada de 1976-2008

tipoGráfica. Revista de diseño, publicada en Argentina de 1987-2007

Alquimia. Revista publicada por el Sistema nacional de fototecas, publicada de 1998-2008

Las influencias de los diferentes movimientos plásticos y visuales desarrollados durante las tres últimas décadas del siglo XX, se hacen

presentes en la hechura de estas revistas. Sin embargo, durante la década de los noventa, las propuestas se amplían en la multiplicidad icónica, en la reproducción masiva inmediata, impresa y digital; y reflejan la afirmación de la cultura posmoderna en la especialización y el detallismo.

La interrelación de los signos, que componen el sentido texto de estas publicaciones periódicas, presenta una identidad gráfica distintiva y éstas empiezan a ser valoradas como obras coleccionables por sus contenidos y elocuentes formatos.

Lydia Elizalde

CUADERNOS DEL VIENTO, UN PROYECTO CULTURAL

Publicada en México entre 1960 y 1967, la revista *Cuadernos del Viento* tuvo un carácter básicamente literario. Tanto por su duración —algo más de seis años y 62 números en total—, como por el momento histórico en el que surgió y las circunstancias sociales y culturales que marcaron su desarrollo, es un elemento interesante para el estudio y la reflexión sobre la vida cultural y literaria del momento. La importancia de esta revista en el ámbito literario ha sido destacada en varias ocasiones y por distintos autores. Ignacio Trejo, por ejemplo, se refiere a ella como “una de las más importantes en la historia de las letras mexicanas”¹ y la define como “la revista de una generación literaria de México”², destacando en su labor el hecho de aglutinar a lo más representativo de la escena literaria de la época, el dar a conocer, por medio de las traducciones, lo más sobresaliente de la producción de otros países y el impulsar el trabajo de autores nacionales noveles.³ Ernesto

¹ Ignacio Trejo Fuentes, “Historia de *Cuadernos del Viento*”, en Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, México, Conaculta, 1994, p. 213.

² *Ibid.*, p. 214.

³ *Idem.*

⁴ Ernesto Mejía Sánchez, “Correspondencia privada”, en *Cuadernos del Viento*, n. 13, p. 203, recogido en H. Batis, *op. cit.*, p. 65.

Mejía Sánchez, por su parte, asiduo colaborador de la revista, afirma también que ésta fue un “termómetro de la vida literaria joven de México”⁴, y Evodio Escalante resalta la importancia que tuvo esta publicación como reflejo del quehacer literario del México de los años 60, inevitablemente unido a las circunstancias y a los acontecimientos que resultarían fundamentales para la historia del país.⁵

Contexto de aparición y declaración de intenciones

Literariamente, tanto la revista como algunos de sus colaboradores se han asociado a la generación mexicana del medio siglo. Esta generación recibió este nombre del historiador Wigberto Jiménez Moreno porque sus integrantes, la mayoría nacidos en México entre 1921 y 1935, comenzaron a participar activamente en la cultura nacional precisamente durante la década de los cincuenta, época en la que también se inició la publicación de la revista *Medio Siglo*, órgano de expresión de los estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La generación, que incluyó a participantes de todos los ámbitos profesionales, se caracterizaría, además, por adoptar una postura contraria al nacionalismo de los años cuarenta, por cuestionar los presupuestos de la Revolución Mexicana, por denunciar las promesas incumplidas por parte del gobierno y por defender la apertura de México y de sus intelectuales a la cultura universal.⁶

El mismo Huberto Batis, editor principal de la publicación, afirma que fundó la revista “para abrir paso a la nueva, pujante generación de es-

⁵ Evodio Escalante, “*Cuadernos del Viento o de la modernidad imposible*”, en H. Batis, *op. cit.*, p. 202.

⁶ Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, México, Coyoacán, 2004, p. 207.

⁷ H. Batis, *op. cit.*, p. 19.

critores que se empezó a significar a partir de medio siglo”⁷. Sin embargo, el carácter independiente que trató de imprimirle a la revista desde sus comienzos, y que sería la marca distintiva de esta publicación, como se verá más adelante, impidió que ésta se vinculara de manera explícita con ningún grupo o ninguna generación en particular, tal como declaraba su editor:

una generación (lo somos y no: sí, porque representantes de las diferentes facciones literarias, autorizados por su corifeos o no, han aparecido entre nuestros colaboradores; (...) no, porque no todos los escritores de esta generación han querido (...) expresarse en los *Cuadernos*); (...) un grupo (nunca, porque no es nuestro propósito: ya existen órganos de cámara suficientemente acreditados...)⁸.

A pesar de que la revista quiso mantener su apertura y no ser asociada con ningún nombre específico, sí pueden percibirse en las páginas de esta publicación algunos aspectos de los atribuidos a la mencionada generación del medio siglo, como por ejemplo, el cosmopolitismo, el pluralismo, el fomento y apoyo a otros jóvenes escritores, el mantenimiento de una postura crítica, ejercida desde diversos campos artísticos, y la visión de su papel en la sociedad ligado a los movimientos populares.⁹

Además de esto, la mayoría de los integrantes de esta generación, entre los que se encuentran, por ejemplo, aparte del propio Batis, Inés Arredondo, Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Isabel Fraire, Jaime García Terrés, Marco Antonio

⁸ Huberto Batis, “Lo que el viento se llevó”, en H. Batis, *op. cit.*, p. 80. El texto fue escrito en respuesta a la nota crítica que escribió Juan Vicente Melo sobre *Cuadernos del Viento* en la *Revista Mexicana de Literatura* (Nueva época), n° 9-12, septiembre-diciembre de 1961, en la que afirma, precisamente que “los Cuadernos rechazaban cualquier intento de convertirse en órgano de expresión de una corriente, una generación, un grupo”.

⁹ Armando Pereira, *op. cit.*, p. 207.

Montes de Oca y Rubén Bonifaz Nuño, por citar sólo algunos, ingresó a la vida literaria de México colaborando en distintas revistas —entre las que se encuentra, precisamente *Cuadernos del Viento*—. Muchos de ellos también estuvieron vinculados con distintas instituciones culturales a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), como la Dirección General de Publicaciones, la Imprenta Universitaria, la Coordinación de Difusión Cultural y la Casa del Lago¹⁰, instituciones a las que *Cuadernos del Viento* estuvo ligada desde sus inicios a través de sus editores, Huberto Batis y Carlos Valdés¹¹.

Pero independientemente de la relación de *Cuadernos* con la generación mexicana del medio siglo, la revista tuvo, y tiene hoy día, valor por sí misma, por ser el resultado de un proyecto personal y cultural original e innovador, proyecto que queda claramente expresado en la página inicial del primer número de la revista, que puede tomarse como manifiesto o declaración de intenciones con la que los editores se daban a conocer. En esta primera página se mencionaba la revista *El Renacimiento* (1869), editada por Ignacio Manuel Altamirano y Gonzalo A. Esteva, revista en la que *Cuadernos del Viento* se inspiró, tanto en el aspecto formal como en el de contenidos¹², y que, según los editores, “inició la emancipación literaria en México”¹³. De esta revista, y de la

¹⁰ *Ibid.*, p. 208-209.

¹¹ Los dos autores mencionados fueron los codirectores o coeditores de la revista, al menos durante el primer año completo de su aparición, tarea que más tarde recayó por completo en la figura de Huberto Batis, que empieza a aparecer como editor único en enero de 1964, a partir del número 39. Carlos Valdés había seguido apareciendo como coeditor en los números anteriores, por voluntad de Batis, aunque, al parecer, ya no participaba en ella desde principios del segundo año aproximadamente. A partir del quinto año —número 49— se añade al nombre de Batis el de Esther Seligson, también colaboradora habitual de la revista, en calidad de administradora.

¹² La sintonía con los propósitos de esta revista, así como con su formato, pudieron deberse al hecho de que esta fue la revista que Huberto Batis estaba estudiando, gracias a una beca, en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM, por lo que estaba, presumiblemente, familiarizado con ella.

¹³ H. Batis y C. Valdés, *Cuadernos del viento*, nº 1, agosto, 1960, p. 1



Cuadernos del viento,
núm. 1, México,
agosto de 1960.

filosofía editorial de sus creadores, destacaban Huberto Batis y Carlos Valdés que “logró conciliar a hombres de diversas tendencias y hacerlos concordar en una preocupación única: impulsar el espíritu creador de los literatos del país y ofrecerles un órgano de expresión”¹⁴. Esta primera preocupación cultural de intención conciliadora de *El Renacimiento* estuvo ligada a una independencia ideológica o política, algo que también admiran de Altamirano los nuevos editores, de quien afirman que: “pudo mantener el carácter puramente literario del periódico, conservándolo alejado de las cuestiones de la política —lo que no significaba desdén hacia ella, sino división metódica del trabajo—, y sentar las bases del programa intelectual que conduciría al país a la grandeza cultural que hemos recibido en legado”¹⁵.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

A pesar de este legado y de esta grandeza cultural, los recién estrenados editores seguían encontrando en la sociedad mexicana de la época algunos de los problemas que afectaron a aquella generación, como son, por ejemplo, la imposibilidad de superar por completo el nacionalismo en literatura, a pesar de las pretensiones de universalidad,¹⁶ y el aislamiento y la incomunicación con las grandes masas de lectores. Por este motivo, la principal tarea a la que se entregaron los responsables de este proyecto fue la de conquistar al gran público a través de la calidad de los textos. Esta idea de la conquista del lector, además de mostrar un interés cultural y altruista, debe entenderse como el eslabón necesario de una cadena o un programa de acción más amplio, que tiene, en definitiva, bases económicas. La conquista del lector es importante porque, en esta nueva concepción de la labor editorial y literaria, son precisamente los lectores los que, a través de sus compras y sus suscripciones, permitirán que funcione el engranaje económico de esta empresa. Así se indicaba de forma explícita en la declaración de intenciones inicial: “Los *Cuadernos del Viento* desean vivir de los lectores”, y añadían que la existencia de la revista dependería de “ventas directas, suscripciones y anuncios comerciales”, algo que aseguraría su libertad de acción. Esta primera cuestión práctica o material, tiene, sin embargo, un alcance mayor, pues se relaciona con toda una concepción del papel del escritor y del intelectual en la sociedad. Según esta visión, el escritor debe ser capaz de vivir de su trabajo, y éste debe ser correctamente remunerado o retribuido, pues los creadores y los artistas, como los mismos editores afirmaban y en contra de lo que parecía ser en la época una opinión generalizada, no pueden sustentarse de “materiales etéreos”. Se trata así del entendimiento de la literatura como una actividad que, sin dejar de ser creación artística de calidad, se percibe

¹⁶ En esta idea reconoce también Huberto Batis la influencia del pensamiento de su maestro, Alfonso Reyes. H. Batis, *op. cit.*, p. 52.

también como un trabajo y un producto que puede venderse en un mercado, dos aspectos —el literario y el sociológico— a los que se enfocará esta nueva revista de una manera especial.

La deseada independencia económica declarada en las páginas iniciales permitirá también la ansiada libertad a la hora de seleccionar los contenidos de la publicación. Al no depender de ningún subsidio o patrocinio externo, ni de ningún grupo de poder, la revista sólo debería responder ante los lectores, que serían así sus “únicos jueces”¹⁷. Con este deseo de independencia y de emancipación de cualquier grupo, institución o dictado, la revista abrió las puertas a la producción literaria en dos sentidos, por un lado, dando cabida a autores tanto consagrados como noveles, y por otro, incluyendo tanto a autores mexicanos como de otras nacionalidades, como puede leerse en otro postulado de la declaración inicial de principios: “Los *Cuadernos del Viento* recibirán a todos los escritores, particularmente a los jóvenes, sin tener en cuenta nacionalidades, credos, actitudes”¹⁸. Se expresaba así un deseo de amplitud y de inclusión que se mantendrá hasta los últimos años de la publicación de la revista y que se reflejará en la variedad de tonos, estilos y calidad de las colaboraciones, como se comentará en el último apartado.

Finalmente, la declaración de intenciones de la primera página concluía con el propósito de que la revista sirviera también como germen o inicio de una editorial, que permitiera la continuación del trabajo realizado: “En el lector está que nuestro esfuerzo pueda ser la semilla de una editorial que aporte ingresos al escritor y, a la vez, dé a conocer a México y al mundo los logros de nuestra literatura”¹⁹. Cumpliendo con este propósito, la revista publicó una colección de libros en la editorial Avándaro, oficina por la que operaba en México Seix Barral, que

¹⁷ H. Batis, y C. Valdés, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*



Cuadernos del viento, núm. 2, México, septiembre de 1960.

llegó a editar trece títulos completos²⁰. Sin embargo, igual que ocurriría con la revista, la publicación de estos libros, costeadada por la misma revista y por el autor correspondiente, tuvo que suspenderse por falta de fondos.

El propósito fundamental de la revista, expresado en la declaración de intenciones inicial, que otorgaba a la revista las características de independencia, libertad y apertura, influyó también en el nombre de la publicación. El título de *Cuadernos del Viento* se eligió, entre otras

²⁰ Estos títulos fueron: *Las líneas precisas*, de Víctor Villela; *Solimán y Todo el tiempo es mañana*, de Francisco González Pineda; *Jacinto y Melisa*, de Eduardo García Máyne; *Camino libre*, de Jesús Arellano; *El oído del tacto*, de Luis Mario Schneider; *El riesgo y el olvido*, de Irma Cuña; *El corazón cae fuera del camino*, de Armando Zárate; *El viraje*, de Marta Mosquera; *Los antepasados*, de Carlos Valdés; *Añico y Kemita*, de Raquel Jodorowsky; *Casi al amanecer*, de Francisco Valle y *Todo se deja así*, de Carmen Alardín. H. Batis, *op. cit.*, p. 166.

opciones posibles, precisamente por esa pretensión de amplitud e integración que tenía la revista, que fue la que llevó a sus editores a publicar cada mes, “los materiales que el viento nos traía”, con la intención también de que la revista “volara con el viento”²¹, y difundiera los materiales publicados.

Y es también la misma ideología o el mismo propósito que provocó el nacimiento de la revista el que condicionará y determinará su evolución y conducirá finalmente a su desaparición en 1967, motivada especialmente por problemas económicos. Y es que el proyecto de crear y mantener una revista que fuera al mismo tiempo una empresa cultural, sustentada o abastecida de sus propios productos, no dio el resultado que esperaban sus editores, que no sólo no pudieron pagar a los colaboradores, tal como era su intención, sino que tuvieron que ir bajando los precios de la revista y de las suscripciones²², espaciaron la periodicidad de su aparición e incluso discontinuaron la revista durante ciertos periodos²³, hasta su desaparición final. Tampoco la venta en librerías dio el resultado que se esperaba, lo que ocasionó que la revista estuviera siempre en una situación de precariedad, a la que se alude de manera constante en las páginas interiores, tanto en los anuncios y las

²¹ H. Batis, *op. cit.* p. 99.

²² En un principio, y para poder sacar adelante la revista, se fijó un precio bastante alto para las suscripciones, que fue de 50 pesos por un año y doce números, —por lo visto “un ojo de gringa” para aquel entonces, como decían los propios editores en la solicitud de renovación de suscripción al final del primer tomo—. El precio de los números sueltos se fijó en 5 pesos, 5 US dólares en el extranjero, pues, tal como les habían vaticinado, las universidades extranjeras resultaron ser las más interesadas en la revista, a diferencia de las mexicanas. Después, el precio de la suscripción se bajó a 30 pesos, y el de los números sueltos a 3 pesos, que fue de 6 para las entregas dobles. Incluso llegaron a regalar un número con la compra de otro, para conseguir una mayor difusión de la revista que les proporcionara, tal vez, nuevos compradores o suscriptores.

²³ La revista se llega a suspender durante 6 meses entre septiembre de 1965 y febrero de 1966, fechas que separan los números 56 y 57 y en las que no apareció ninguna entrega.

solicitudes de suscripción como en las declaraciones directas de sus editores, en un tono que va de cómico y lúdico al principio, a grave y consternado hacia el final:

Esta revista pasa, más que nunca, penurias económicas. Otras, sus compañeras en recoger los afanes de los demás jóvenes escritores, han cerrado sus redacciones. Los editores estamos dejando de ser “jóvenes” y otras publicaciones nos ocupan. Por otra parte, no se ve en las nuevas generaciones quienes nos releven; (...) *Cuadernos del Viento* quiere seguir apareciendo, aunque no lo haga con regularidad²⁴.

A las razones económicas que provocaron la desaparición de la revista se les unieron otras de tipo personal, social y político. Entre las primeras puede mencionarse, por ejemplo, la dispersión de esfuerzos que supuso la aceptación de Huberto Batis de la dirección de la *Revista del INBA*, de Bellas Artes. Entre las segundas, los cambios ocurridos en la UNAM en 1967 con la salida de Ignacio Chávez como rector de la Universidad y su sustitución por Javier Barros Sierra, y el consecuente nombramiento de Gastón García Cantú como Director de Difusión Cultural. Esto provocó numerosos movimientos de escritores, colaboradores y trabajadores de las instituciones dependientes de la UNAM, incluido el propio Huberto Batis, que renunció a su cargo en la Imprenta de la universidad. Todas estas circunstancias, en su conjunto, provocaron la interrupción de la revista, que ocurrió de una manera abrupta, pues no existe en el último número ninguna alusión al cese inminente de la publicación. De hecho, se anuncia, en la última página del número 2 de la segunda época, el contenido que aparecerá “En la próxima entrega”, en el que se contaría con textos de Max Aub, Alejandro Aura, Rene Wellek o Griselda Álvarez, entre otros, pero que, sin embargo, nunca llegó a publicarse.

²⁴ H. Batis, *op. cit.*, p. 180.

Diseño editorial e ilustraciones. La evolución gráfica

La revista *Cuadernos del Viento* se publicó en México, como ya se dijo, desde agosto de 1960, fecha en que apareció el primer número o la primera entrega, hasta septiembre de 1967, año en el que apareció el segundo y último número de la segunda época. Se trata, por tanto, de algo más de 6 años de publicación periódica, con un tiraje inicial de 500 ejemplares, que se duplicó a 1000 ejemplares a partir del número 20, en el segundo año de la revista. Se completan así cinco tomos en su primera época, de agosto de 1960 a enero de 1967, con un total de 60 entregas, y dos números más en su segunda época, que cubren hasta septiembre de 1967.

La revista se imprimió en los talleres de Marcué Pardiñas, en la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se imprimían otras revistas de la época como *El Espectador*, de Jaime García Terrés, o *El Pájaro Cascabel*, de Thelma Nava, Armando Zárate y Luis Mario Schneider. Los dos últimos números, los números 1 y 2 de la segunda época, se publicaron con fondos de la editorial ALOR (Alverde-Orozco).

En un principio, y hasta el número 30, aparecido en enero de 1963, la periodicidad de la revista fue mensual y con entregas simples o números sueltos, y pasó después a tener una periodicidad bimensual, con la aparición del número 31, con el que se inician también las entregas dobles. Se publican así 30 entregas sueltas y 30 entregas dobles en la primera época de la revista, y dos entregas nada más en la segunda época, el número 1 y el número 2, que será el último que se publique.

Esta periodicidad, si embargo, sufrió algunas irregularidades, debidas precisamente a la precariedad económica ya mencionada. Por ejemplo, en el último tomo de la revista, que abarca dos años completos en lugar de uno, de enero de 1965 a enero de 1967, se publicaron 12

números dobles, en seis entregas, con una periodicidad, por tanto, cuatrimestral. También algunos números dobles cubren periodos más largos de lo acostumbrado.

Cada número de la revista tenía una extensión de 14 páginas de texto, las entregas simples, y 28 páginas las entregas dobles, sin contar las ilustraciones, las fotografías, o las páginas dedicadas por completo a los anuncios publicitarios.

La revista, basada como se dijo en *El Renacimiento*, tenía un formato grande, con un tamaño de 23 x 34 cm., más pequeño, sin embargo, de lo que quería Batis en un principio, que era el tamaño de un pliego (70 x 95), “de esos que resultan hoy tan incómodos”²⁵.

El tipo de papel utilizado fue el papel bond, con la particularidad, tal vez adoptada de la revista *Tiras de Colores*²⁶, de que cada entrega apareció con un color de papel distinto, alternando periódicamente entre azul claro, amarillo crema, verde canario, dorado o amarillo huevo, rosado y ocre o tostado. La única excepción a esta coloración alternante fue el número doble 59-60, que, al ser un número especial en conmemoración del quinto aniversario de la revista, llegó a las 40 páginas y se editó en papel bond blanco, color que resaltaba además el aspecto gráfico de este número, en el que se incluyeron grabados.²⁷

El diseño del interior de la revista fue bastante homogéneo a lo largo de toda su publicación. La diagramación de las páginas interiores seguía los modelos clásicos de composición homogénea en dos —y ocasionalmente tres— columnas. Durante todo el primer año el texto apenas si aparecía interrumpido, pues la única marca gráfica de la revista fue una línea negra gruesa que dividía, ocasionalmente, los artículos

²⁵ H. Batis, *op. cit.*, p. 39.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Huberto Batis señala también este número como única impresión excepcional en blanco y negro de la revista, y apunta, como posible motivo, el hecho de haber conseguido una resma de este papel a muy bajo precio. H. Batis, *op. cit.*, p. 39.

o las secciones interiores. Incluso en todo este primer año la publicidad se reservaba para las páginas iniciales y finales, dejando el resto para el texto de los artículos, lo que daba una sensación de condensación, abigarramiento. Incluso para los títulos se utiliza un tipo de letra mayúscula alta y delgada, lo que subraya ese efecto de sobriedad.

A partir del segundo año esta densidad se aligera un poco con la variante ocasional de la distribución del texto en tres columnas y con la introducción de anuncios publicitarios en el interior de la revista, con un formato también diferente, más vertical y no tan abarcador.

Al tratarse, como se dijo, de una revista eminentemente literaria, los anuncios publicitarios, que sustentaban una buena parte de la financiación de la revista, estuvieron dedicados, en su mayoría, a difundir las publicaciones de la Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), o de editoriales como el Fondo de Cultura Económica (FCE) o la editorial Aguilar, así como a dar a conocer las principales revistas literarias del momento, como la *Revista Mexicana de Literatura* o *La palabra y el hombre*, entre otras.

Durante el tercer año se comienza a variar un poco la tipografía, pues ya se utiliza para los títulos interiores una letra algo más redonda y más plena, que, al necesitar más tinta, atrae la atención del lector y provoca un contraste con el resto del texto. Aparte de estas leves modificaciones, el aspecto interior de la revista se mantuvo más o menos fiel al de las primeras entregas. Donde sí se observa una evolución mayor es, sin embargo, en el diseño de las portadas, que cambiaron con cada nuevo año de la publicación. Existen, así, seis portadas diferentes, en las que se cambia la tipografía del título, su distribución en la página y su relación con los diferentes elementos gráficos, como el número de la revista, las viñetas laterales y las ilustraciones, cuando las hay. Dentro de estas variaciones se encuentra también la introducción o el añadido del subtítulo “Revista de literatura”, que comienza a insertarse a partir del segundo año, en el número 21, y que permanecerá hasta el

final, variando su posición en la portada y su relación con el título y con el resto de los elementos.

En todas estas variaciones puede apreciarse una evolución en el aspecto gráfico de la revista, que va desde la simplicidad, la sobriedad y el estatismo iniciales, a un carácter mucho más dinámico y menos condensado, especialmente con la introducción de las ilustraciones.

La portada del primer número de la revista presenta únicamente el título, en la parte superior centrada de la página, partido en dos renglones. El tipo de letra es versal y está justificado de manera que todo el título ocupa la forma y los límites de un rectángulo. En la parte inferior de la página aparece, también centrado y con el mismo tipo de letra, el número de la revista —Entrega 1—, y más abajo, divididos por una línea negra horizontal, aparecen los nombres de los colaboradores de este número y el título de sus artículos, también centrados.

Esta será la única portada que se publique únicamente con los títulos sobre el fondo azul —color del papel de todo este número— y sin texto. A partir del número 2 se incluyen también en la portada noticias y comentarios sobre el contenido de la revista y sobre la actualidad en general, como se verá en el apartado siguiente.

En el segundo año, a partir del número 13, la portada ya se ha modificado notablemente. El título aparece en minúscula, en cuatro renglones —dividiendo cada/ dernos—, y sus letras alternan entre el gris el negro. En el tercer renglón se ha añadido a la izquierda el subtítulo de la revista —“Revista de literatura”— y a la derecha, el lugar, el mes y el año de la publicación, así como el número de la revista, que aparece en el extremo superior derecho, en el mismo tamaño de las letras del título. Estos cambios ya le dan a la portada un aspecto más flexible, no tan rígido como las del año anterior. El texto de estas portadas alterna entre dos y tres columnas, y aparecen también los nombres de los colaboradores y los títulos de sus artículos, en el extremo inferior derecho de la página.

En el año tercero, continuando con la evolución visual, hay ya un juego mucho más atrevido o más audaz con el título de la portada, que

Cuadernos del Viento

ENTREGAS **31-2**

REVISTA DE LITERATURA
MÉXICO, FEBRERO-MARZO DE 1963

CARLOS NIETO

Poemas

I

Y si morir no es encontrarse,
ver a volar un escarabajo y dedita
para encontrarse,
para olvidar los ruidos de vestigio insoportable
y pretender no ver nada, nada, el tiempo
inaccesible.

Todo el tiempo sin literas y mástiles del flanco,
comenzando a sentir la soledad de su vida así:
soledad que me taló
sin que grito de hacer
el hijo más hijo de mi vida,
aquí que se vivifica el viento de la piedra insoportable
y espanta solo el día
con el rosa triste, con su mundo estivo
de viento y de calma
donde se comunican sin imaginar
que pronto y para siempre serán irremediables;
después en movimiento.

Por eso, recién vestido de la muerte,
ver a volar un escarabajo insoportable
para imaginarse vivo y conocer la misma.

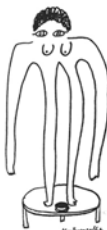
A Maricela

II

Y esto es así,
porque nadie se libera
ni la memoria que acepta
el canto ligero de los aviones.
Como insoportable donde se ven
salir y con nadie que aguiere el viento:
madura, insensibilizada
que alarga hasta del paladar hasta los dientes.

Y en silencio, en holocausto despierta
los cuerpos elementales del estremecimiento.
Quiero decir,
enfrente de los labios y las carnes
—que dan su vida que el que
se conoce los últimos palabras—,
hacer el sí mismo
fluir por éste, melancólico y estivo,
sentando en que me acabo.

CARLOS NIETO. Poemas. AUGUSTO MONTERIDO. SOLO. Ilustración para cuento no escrito. ALBERTO ARVATE. El conde. Con fotos de ALBERTO ARVATE. VERNER. El conde de los barones. HELENA DOSSETT. LILE. Poemas. CARLOS VARELA. Los acompañantes.



Paul Horgan/Ed.

Cuadernos del viento,
núm. 31-2, México,
febrero-marzo, 1963.

se ha convertido en la más representativa y tal vez la más conocida de la revista. A lo largo de todo este año el título aparece en la parte superior izquierda de la página y cada una de las letras de este título se ha escrito con un tipo diferente de letra y en una alineación irregular. Las tres palabras del título casi llegan a formar una equis o un aspa, en cuyo centro aparece la “E” de la palabra “Cuadernos”, en gran tamaño. Esta letra “E”, precisamente por su tamaño y por su posición central, es la misma que se utiliza o se aprovecha para la escritura de las otras dos palabras del título “del” y “Viento”, que convergen así, hacia el centro, para después separarse. Además de esto, algunas letras tienen como fondo un rectángulo negro o sombreado, y se han añadido elementos decorativos o arquitectónicos al título, como la esquina de un marco en la parte inferior izquierda. El resultado es un aspecto mucho más dinámico y lúdico —tal vez algo más barroco también— que las portadas de los números anteriores. Los otros elementos, como el número de la

entrega y los nombres de los colaboradores continúan igual que los del año anterior.

La portada del año cuarto contrasta un poco con esta última, pues se vuelve a un diseño más sobrio. Se elige en este caso, para el título, una tipografía que imita la de una máquina de escribir, y sólo se destacan los números de la revista, que ya es doble en este momento y que aparecen centrados, en color gris y en un tamaño mayor que el resto. A ambos lados de los números aparecen el subtítulo, a la izquierda, y el lugar, el mes y el año, a la derecha. Se retoma aquí la línea negra horizontal que aparecía en los primeros años, y se inserta otra línea igual formando un rectángulo en el que se incluyen los nombres de los colaboradores y de sus artículos. El resto de la página, dividido en tres columnas, está dedicado a las noticias y anuncios breves. Este mismo recuadro o rectángulo horizontal con los nombres en el interior aparecerá en la portada del año quinto. En esta portada, el título de la revista se escribe centrado, en minúsculas, y en tres renglones, y se hace un contraste entre la primera palabra “Cuadernos”, que aparece alineada horizontalmente, y las otras dos, que están ligeramente curvadas, “del” hacia abajo y “Viento” hacia arriba, dando la impresión de movimiento y dispersión, como si se tratara, efectivamente, de hojas o cuartillas arrastradas por el viento. Los números de cada entrega, que también son dobles en este año, aparecen debajo del título, en letras de gran tamaño y de color gris, como las del año anterior. Como novedad, se han introducido en esta portada viñetas al lado del título, ya sea sólo una en el lado izquierdo, como por ejemplo una escalera en espiral, o dos, una a cada lado del título, con motivos varios, como por ejemplo un caballito de mar y un globo aerostático, respectivamente, imitando, tal vez, la estética de los juguetes infantiles antiguos.

Finalmente, las dos portadas de los dos últimos números, 1 y 2 de la segunda época, mantienen la tipología del título del último año, aunque, en este caso, el título aparece en el extremo superior izquierdo de la página. El número de las entregas se ha situado a la derecha, acom-

pañado, en ambos casos, del dibujo completo de una mujer de aspecto semejante a las de los cómics o las historietas. Desaparece el rectángulo con los nombres de los colaboradores, que se escriben ahora en la parte izquierda de la página, con una distribución vertical.

La evolución del diseño de las portadas se acentúa con la inclusión progresiva de las ilustraciones y las fotografías. Al principio, la revista se publicó sin ilustraciones de ningún tipo. Posteriormente se fueron incluyendo, de manera progresiva, dibujos, ilustraciones e incluso algunas fotografías al final, elementos que breves y aislados al principio, fueron ganando espacio y complejidad, hasta convertirse en una presencia constante y característica. Estas ilustraciones comienzan a aparecer en el año 3 de la revista. La primera ilustración que se incorpora es, precisamente, un pequeño dibujo de Augusto Monterroso, “Ilustración para un cuento aún no escrito”, que aparece en la portada del número 28, de noviembre de 1962 —“una cabecita ojerosa saltando la cuerda”²⁸—, y que será seguida por otra ilustración de portada del mismo autor y con el mismo nombre, en el número 31-32, correspondiente a febrero-marzo de 1963. La primera ilustración interior aparece en la página 569, en el número 35-36, de junio-julio de 1963.

El número 41 y 42, así como el siguiente, 43-44, del cuarto año, ya incluyen en sus portadas un dibujo o una ilustración completa de autores conocidos, como Sylvia Neuman de Swaan y su ilustración “Formas”, en el primer caso, y José Maya Sandoval en el segundo, autores de los que también se incluirán ilustraciones en el interior de estos números. Esta idea se retoma ya de forma periódica a partir del número 51 y hasta el final de la publicación de la revista. Entre los ilustradores hay que destacar, por ejemplo, además de Monterroso, y los ya mencionados Maya Sandoval y Neuman de Swaan, a Alfredo Joskowicz, Heber Romo, Vicente Rojo, Seguí, así como a José Luis Cuevas y Roger Von Gunten, para los dos últimos números respectivamente.

²⁸ Así es como describe Huberto Batis el dibujo de Monterroso. H. Batis, *op. cit.*, p. 159.

Tanto para estas ilustraciones como para el interior, la revista sólo utilizará una tinta a lo largo de los 60 números de la primera época, que es la tinta negra. Sin embargo, en la segunda época la intención parecía ser otra en lo que respecta al color, a juzgar por los dos números existentes. Se introduce en ellos una tinta de otro color, en el caso del número 1, por ejemplo, es el color rojo, y se distingue con este color el título de la revista, el número de la entrega, y la ilustración de la portada, así como algunas ilustraciones interiores, lo que otorga un aspecto más atractivo a la revista. En palabras de Batis, en esta segunda época: “El formato de la revista fue el mismo, en papeles bond de colores, pero muy ilustrado, con impresiones de diversos colores muy chillones, en la onda ‘Mod’, bastante erotizados”²⁹. Lamentablemente, la suspensión abrupta de la publicación nos deja sin conocer cómo continuaría evolucionando la revista, que, en el aspecto gráfico había recorrido un largo camino desde sus sobrios inicios hasta estos números finales, más acordes con la estética de las revistas contemporáneas.

Géneros, temas y autores de Cuadernos del Viento Diversidad y polémica

En relación con los temas, la revista fue, como ya se dijo, básicamente literaria y de creación, y en general, sí se cumplieron los objetivos propuestos en la declaración de intenciones inicial.

Entre estos objetivos estaba, por ejemplo, la idea de publicar todos los géneros literarios. En este aspecto puede decirse que la revista resulta muy variada y abarcadora en cuanto a los géneros y se hace evidente a lo largo de los distintos números la intención de conseguir un equilibrio entre la poesía, la prosa e incluso el teatro, así como de incluir géneros más “experimentales”, híbridos o menos frecuentados. Es el caso de los poemas en prosa de Ernesto Mejía Sánchez, la Farsa,

²⁹ H. Batis, *op. cit.*, p. 184.



Cuadernos del viento,
núm. 41-2, México,
abril, 1964.

de Eduardo García Máynez, publicada en tres partes en los números 7, 8, 9, o incluso un cuento corto del propio Huberto Batis titulado “Eterno amor” y dedicado a Tito Monterroso, “mi maestro en el cuento-haiku”.

La revista tampoco olvida las entrevistas, como las dedicadas a Ermilio Abreu Gómez (nº 37/38), a Carlos Valdés en la publicación de su primera novela, *Los antepasados*, publicada también por entregas en *Cuadernos del Viento* (números 31 a 36), o a Sergio Fernández. Asimismo, también se incluyeron antologías y homenajes, como los dedicados a Porfirio Barba Jacob (nº 24), o a Jorge Cuesta (nº 26), en el XX aniversario de la muerte de estos escritores.

Hay que destacar también, por ejemplo, la inclusión y traducción de un fragmento de la correspondencia entre Henry Miller y Lawrence Durrell (nº 43-44), así como las primeras páginas inéditas del diario de Alfonso Reyes, que datan de 1911, (nº 29, diciembre de 1962), así

como otros textos inéditos del maestro de Batis, fallecido en 1959, publicados con intención conmemorativa.

Aunque en número menor, también aparecen en la revista ensayos breves sobre temas, por lo general, de interés humanístico, así como artículos de opinión o crítica sobre la obra de algún autor en concreto.

Además de la variedad de géneros, la revista también cumplió, a mi parecer, el objetivo de publicar textos de autores tanto mexicanos como extranjeros. Aunque el número de colaboradores mexicanos es mayor, sí puede apreciarse el esfuerzo por incluir escritores de un variado número de países como Argentina, Austria, Colombia, Checoslovaquia, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Inglaterra, Italia, Nicaragua, Perú, Polonia, Portugal, Puerto Rico, Rumania, Rusia (URSS), o Ucrania, entre otros, tal como podemos conocer por la información que proporciona el índice detallado de cada uno de los tomos³⁰.

Y creo que igualmente se cumplió el propósito de dar cabida entre las páginas de la revista tanto a autores conocidos o reconocidos como a noveles. En este sentido, aparecen textos de autores de la talla de Carlos Fuentes —con cuyo inicio de *La muerte de Artemio Cruz*, todavía inédita, se abre la primera entrega de la revista—, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Raúl Leiva, Luis Mario Schneider, Silvina Ocampo y los propios Batis y Valdés, en narrativa y ensayo; o autores como Enriqueta Ochoa, Thelma Nava, Jaime Labastida, Rubén Bonifaz Nuño, Ernesto Cardenal, Jorge Cuesta, Homero Aridjis, Carlos Becerra o Elsa Cross en poesía, por citar sólo algunos, junto a autores desconocidos en ese momento cuyos nombres no volvieron a escucharse.

³⁰ La revista incluye, periódicamente, un índice de colaboradores y de sus artículos, por orden alfabético, en el último número de cada tomo —a excepción del Índice del tomo III, que aparece en el primer número del tomo IV—. Estos índices resultan de gran utilidad para la consulta, pues además de los artículos publicados por cada autor y el número de páginas en las que éstos aparecen, proporcionan, a partir del año III y hasta el final, información sobre la nacionalidad de estos autores, y especifican también el género al que pertenece cada artículo.

El resultado de esta apertura fue una revista un tanto desigual o irregular en cuanto a la calidad de sus textos, lo que le valió precisamente la crítica de ser una publicación impersonal, de no tener una actitud que los definiera, y de no asumir el riesgo de un criterio selectivo, sino de estar “abierta de par en par a escritores buenos y malos”³¹. A partir de esta crítica, Huberto Batis reflexiona sobre la disyuntiva con la que se encuentra todo editor en este sentido de la selección y la calidad:

La cuestión disputada no tendrá nunca solución. Grupo o no-grupos. Calidad estricta o manga ancha. Bellas Artes, las universidades, las casas de la cultura... tienen que abrirse a todos, incluso con demagogia. Una revista particular, una editorial privada, tiene que buscar la calidad donde la encuentre y puede legítimamente convertirse en solo órgano de opinión y de los gustos de un grupo. Y ambas opciones tienen su función³².

Sin embargo, hay que decir que aunque no todos los autores incluidos en la revista llegaron a consagrarse, algo que por otro lado resultaría imposible, muchos de ellos sí lograron llamar la atención de los lectores y de la crítica, lo que les supondría la apertura de un espacio en las editoriales y los libros del momento. Éste es un logro innegable de *Cuadernos del Viento*, que el propio Huberto Batis comenta en 1963, al comienzo de la entrega 37-38:

Cientos de nuevos escritores se han visto impresos en nuestras revistas a partir del comienzo de los sesentas, que abrió *Cuadernos del Viento*. Muy pocos de los nuevos reinciden más de una o dos veces al año, pero algunos nombres empiezan a sonar y ser leídos y discutidos. Hasta ahora los nue-

³¹ Se trata de la crítica hecha por Juan Vicente Melo a *Cuadernos del Viento*, referida en la nota n. 8.

³² H. Batis, *op. cit.*, p. 93-94.

Cuadernos del Viento 59-60

REVISTA DE LITERATURA
\$6 Entrega doble
\$30 Suscripción

MEXICO, D. F.
MAYO, 1966 - ENERO, 1967
Apartado postal 70-269

ESTHER BELIISON, A veces dramas unos pájaros negros — VICENTE ALVERDE, Rutinas — JOSE CARLOS BECERRA, Ulises regresa — VICTOR VILLELA, Chi declaró, Cristina — SALVADOR ELIZONDO, El ángel azul — GABRIEL ZAID, Desarrollo nacional y crédito literario — JUAN GARCIA PONCE y JUAN JOSE GURROLA, Guía de Tulum — GUSTAVO SAJIN, Fragmento de novela — VICENTE ALVERDE, La balanza — ALBERTO DALLAL, El hermano — ERNESTO MEJIA SANCHEZ, Página blanca y Eric Suleis — MARCO ANTONIO MONTES DE OCA, Mancha de un solo día — VICTOR VILLELA, Imágenes en silencio — JUAN CARVAJAL, Cuaderno de notas — FANNY SUFRASO, La sombra de estálo.

NÚMERO ESPECIAL - QUINTO ANIVERSARIO



*Blanditque iuveni meretrici sua repta torridi
Præcipue si quis detestetur erit. — Omnis amissæ si pævixit delect.*
Cæcilia de que Tron et grandis

FIN DE LA PRIMERA EPOCA

Patrocinios de la SECRETARIA DE HACIENDA, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO, FONDO HISPANO MEXICANO, SECRETARIA DE EDUCACION.

Cuadernos del viento,
núm. 59-60, México,
mayo 1966-enero 1967.

vos son *descubiertos* cuando sus cuentos o poemas, que se hicieron rancios en las revistas, llegan a los libros; (...) Por fortuna varios de los escritores que han publicado en *Cuadernos del Viento* están llegando a los libros y antologías³³.

También en el apartado temático creo que hay que destacar la labor de traducción y difusión de autores y obras de sobrada calidad o reconocida importancia literaria, que la revista llevó a cabo de manera sistemática a lo largo de toda su producción. Se traducen textos tanto en prosa como en verso, así como ensayos, por ejemplo, de E. M. Forster, Andre Gide, Giuseppe Ungaretti, Tristan Tzara, Ray Bradbury, Fernan-

³³ Huberto Batis, *Cuadernos del Viento*, nº 37-38, agosto-diciembre, 1963. El subrayado es del original.

do Pessoa, Franz Kafka, Malcom Lowry y Robert Musil, por citar sólo algunos de los más importantes.

La única sección fija que tuvo la revista se tituló “Palos de ciego” y apareció por primera vez en la entrega número 10, en el primer año, y, escrita por los propios directores Huberto Batis y Carlos Valdés y firmada con sus iniciales, pretendía comentar y criticar la actividad literaria y cultural del país. Se trataba precisamente de palos “atizados a diestra y siniestra sin mirar a quién le ardían”³⁴, en los que no pretendía haber veneno, “sino humor picante que no hiera”³⁵. Eran, como el mismo Batis comenta, “chistes inocentes, (...) que servían para informar, subrayar, hacer puntadas, protestar y hasta alguna vez denunciar”³⁶, semejantes tal vez a otras secciones parecidas de revistas del momento, como las “Actitudes” de la *Revista Mexicana de Literatura*, o “La feria de los días”, de Jaime García Terrés, en la *Revista de la UNAM*, aunque de tono más ligero. La sección pronto obtuvo el eco de los lectores y los colaboradores, que comenzaron a enviar cartas a la revista en respuesta a estos “Palos de ciego”. Sin embargo, esta sección desapareció pronto —de hecho sólo duró 4 entregas, de la 10 a la 12—, al parecer, por el excesivo trabajo y los sinsabores que provocaba en los editores, tal como el propio Batis comenta³⁷, y ya no volverá a aparecer en ningún otro número de la revista.

Sin poder considerarse como una sección fija de la revista como tal, me parecen especialmente interesantes las noticias informativas breves y los comentarios escritos por los editores en la portada, cuando no contiene ésta ninguna ilustración. A través de ellas, así como de algunas notas y comentarios interiores, pueden conocerse curiosidades del momento, anécdotas y detalles de actualidad, tanto literarias como de carácter general. Estos comentarios a sucesos ocurridos en la sociedad

³⁴ H. Batis, *op. cit.*, p. 56.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷ H. Batis, *op. cit.*, 69.

mexicana o aparecidos en otras revistas introducen la voz personal de sus editores, que resulta interesante, tanto por los contenidos de las notas como por el tono, generalmente cómico e irónico, con que se enfrentan a distintos hechos, críticas y situaciones. También incluyen avances o comentarios de lo que se ofrecerá en ese número en particular.

En resumen, la producción de *Cuadernos del Viento* abarca algo más de seis años en los que la revista evoluciona, tanto gráficamente como en sus contenidos, dejando ver el trabajo y el esfuerzo mantenido de sus editores, siempre en busca de textos y de fondos para seguir manteniendo la publicación. A pesar de las críticas recibidas, creo que la revista consiguió la mayoría de los objetivos que los editores se habían propuesto, por lo que puede considerarse como el logro de un proyecto cultural y personal, que, sin embargo, y a pesar del empeño de sus editores, se vio forzado a desaparecer, igual que otros proyectos similares en el México de la época. La publicación de la revista puede considerarse así “un éxito mientras la revista existió”, tal como afirma Juan García Ponce, pero al mismo tiempo, su desaparición da cuenta también del fracaso de una empresa y un proyecto que no fue posible consolidar, debido a las circunstancias del momento. De esta forma, el fin de la revista refleja:

el fracaso del proyecto personal y cultural que, junto con muchos otros que crecieron paralelos a él y como resultado del mismo ambiente, implicó su desaparición. (...) Después de la aventura que representó *Cuadernos del Viento* y otras muchas aventuras semejantes que surgieron durante la misma época, los protagonistas de esos sucesos renunciaron o mejor dicho se vieron obligados a renunciar a la idea de un proyecto general de cultura y ante su imposibilidad, se retiraron a realizar sus obras privadas.³⁸

³⁸ Juan García Ponce, “Crónica de una época y sus consecuencias”, en H. Batis, *op. cit.*, p. 191.

Y es que los cambios sociales y políticos antes aludidos cambiaron también el concepto de cultura y la relación que los intelectuales mantenían con ella, y ésta se convirtió, durante la ola de represión que vivía el país durante estos años, en un “instrumento de poder”³⁹, lo que se puso de manifiesto en los acontecimientos que sucederían después, durante el Movimiento Estudiantil de 1968.

Así resume este proceso Evodio Escalante:

la revista, que registra la increíble eclosión de vida que fue la década de los 60, con el surgimiento de una generación que cambió la fisonomía de la cultura y que continúa produciendo frutos más que apreciables, los de la madurez, se cierra, y no por casualidad con la ola represiva que habría de pasearse primero por las oficinas de la Difusión Cultural universitaria y que conduciría a la carnicería injustificable de octubre de 1968⁴⁰.

Ante estas circunstancias, un proyecto como el que perseguían Huberto Batis y Carlos Valdés, que resultaba ser de una increíble modernidad⁴¹, simplemente ya no era posible y tuvo que desaparecer.

³⁹ J. García Ponce, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁰ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 202.

⁴¹ El mismo Evodio Escalante lo califica precisamente como de una “modernidad imposible”. En H. Batis, *op. cit.*, p. 201.

Cuadernos del viento

Revista de literatura

Fecha de publicación

Agosto de 1960-septiembre de 1967

Periodicidad

Variable:

Mensual, bimensual,
cuatrimestral (con irregularidades)

Tiraje

500 ejemplares (19 números)

1000 ejemplares (número 20 en adelante)

Dimensiones

23 x 34 cm

Portada

Papel bond de colores

Una tinta. En la segunda época incluyó un
color en la portada

Interiores

Papel bond

Páginas

14 páginas las entregas simples

28 páginas las entregas dobles

Localización

Biblioteca de El Colegio de México
(otras bibliotecas)

NUEVO CINE

Ángel Miquel

El primer número de *Nuevo Cine* apareció en abril de 1961. Sus redactores, José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y Gabriel Ramírez, rondaban los 30 años y acababan de fundar, en enero de ese año, un grupo más amplio, con el mismo nombre de la revista, cuyo propósito general era “la superación del deprimente estado del cine mexicano”.¹ Aunque era claro que esa superación tenía que lograrse sobre todo impulsando otro tipo de cine que el acostumbrado por la industria local, el grupo también se proponía renovar (o, en muchas áreas, fundar) la cultura cinematográfica en México, propósito del que la revista era el primer paso. En esto Nuevo Cine imitaba a los integrantes de la Nueva Ola francesa, quienes habían tenido en la revista *Cahiers du Cinéma* un primer vehículo de expresión, para después llegar a la dirección de películas.²

¹ “Manifiesto del grupo *Nuevo Cine*”, *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p. 3. Para los otros miembros del grupo, véase: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 11, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, Conaculta e Imcine, 1994, p. 11.

² *Cahiers du Cinéma*, de periodicidad mensual, comenzó a publicarse en abril de 1951. García Riera recordaba que un amigo suyo se la había dado a conocer a

Nuevo Cine fue una publicación bimestral editada en Imprenta Madero en la que, luego de una editorial, venían secciones de ensayos, crítica de estrenos, reivindicación de películas o cineastas y combate a periodistas de otras publicaciones; eventualmente aparecieron también secciones fuera de esa estructura en las que se daba cuenta de asuntos específicos, como una mesa redonda sobre un festival cinematográfico o la actividad de los cineclubes de México. En poco más de año y medio aparecieron —aunque irregularmente— siete números de la revista. Además del grupo de redactores, colaboraron en ella Juan Manuel Torres, Armando Bartra, Paul Leduc, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya y Francisco Pina; el administrador fue Luis Vicens y el diseñador Vicente Rojo.³

Entre los contenidos generales de la página editorial de *Nuevo Cine* destacó, naturalmente, la descripción de los propósitos del grupo en el contexto de las condiciones de la industria cinematográfica mexicana a principios de los años sesenta. Esa situación —crítica, pues la producción anual de películas se había reducido a los niveles de veinte años antes—, se resumía así:

mediados de los años cincuenta en la Librería Madero. “Me llevo varios ejemplares de la revista a la casa y me empiezo a enterar de una *politique de l’auteur* que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos (...) con los valores de la cultura cinematográfica (...) la enseñanza que yo deduje de su ejemplo fue capital...” (Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, Cal y Arena, México, 1990, pp. 92-93.) En otra parte se lee: “Sólo algunos miembros de Nuevo Cine éramos lectores asiduos y aun fervientes de la revista parisiense *Cahiers du Cinéma*, pero creo que en todos influyó mucho lo ocurrido con esa publicación animada entre otros por quienes ya eran o serían parte medular de la llamada *Nueva Ola* de directores de cine francés (...) De ahí que Nuevo Cine diera importancia capital a la publicación de una revista: si seguíamos el ejemplo francés, podría darse entre varios de nosotros el salto de la crítica a la realización.” (Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, p. 18)

³ En *El cine es mejor que la vida* (*op. cit.*, pp. 51 y ss.) García Riera describe la creación y el funcionamiento del grupo, así como pormenores de la edición de la revista, como que nadie cobraba por sus colaboraciones.

Los estudios están, en su gran mayoría, vacíos; actores y extras se han visto obligados a vagar sin sueldo o a invadir otras fuentes de trabajo (...); técnicos y obreros se han enfrascado en interminables discusiones con los productores (...) y mientras tanto, se pierden mercados. (...) lo que está enfermo es todo el organismo.⁴

Al diagnóstico de esta crisis se sumaba, para los integrantes de Nuevo Cine, la evidencia de una decadencia artística que tenía sumergidas a las películas mexicanas en niveles ínfimos de calidad.

Para enfrentar este estado de cosas el grupo proponía las siguientes acciones, enumeradas en un manifiesto presentado en el primer número de la revista: desarrollar el cine desde la perspectiva de la calidad; luchar por la libertad de expresión de los realizadores; crear espacios para la exhibición del cine independiente, experimental, documental y de cortometraje; desarrollar la cultura cinematográfica a través de la creación de una escuela y una cinemateca, y del fomento a cineclubes, publicaciones especializadas y actividades de investigación; exigir a los exhibidores la programación de buenas cintas extranjeras, y por último impulsar con la reseña y otros festivales parecidos la llegada a México de lo mejor del cine internacional.⁵

A pesar de la poca duración de la revista donde apareció esta ambiciosa propuesta puede considerarse como una de las más importantes aportaciones hechas a la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo veinte por un grupo independiente —aunque hay que decir que la mayor parte de las acciones propuestas tardaron años en materializar-

⁴ “Editorial”, *Nuevo Cine*, núm. 2, junio de 1961, p. 3.

⁵ Véase el manifiesto en *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p. 3. En un memorándum enviado en 1962 al presidente Adolfo López Mateos, al secretario de Gobernación Gustavo Díaz Ordaz y al regente del Distrito Federal, Ernesto P. Uru-churtu, el grupo sugería acciones concretas derivadas de estos postulados en los ramos de la producción, la organización estatal, la atención a los sindicatos y la exhibición. El memorándum, que no se publicó en la revista, se reproduce en E. García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, pp. 133-134.

se por completo, en particular en lo referido a la producción de películas de calidad.

Según García Riera, el grupo Nuevo Cine representó “el primer intento de oposición sistemática, en todos los terrenos, al *status* cinematográfico nacional”.⁶ Por supuesto, el principal motivo de oposición eran las películas que se producían. Una muestra de cómo se las consideraba es esta nota a *Juana Gallo*, del director Miguel Zacarías:

Lo que hace verdaderamente tétrica esta película no es la incompetencia ya no digamos estética, sino técnica de Zacarías, ni la demagogia panfletaria de sus diálogos, ni la pésima caracterización de sus personajes, ni la detestable fotografía de Figueroa, ni la total ausencia de los valores característicos del auténtico cine épico, ni, en suma (...) el falseamiento conscientemente burgués del hecho histórico que trata de glosar (...) Lo peor de todo es que al cine mexicano ya no le queda ni siquiera la ingenuidad de los tiempos artesanales.⁷

En realidad esta nota era una excepción, pues en la revista casi no se atacó a películas mexicanas específicas; pero de cualquier forma la postura del grupo era muy clara, y se confirmaba en alegatos generales como el manifiesto del primer número y el largo ensayo de Elizondo “El cine mexicano y la crisis”,⁸ así como en la posición de críticos cinematográficos como García Riera, García Ascot y De la Colina, principalmente, quienes escribieron con frecuencia duras notas sobre las películas mexicanas de estreno para *Revista de la Universidad, Política y México en la Cultura* (el suplemento dominical del diario *Novedades*), entre otras publicaciones.

Uno de los principales sectores atacados por los miembros de Nuevo Cine fue el de los realizadores, acusados de monopolizar la produc-

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 30. El texto es de García Riera.

⁸ *Nuevo Cine*, núm. 7, agosto de 1962, pp. 5-8.



Nuevo cine, núm. 1,
México, abril, 1961.

ción regular de películas a través de su sindicato e impedir así una renovación de cuadros que vivificara la industria con la inclusión de nuevas generaciones. Escribió García Riera años después:

...lo que combatió mi generación crítica fue que no quedaran a finales de los cincuenta sino unos treinta y pico directores, que no dejaran dirigir a nadie más y que se hubieran convertido en simples destajistas a las órdenes de los productores. (...) defendimos su derecho a filmar libremente (...) Pero también defendimos otra cosa más importante: que la producción de docenas de *churros* (cosa que no podíamos ni pretendíamos evitar) no impidiera el surgimiento de nuevos directores, y que éstos pudieran ser más fieles a sí mismos que a los productores, si así lo deseaban.

O sea, que hubiera lugar en el cine nacional para la libertad de expresión y de creación.⁹

Ese combate fue una de las primeras manifestaciones de un relevo generacional similar al que ocurrió por los mismos años en las artes plásticas, donde el grupo de pintores que introdujo el arte abstracto a México luchó contra estructuras culturales tanto o más sólidas que el cine de la época para encontrar su propio espacio de desarrollo.¹⁰

Por supuesto, los miembros de Nuevo Cine tenían deseos de ser parte del grupo que relevara a los directores del pasado (algo que expresó jocosamente el realizador Julio Bracho al publicar en el diario *Novedades* un artículo titulado “Los burros jóvenes quieren sus olores”). José Luis González de León y Salvador Elizondo habían intentado filmar películas largas, aunque sin mayor éxito, por lo que fue Jomí García Ascot el primero del grupo en dirigir una obra importante, secundado por su esposa María Luisa Elío y por su amigo Emilio García Riera. Esta obra, *En el balcón vacío*, de inmediato fue celebrada críticamente en la revista.¹¹ También se felicitó en *Nuevo Cine* “al buen amigo” Adolfo Garnica por haber obtenido con *Río arriba* el primer

⁹ Emilio García Riera, “Entre Emilios”, mecanuscrito sin más datos en el archivo del autor (probablemente colaboración para el diario *La Jornada* en los años ochenta).

¹⁰ Los pintores abstractos Gabriel Ramírez y Vicente Rojo pertenecieron de hecho a Nuevo Cine. El parentesco de intenciones de unos y otros era evidente; por eso el grupo saludó así una de las iniciativas de esa generación de artistas plásticos: “Nuevo Cine tiene muchas razones para unirse al Museo de Arte Contemporáneo. No sólo sus miembros son partidarios de la libertad creadora y de la más amplia experimentación formal. También habrían de sentirse solidarios con una institución que, contra el triste ejemplo de las instituciones de arte oficial o consagrado, da un lugar de primera línea al cine, considerándolo a la altura de las demás artes...” (“Nuevo Cine y el Museo de Arte Contemporáneo de México”, *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 3.).

¹¹ José de la Colina, “*En el balcón vacío*”, *Nuevo Cine*, núm. 7, agosto de 1962, pp. 20-22; antes había aparecido, del mismo autor, “Nuevos cineastas. J. M. García Ascot”, *Nuevo Cine*, núm. 1, pp. 22-23.

premio para un cortometraje en lengua española en el festival de San Sebastián.¹² Pero en realidad hubo pocas realizaciones de jóvenes de las cuales pudieran enorgullecerse los redactores durante la corta vida de la publicación.¹³ Por eso el cineasta más elogiado fue Luis Buñuel, quien trabajaba en México desde hacía más de una década y quien, ligado por amistad con García Riera y De la Colina, había participado en las reuniones preliminares del grupo.¹⁴ En *Nuevo Cine* aparecieron notas muy elogiosas sobre sus películas *La joven* y *Viridiana*, y por si quedaba alguna duda de la admiración que suscitaba el director entre los integrantes del grupo, se le dedicó un número doble completo de la revista. La editorial decía:

Este creciente amor al cine, que se desarrolla de modo notable gracias a los cineclubes, debe mucho a la obra de Luis Buñuel. (...) los miembros de Nuevo Cine han presentado en muchas ocasiones y en los más diversos lugares las películas del realizador aragonés y han podido comprobar hasta qué punto representan un material inapreciable para despertar una conciencia cinematográfica entre el público. Difícil sería que nuestros argumentos y razones sirvieran de algo si no estuvieran justificados por la existencia de films como *Los olvidados*, *Él*, *Nazarín* o *Viridiana*. Cada uno de estos films es en sí mismo una prueba irrefutable de que el cine que usualmente se hace en México no es el único cine que se puede y se debe hacer.¹⁵

¹² *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto de 1961, p. 30.

¹³ Escribió García Riera: "...aparte de García Ascot, algunos miembros del grupo —Paul Leduc, Rafael Corkidi, Juan Manuel Torres, Manuel Michel, Salomón Laiter— sólo lograrían hacer cine de largometraje al cabo de unos diez años..." (*Historia documental...*, *op. cit.*, p. 18).

¹⁴ "El grupo Nuevo Cine, editor de la revista, nació de hecho en 1960 a partir de unas primeras reuniones a las que asistieron (...) Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas. Sin embargo, ninguno de ellos permanecería en el grupo..." (*Historia documental...*, *op. cit.*, p. 18).

¹⁵ "Luis Buñuel y Nuevo Cine", *Nuevo Cine*, núm. 4-5, noviembre de 1961, p. 3. A los elogiosos textos de Elizondo, García Ascot y García Riera, se sumaron en este número artículos de Francisco Pina, Octavio Paz y Henry Miller; también se publicó un fragmento del guión de Buñuel y Juan Larrea titulado "Ilegible, hijo de flauta".

Naturalmente, Buñuel era sólo un ejemplo —aunque privilegiado, pues vivía y trabajaba en el país— de realizador de obras como las que aspiraba a promover el grupo Nuevo Cine. Otros directores a los que se elogió en la revista a través del examen crítico de sus películas fueron Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Otto Preminger, Stanley Kubrick y Tomás Gutiérrez Alea. En cuanto a los realizadores del pasado, se reivindicaron obras de Erich von Stroheim, Sergei Eisenstein, Víctor Fleming y Howard Hawks, y también las cintas sobre la revolución filmadas en los años treinta por el cineasta mexicano Fernando de Fuentes.¹⁶

Los textos de *Nuevo Cine* con frecuencia rebasaban la categoría de notas críticas para pasar a la de ensayos largos en los que no sólo cabían películas y directores, sino también intérpretes (Gary Cooper, Cyd Charisse, James Dean), géneros (el western, el cine experimental) o tendencias de algunas cinematografías nacionales (la moral sexual en el cine mexicano, la influencia de André Bazin en el nuevo cine francés). Esta modalidad ensayística era nueva en la cultura mexicana, y contó pronto con amplias posibilidades de desarrollo al crearse dos colecciones de libros, “Cine Club” de Editorial ERA y “Cuadernos de Cine” de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, en las que aparecieron textos originales o traducciones de prácticamente todos los redactores de *Nuevo Cine*. En ese alcance intelectual, entre otras cosas, el grupo se distinguía orgullosamente de los periodistas ligados a la industria cinematográfica, a quienes designaban despectivamente “cronistas de estrellas” —en una actitud que, por cierto, también revelaba una ruptura generacional.

De hecho había una sección en *Nuevo Cine*, titulada Crítica de la crítica crítica, enteramente compuesta por breves notas enderezadas contra los periodistas filmicos de la “gran prensa”. Los blancos favori-

¹⁶ Salvador Elizondo, “Fernando de Fuentes”, *Nuevo Cine*, núm. 2, junio de 1961, pp. 10-12.



Nuevo cine, núm. 2,
México, junio, 1961.

tos fueron Ricardo del Río (*Mirabal*), Jorge Carrasco (*Lumière*) y Carlos Bravo y Fernández (*Carl-Hillos*), pero se atacó también, entre otros, a Manuel Ángel Bayardi, Jaime Valdés, Luis Spota, Antonio M. Llamino, Pomares Monleón, José Luis Durán, Juan Tomás, José Natividad Rosales (*Paprika*), Efraín Huerta, y Gutiérrez y González. En una editorial se explicaba que:

(...) nuestra “Crítica de la crítica crítica” no ha estado encaminada tanto a discutir los gustos (?) cinematográficos de esos buenos señores, como a poner en evidencia (...) su desconocimiento de lo que es el cine, sus errores tremendos de información, su total incompetencia y, en suma, su falta de honestidad profesional. ¡Y esos han sido los elementos que (...) han monopolizado —y siguen monopolizando— las columnas periodísticas dedicadas al cine! Tendríamos que estar en una torre de marfil y tener

jugo de zanahorias en las venas para no rebelarnos y para no decir claramente que esos señores engañan al público haciéndose pasar por conocedores de cine. Por eso los combatimos y seguiremos haciéndolo.¹⁷

El grupo reconoció al exiliado valenciano Francisco Pina como su antecesor en la crítica independiente, aunque pronto se reivindicó también la obra de otro español de la emigración, Álvaro Custodio, quien en los años cincuenta había escrito sobre películas en publicaciones de la capital.¹⁸

Las principales repercusiones directas de *Nuevo Cine* fueron en el campo de la cultura escrita. En los años sesenta y setenta se incrementaron las ediciones de libros de cine y se desarrolló a niveles no conocidos antes la crítica independiente y el ensayo sobre el séptimo arte en periódicos y revistas, lo que a fin de cuentas posibilitó el surgimiento de un público lector más o menos amplio acostumbrado a normar su gusto en la reflexión que partía de esos textos. A la vez esto permitió que creciera la exhibición de películas de calidad en festivales y circui-

¹⁷ Emilio García Riera (por la redacción), “La crítica y los picapedreros”, *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p.3. Tiempo después él mismo recordó: “...nuestros adversarios en los terrenos del periodismo cinematográfico no eran los voceros del Estado, pues no los había, sino los de los productores privados. En el ataque a los “cronistas de estrellas” o a los defensores, malintencionados o no, del *churrismo* que atribulaba al cine nacional, sí fuimos virulentos (aunque nunca calumniadores ni irrespetuosos: con Efraín Huerta, por ejemplo, supimos hacer conciliables las diferencias radicales de opinión con el trato cordial)”. García Riera, “Sobre la crítica de cine II”, manuscrito sin más datos en el archivo del autor (probablemente colaboración para el diario *La Jornada* en los años ochenta).

¹⁸ “Homenaje a Francisco Pina”, *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, pp. 8-9 y “Al César lo que es del César”, *Nuevo Cine*, núm. 2, junio de 1961, p. 30. Una antología de los escritos cinematográficos de Pina apareció en *Praxinoscopio* (UNAM, México, 1970) y una de Custodio en *Notas sobre el cine* (Patria, México, 1952). Sobre los miembros españoles del grupo, véase Arturo Garmendía, “Luz... cámara... acción. La batalla de Nuevo Cine por la cultura cinematográfica”, en Pablo Mora y Ángel Miquel (comps.), *Espanoles en el periodismo mexicano, siglos XIX y XX*, UNAM y UAEM, México, 2008, pp. 329 y ss.

tos comerciales, y que se justificara la intervención hacia un mejor cine desde las oficinas del Estado.

Un punto derivado, aunque importante, de la propuesta de *Nuevo Cine* de ofrecer opiniones independientes, objetivas e informadas, fue que éstas iban invariablemente acompañadas por datos biográficos y filmográficos precisos en el caso de las personas, y de producción y exhibición en el caso de las películas. La herencia de este prurito por el rigor en los datos fue ya evidente en *La Semana en el Cine*, un boletín de 8 páginas que comenzó a aparecer el 1 de septiembre de 1962. Impulsado por Emilio García Riera y Gabriel Ramírez, colaborarían en éste más adelante Carlos Monsiváis y Jomi García Ascot (es decir, casi todos los miembros de la redacción de *Nuevo Cine*), acompañados por Jorge Ayala Blanco. El boletín, que según García Riera “trató en alguna medida de compensar” la desaparición de *Nuevo Cine*,¹⁹ se publicó durante cuatro años, hasta el 27 de agosto de 1966. Dividido en dos secciones, “Las Películas” y “Documentación”, se dieron noticia en él de las aproximadamente 1 500 cintas exhibidas en ese periodo en la capital, y se publicaron las fichas de otras diez mil, incluidas en las filmografías de cuatrocientos directores o intérpretes. Ese escrúpulo por documentar rigurosamente al cine tendría su expresión más útil —equilibrado por secciones de opinión crítica— en la enciclopédica *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, publicada por ERA entre 1969 y 1978, y reeditada con muchos cambios por la Universidad de Guadalajara entre 1992 y 1997.

Cuando salió el número 7 de *Nuevo Cine* en agosto de 1962, se leía en su página editorial:

Esta vez nuestra revista ha tardado más de la cuenta en aparecer. Las razones son muchas (...) Queremos simplemente recordar las grandes dificultades de tipo material que un órgano de crítica *absolutamente indepen-*

¹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, p. 140.

diente como es *Nuevo Cine* debe afrontar en cada número. Esas dificultades sólo tienen un nombre: dinero.

El hecho de que *Nuevo Cine* se venda muy bien entre los cinéfilos (...) no significa, desgraciadamente, que con la venta se recupere el costo de la impresión. (...) las revistas viven gracias a los anuncios (...) Una revista de cine debería vivir de anuncios de cine, pero en nuestro medio esto significaría (...) “vender” la crítica.

(...) *Nuevo Cine* se ha sostenido hasta ahora gracias no sólo a sus lectores, sino también, y no en pequeña medida, gracias a los mismos miembros de nuestro grupo. Tenemos, desde luego, el propósito de seguir sacándola contra viento y marea, pero necesitamos (...) que nuestros lectores se suscriban y que se conviertan en propagandistas de *Nuevo Cine*. Pedimos no olvidar que es la única revista de su tipo que aparece en México...²⁰

Nuevo Cine no volvió a aparecer. Sin embargo su espíritu siguió vivo en las muchas realizaciones de la generación que la publicó, que incluyeron, como habían soñado los firmantes del manifiesto del primer número, producciones de calidad, archivos de películas, escuelas de cine, festivales, espacios para exhibición de obras clásicas, institutos promotores y reguladores, libros y naturalmente también revistas. Publicaciones periódicas posteriores como *35 mm* (1976-1969), *Cine* (1978-1980), *Filmoteca* (1979-1981), *Nitrato de Plata* (1980-1997), *Dicine* (1983-1996), *Pantalla* (1985-1988) e *Intolerancia* (1986-1990) heredarían implícitamente los postulados de *Nuevo Cine* de acercarse al mundo de las imágenes en movimiento desde una perspectiva independiente, crítica, objetiva y bien documentada.

²⁰ “A nuestros lectores”, *Nuevo Cine*, núm. 7, agosto de 1962, p. 3.

NUEVO CINE

Nuevo Cine

Fecha de publicación

Abril de 1961- agosto de 1962

Periodicidad

Bimestral

Tiraje

s/d

Dimensiones

18 x 28 cm

Portada

Cuché a dos tintas

Interiores

Papel bond a una tinta

Páginas

Variable

Localización

Cineteca Nacional

LA LEYENDA DE CAL, 1962-1967

Lourdes Blanco

Es difícil encontrar a un diseñador gráfico tan vinculado con la producción de revistas como lo estuvo Nedo M. F., diseñador y pintor de origen italiano cuyas invenciones quedaron integradas en la historia gráfica y artística de Venezuela. Y sorprende aún más cuando se verifica cómo los diseños creados para esas revistas siguen ejerciendo influencia.¹

Incluyendo el prototipo de la revista *Venezuela*, un frustrado proyecto editorial de la Conahotu de 1972, fueron nueve las revistas: *Vida Social* de 1951; *Revista Shell* y *Boletín Shell* de 1951-52; dos números de *Imprimase*, la revista de la Asociación de Industriales de Artes Gráficas, 1968-1969; y las cuatro que Nedo dirigiera artísticamente, las que diagramó con tinta, sudor y lágrimas, convirtiéndolas en portadoras de su estilo: *Crónica de Caracas* 1965-69, dirigida por Guillermo Meneses, Cronista de la Ciudad; la *Revista de Oriente*, 1966-69, a cargo de Alfredo Armas Alfonzo; *El Farol*, 1959-73, conducida primero por Armas Alfonzo y luego por Martín de Ugalde; y *CAL*, 1962-67, también con Meneses.

¹ El presente texto es una versión del capítulo “CAL”, del libro inédito *Nedo, esto y l'otro*, de Lourdes Blanco. A menos que se indique otra fuente, todas las citas de Nedo y de otros entrevistados son de este trabajo.

Concebida y dirigida por Guillermo Meneses y diseñada por Nedo, desde su inicio en 1962 hasta su cese cinco años después, *CAL* pasó a la historia de las artes gráficas de Venezuela como ejemplo de invención fulgurante. Casi diría como elemento fisionable que al escindirse de su núcleo —los años de su vida activa— continúa emitiendo energía. Con el patrocinio de la Fundación Neumann y de otras empresas que figuran como anunciantes fijos, *CAL* encarnó la vanguardia gráfico-literaria del medio intelectual y artístico en Caracas.

Reiterados han sido los homenajes dedicados a esta revista de formato tabloide que aspiraba a que la cultura literaria estuviera disponible en los quioscos, como cualquier periódico. Aunque reconocía sus buenas intenciones, todas esas rememoraciones desencajaban a Nedo. Como paradoja, un objetivo añorado y crucial desde hace veinte años, la realización de un facsímil de la revista, permanece inalcanzable. A principios de los noventa, el escritor Salvador Garmendia, entonces director de la revista *Imagen*, se propuso rendir el primero de un conjunto de reconocimientos. Asiduo colaborador de *CAL*, su lenguaje había sido analizado por el poeta Ludovico Silva en el número inicial y la novela *Día de Ceniza* se dio a los lectores como “folletón por entregas”. El tributo de Garmendia consistía en la inserción en *Imagen* de un insípido pliego que reproducía un par de páginas acompañadas de un elogioso comentario de José Balza, otro narrador insurgente en el horno de *CAL*. Reducido en escala, el proto-facsímil lucía tan alejado del espíritu gráfico de Nedo como ajenas al espíritu de *CAL* habían sido algunas publicaciones literarias precedentes.

“*CAL* casi ha llegado a ser una maldición”, decía Nedo para subrayar lo incómodo que se sentía ante los reconocimientos tardíos y en particular cuando se pretendía una replicación de su diseño. Cuando asumía ese tono, Nedo tomaba pista para extenderse sobre los pormenores de la carencia de calidad editorial en la mayoría de las publicaciones periódicas pues, en su opinión, en casi ninguno de los muchos diarios y revistas que se publican, se ejerce con rigor los principios que permiten alcanzarla.

Pese a epígonos y peores réplicas, el toque de *CAL* se encuentra en el diseño de la generación que ahora detenta el liderazgo. Ciertas concepciones labran sus propios circuitos y persisten en otros contextos. En paralelo con las alabanzas y detracciones (que también las hubo; el número 54 fue prohibido en la aerolínea Viasa, uno de sus anunciantes), se fue creando una tradición de ensayo, en catálogos y libros, algo en el género de revistas, y hasta en periódicos y hojas literarias, que demuestran lo profundo de la enseñanza de *CAL*. Los menos convencidos se agarran del término “eclecticismo” para justificar un estilo que “utiliza” otros estilos y que debe verse, en opinión del diseñador Álvaro Sotillo, como precursor del espíritu postmoderno.²

En la misma etapa inicial de la revista *Imagen*³ se hizo evidente el vínculo gráfico que, consciente o emocionalmente, surgió entre su diagramación —realizada durante los primeros años por Karmele Leizaola,⁴ y luego por una pléyade de diseñadores (Alirio Palacios, Rolando Dorrego, Santiago Pol, entre otros)— y la de aquella revista que buscaba reemplazar y emular, no sólo para suplir su ausencia sino porque su formato tabloide también se generaba en el huecograbado de Tipografía Vargas.⁵ Desde luego que *CAL* no era la única revista

² Conversación con Álvaro Sotillo, ocurrida el 21 de noviembre de 1994. Véase también: B. Muñoz, “Postales de *Cal*”, *Imagen*, núm. 100-121, 1997.

³ Concebida en 1967 por Simón Alberto Consalvi (a la sazón presidente del INCIBA), antecesor del CONAC.

⁴ Hija de Ricardo Leizaola, impresor español venido a Caracas para trabajar como gerente de la Tipografía Vargas de Juan de Guruceaga. De acuerdo con Karmele: “Mi padre conocía el negocio editorial de la A a la Z [...] Fundó y editó los diarios *El Día y Argia*, los cuales circulaban con un excelente suplemento dominical impreso en huecograbado, técnica que él conocía a la perfección.” V. H. Irazábal, “Karmele Leizaola: en el palomar de la Tipografía Vargas”, *Revista Imagen*, núm. 100-121, marzo de 1997, pp. 35-37.

⁵ Este formato es de larga data en revistas y hojas culturales en América Latina. En huecograbado también se hacía *Zona Franca*, cuando aparece, en septiembre de 1964, pero la diagramación fue mediocre hasta que apareció el número ocho. En junio de 1967, a los pocos meses de haberse suspendido *CAL*, apareció en París otro tabloide, la revista *Robho*, impresa en litografía, con maqueta de Carlos Cruz-

hecha con esa técnica, pero sostengo que la audacia de *CAL* redimensionó el huecograbado y proporcionó tanta animación que no parecía hacer falta la siempre deficiente (y costosa) cuatricromía de aquella época.

Surgieron luego, por períodos extremadamente breves, formatos parecidos, con otros sistemas de impresión, y también otros formatos con algo de la audacia de *CAL*, como fueron las revistas *Cobalto* y *Extramuro*, esta última diseñada por Sotillo, y *Punto Gráfico* de la Universidad de Carabobo en manos de Carlos Zerpa. En París, un poco antes, aparecía *Robho*, diagramada por Carlos Cruz-Diez, un contemporáneo y amigo de Nedo radicado en Europa desde los cincuenta. La revista *Papeles*, del Ateneo de Caracas, diseñada primero por Alirio Palacios y luego por Manuel Espinoza y los integrantes del Grupo Cobalto, abordó sin resolver el diseño en sus páginas.⁶ La revista de comunicación *Iddea*, del Instituto de Diseño de la Fundación Neumann-INCE, aunque de formato cuadrado y papel recubierto, utilizó algunos de los recursos gráficos de *CAL* y de otras revistas diseñadas por Nedo.⁷

Ya en los ochenta, *Actual*, una guía de lectura impresa en litografía, con diseño a cargo de Aixa Díaz, mostraba aquellas cualidades originales del estilo *CAL* que su diagramadora buscó ex profeso con cierta nostalgia reverencial, pero, también, como punto de partida para el desarrollo de un lenguaje propio. Díaz empleó el dibujo de Nedo, “Metagnosis de la letra A”, en la portada del número cuatro como

Diez. Antes había circulado *En letra roja*, dirigida por Adriano González León y Jesús Sanoja Hernández, pero se imprimía en una rotativa extremadamente pobre.

⁶ En su número 13, de 1971, aparece un extenso dossier sobre las letras y números de Nedo. Véase: R. Guevara, “El alfabeto de lo imposible”, *Papeles*, núm. 13, 1971, s. p.

⁷ El número 4 lleva uno de Leonor Arraiz semejante a la página *Movimiento*, con poemas de Rafael Cadenas que Nedo utilizó en *CAL*, número 60, de 1966 (las letras se mueven por efecto del oleaje de un mar de líneas), y en el siguiente número se utiliza una variante de manos, inspirada en las ilustraciones de Nedo para el número 21, de *Imprimase*, de 1968.

preámbulo a las dobles páginas de *CAL* que ilustran el ensayo de Felipe Márquez interrogándose por la relación entre la historia de la imprenta y el diseño gráfico contemporáneo de Venezuela. Más recientemente, *El Puente* de Yolanda Pantin, en manos de Waleska Belisario, del Taller de diseño ABV, nos asoma a la estela de *CAL*, aunque es un perfil cincelado por el rigor y los espejismos del conmutador. Uno de los últimos ejemplos es la publicación de la UCAB, *Ver la Lectura*, de 2006, en la que lo único que faltó fueron precisamente un par de muestras de la matriz originaria: las páginas de *CAL*.

El parámetro

Nedo decía: *CAL* es culpable de haber establecido un parámetro del cual no se puede salir. ¿Cuál es el significado de estas palabras? Pues que en *CAL*, por designio o azar, se reunieron dos personas —Meneses y Nedo— que compartían un sentido agudo de lo que era acometer empresas sin parecido alguno a lo existente.

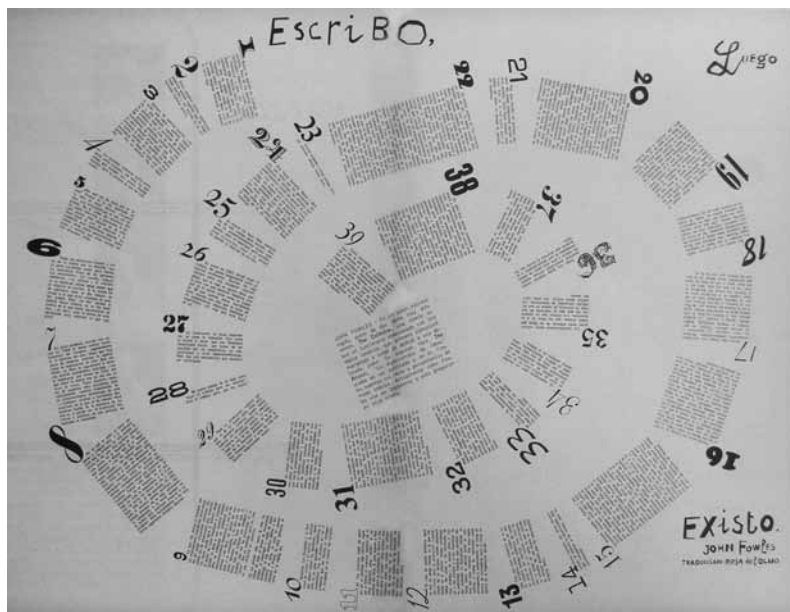
La publicación de autores insurgentes, la difusión de traducciones de escritores originales y herméticos (como Samuel Beckett y Alain Robbe-Grillet), o desconocidos para los hispanohablantes (como John Fowles), las reseñas de las exposiciones de arte, la dramaturgia, la danza, el cine, la sociología, la poesía, la antropología, formaron parte de los contenidos de *CAL*. Hasta se llegó a la reinención del folletón, a partir de novelas como *Día de ceniza*, de Garmendia, y *Conexiones de tierra*, de César Dávila Andrade, un intento fallido de lanzar en paralelo las Ediciones CAL. El poder gráfico de la revista dio inicio a un paradigma que renovaba tradiciones casi sin solución de continuidad, arraigadas en aspectos menos conocidos del modernismo y otras vanguardias históricas, como el futurismo y la poesía concreta. Era la frescura de quien nada tiene que perder: toda limitación se convertía en una ocasión para propuestas inéditas, soluciones que dejaban atónitos a sus lectores y que aún hoy sorprenden y regocijan.

Todos los recursos e invenciones desplegados en *CAL*: el formato tabloide, la calidad de la imagen gráfico-tipográfica en un papel periódico ligero y satinado, la impresión nítida aunque contraria a lo “sui-zo”; el diseño de avisos que se yuxtaponen, a manera de ilustración, junto a la masa de columnas de textos, imágenes fotográficas agigantadas en una suerte de periodismo gritón de sucesos culturales (como corresponde al tabloide); el uso del espacio y la dinámica diagonal, el trazo diminuto de un manuscrito o tipografía convertido en impacto, todo esto, sin siquiera tocar el contenido mismo, iba al corazón del espacio privilegiado por las generaciones insurgentes. Se anticipa la fusión entre lo popular y lo culto, lo crudo y lo cocido, lo material-técnico con lo surreal-poético, la lógica y el absurdo. En todas estas variaciones se encontraba la realidad de unas cuantas limitaciones transmutadas en el acicate de la invención gráfica.

Los testimonios

En una grabación que Alfredo Armas Alfonzo le hiciera a Nedo, en 1984, cuando preparaba la publicación *El diseño gráfico en Venezuela*, se puntualizan los inicios de la revista:

El financista es (Hans) Neumann. Venía desarrollando una actividad de protector de las artes a través de la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes. Yo no sé si sé de Neumann en seguida o no. Voy a casa (de Guillermo Meneses) y allí me plantea lo que él quiere hacer: una revista amplia, de mucha amplitud, de crítica literaria. La palabra *CAL* aún no existía como nombre en ese momento. El autor de (la palabra) *CAL* yo creo que es Miguel Arroyo. Cuando vamos una mañana al Museo [...] y hablamos con Miguel a ver si nos concede permiso para fotografiar al Salón [...] Y en eso, conversando [...] nace de los dos, en el juego de palabras. Guillermo Meneses era muy quisquilloso, todo era una broma, un chiste, y Miguel Arroyo es un hombre de mucha chispa también, y yo le seguía. El



CAL, núm. 43, Caracas, junio de 1965.

verdadero autor de CAL, del pecado, (de) tomar las iniciales de las palabras crítica, arte, literatura, es Miguel Arroyo. Pero de que ha nacido así y en ese momento te lo puedo confirmar.⁸

Cuando Nedo accedió a la dirección artística de la revista que Meneses estaba concibiendo, se cruzaron muy pocas condiciones. La principal era su libertad: “Ninguna injerencia en lo que yo haga con la cosa gráfica”, y el escritor le respondió que lo único fijo que se tenía era el tamaño de la revista, por el asunto de la máquina y el presupuesto. Dice Nedo:

Era la máquina que tenía Tipografía Vargas desde 1953. Yo conocía esta imprenta íntimamente. CAL pues mediría 48 x 32 cm. Me dijo que no po-

⁸ Alfredo Armas Alfonzo, *El diseño gráfico en Venezuela*, Ediciones Maraven, Caracas, 1985, p. 54.

día pagar más de 750 bolívares por ejemplar [...] Yo acepté pero no tomé en cuenta la entrega del material y que con Meneses producir una revista era una cosa seria: venía con papeles y papelitos que parecían mas bien material para el cesto de la basura. Meneses (me) tenía mucha confianza y me hacía morir por las entregas [...] luego me fui adaptando al sistema [...] y le di ese carácter a la revista. Yo siempre leía los textos y de los textos me venían las ideas para el diseño. Enfrentarse a las dobles páginas en blanco era como si se detuviera el tiempo. ¡Es motivo de interés que por falta de tiempo se hiciera una revista tan original!⁹

El cabezal

No sorprende que en el primer número de *CAL* la portada estuviera dedicada enteramente a una obra de Jesús Soto, donde parecen fusionarse elementos cinéticos y del informalismo (“arte otro” o “nuevo realismo”) que ese año caracterizara la confrontación del Salón Oficial y que comprometían a Nedo en su vertiente como pintor. Tampoco hacía falta que Nedo calzara su firma, pues ya había aplicado su impronta al crear un cabezal, a todas luces desconcertante y renegada de la tradición, donde la palabra iniciaba con una minúscula. El monograma se armó a partir de tres fuentes, comenzando con una letra *Styled Condensed* para la C de cultura, seguida de una tipo *Bodoni* para la A de arte y cerrando con la aplicación de un alfabeto de *Weiss* para la L de literatura. Justo debajo cabía el colofón y la mención de responsabilidad.

De carácter informal y cercano a la desobediencia, el cabezal se aprecia como un “ideograma” del ámbito cultural en el que cohabitan diferentes artes en paralelo. También puede verse como un guiño del tipógrafo y hasta una oblicua referencia a la época de escasas e incom-

⁹ Cita de Nedo del libro inédito *Nedo, esto y l'otro*, de Lourdes Blanco.



CAL, núm. 45, Caracas, agosto, 1965.

pletas fuentes, las cuales se desgastan o pierden y obligan a una composición de palabras con tipos de distintas familias.

La revista se hizo con base en cuatro pliegos que daban 16 páginas en el formato de 48 x 32 centímetros: un tabloide donde brillaban por su ausencia la paginación y las firmas o reclamos, pero que permitía disponer de ocho dobles páginas que Nedo utilizaba en forma contraria a la pauta de ese entonces. Nos referimos a la doble página del centro. Prefirió siempre lo inesperado: explotaba, cuando el tema se lo pedía, el primer pliego externo, las tres últimas páginas (o las tres primeras) en secuencias de animación. Este rasgo, de sacar lo que está previsto en el centro para colocarlo fuera como una carátula, es indicio de una actitud que evita el lugar común. Así, la revista “comenzaba” a veces con la última página y “seguía” en la primera, del lado exterior, asunto que hacía de *CAL* un periódico llamativo, desde la mirada del “otro”.

Entre los ejemplos maestros de este ardid están: la doble página externa dedicada a las formidables efigies de Marilyn Monroe y Herman Hesse; el pliego consagrado a la danza moderna de Grishka Holguin y Sonia Sanoja, en fotografías de Bárbara Brändli; la introducción al Barroco americano de Graziano Gasparini; las esculturas de Aleijadinho; la doble página del Universo de Calder en el Guggenheim, y los relojes asociados a Caracas en ocasión de haber ganado *CAL* el Premio Nacional de Periodismo en 1965. Quizá por ello, el poeta Ludovico Silva llamaba a Nedo, prestidigitador.

El sistema de impresión en huecograbado, con base en dos cilindros de cobre, le confería una buena resolución a las fotografías aun en los casos más extremos, al reproducir imágenes de segunda generación, y una oportunidad inmejorable para el dibujo y la caligrafía. Un ejemplo de lo primero fue “Ebdomero”, fragmento de novela de Giorgio de Chirico, donde Nedo utiliza una trama que convierte el rostro magnificado del autor —enmarcado por seis apretadas columnas— en un dibujo puntillista evocador de Seurat. Los ejercicios de caligrafía, que agotó cuando realizaba monogramas matrimoniales, reaparecen en *CAL* con estatura propia y empiezan a verse en el número 25 con un aviso que invita al lector a regalar la revista. Para el número 45 tanta escritura se convierte en un “texto-imagen”, pues aplica una letra tipo “palote” para hacer una plana con la carta que Aureliano González le dirige a Ramón Palomares.

En el caso de “El Zorba”, de Rafael Brunicardi Ponce, reinventa la letra griega para una compleja doble página donde se proyecta la imagen de un hombre de frente y de perfil construido, con un guiño a Vasarely, por un fino juego de sombras, luces e interlíneas, que también son persianas. Para el número 47, la caligrafía de las letras L, R y G colman el espacio, entre las dos columnas de Laurie Lee y Robert Graves, con un recurso que Nedo justificaba por las limitaciones de la tipografía. En este mismo número el interlineado reaparece en sentido vertical y la caligrafía se torna china (“Un día en el sur”). En el número 55, la tipografía y la caligrafía se funden en un manchón de tinta que

impregna el poema de Jaime López Sanz. Caligrafías letradas y numéricas forman parte de “Decisión”, de Esdras Parra (número 54), y “Trabajos de guerra”, de Enrique León (número 52).

Desde el principio, Nedo yuxtapone inmensas ampliaciones fotográficas con textos cortos, pero la mayoría de las veces la imagen estaba en el anuncio y el texto era pura tipografía. Meneses le enviaba los artículos y se preocupó por conseguir algunos materiales gráficos de apoyo. La idea de utilizar imágenes de historia del arte para animar las páginas de *CAL* es de Meneses, quien le obsequia a Nedo un libro con la iconografía artística del tabaco (ambos eran fumadores empedernidos). Otra de sus ocurrencias fueron las fotografías antiguas, algunas de ellas adquiridas en Europa, pero la mayoría proveniente de su propio archivo familiar. Meneses registró el nombre de *CAL* como una marca y se la obsequió a Nedo.

Derrames y elogios

Dos de los grandes problemas a los que se enfrentan las revistas son la extensión variable de los artículos y los llamados “derrames”. Nedo los resuelve con ingenio. Cuando dispone de muchos artículos cortos o conjuntos de poemas, maneja el asunto como popurrí, pero se sirve de las diagonales y las contraposiciones para crearle, a cada escritor, su propio espacio en la misma página. Un par de ejemplos de este recurso aparece en los pliegos del número 47, con escritos breves que dispuso, cual recortes de prensa, sobre un entramado de líneas; y en las hojas del número 54, con textos de Víctor Salazar, Zambrano Colmenares, Luis José Bonilla y Lil Hernández, cada uno diferenciado en su titular y la orientación del texto. En el número 30 se aborda el espacio de la doble página desde perspectivas variadas: la visión a vuelo de pájaro que le facilita ubicar textos cortos y absurdas ilustraciones en tres de los bordes, además del eje vertical común. Nedo coloca la imagen de Ionesco partida en dos en el centro y deja que los textos cortos se organicen en

los bordes: algo que en todas las viejas lecciones de diagramación pe-riodística se aconsejaba no hacer.

El diseñador y cartelista Santiago Pol, que sin haber sido alumno de Nedo lo reconoce como su maestro, ve en su obra una relación con el cartel:

Me he preguntado muchas veces cómo conocí su trabajo [...] Y la respuesta es *CAL*. Cada página era un canto a la invención, a la audacia [...] *CAL* era una sorpresa en cada página. No era el módulo que se repetía sino un afiche en cada página. Hay que tener mucho guáramo para ver cómo se hacía todo eso. Tenía los testículos de hacerlo [...] Cualquier ser pensante tenía que reaccionar y podía ver: aquí hay diseño, existe el diseño. Me enseña lo que es ese espacio y que el espacio no era una cuadrícula, sino el alma. Nedo convertía el espacio en algo más, que te daba algo más que el orden y la composición.¹⁰

Tipos duros

Una de las primeras páginas de *CAL*, donde se revela la revolución que Nedo va a hacer con la tipografía, está dedicada a *El señor Duro*, de Salvador Garmendia: siete columnas de igual extensión son arregladas en forma de escalera descendente sobre una doble página, empezando a la izquierda y moviéndose hacia la esquina inferior derecha, donde una dama antañona las detiene.

Para el número 25, con “El torturador”, de Carlos Ramírez Farias, la diagramación es realmente audaz pues la columna parece cimbrarse por la presión que se ejerce sobre ella —como si hubiese sido sometida al potro. En el número 27 las columnas giran en torno a un equilibrista que las balancea sobre su cabeza, y en el número 32 se quiebran en el

¹⁰ Entrevista con Santiago Pol, 31 de mayo de 1995.

sentido de la concavidad, evocando el tema “la fotografía, los lentes y el diafragma”. Este juego de las columnas continúa en el número 41, con el texto “Caroata”, de Rodolfo Izaguirre, donde las letras del título se ubican como eslabones entre columnas.

Para “Escribo luego existo”, de John Fowles (en el número 43 de 1965), se utiliza una diagramación con base en párrafos numerados que van formando una espiral en la página. Como si fuera el juego de la Oca, empieza desde la “salida”, con la palabra “escribo”, hasta la llegada, en el “centro”, con un párrafo corto que es el currículum del autor. Las tres palabras del título, así como el nombre del novelista y la traductora, parecen letras sometidas a tijerazos. Los párrafos están numerados con una inmensa variedad tipográfica —todo lo que había en la caja. Con “La caída de un obispo”, de Fernando Alegría (número 54), los trozos tipográficos flotan en el empíreo, perseguidos, quizá, por cupidos.

Explica Sigfredo Chacón, otro diseñador con postgrado en Inglaterra:

Cuando regreso y retomo contacto con Nedo, lo veo como un pionero, un precursor. Siempre el diseño de Nedo ha sido tipográfico: él quería expresar el contenido del problema que él estaba resolviendo. Trataba de expresar gráficamente lo que se estaba presentando. Leufert es, como diseñador, como una totalidad: le interesa la forma y el color; Nedo es mucho más tipográfico. Nedo experimentó mucho más que Leufert. *CAL* es el mejor ejemplo de la semántica: no necesita de la ilustración [...] la tipografía lo era todo. Me acuerdo de una página sobre música jazz con la palabra JAZZ y la palabra te daba la certeza, la corriente, la comunicación. Nedo dibujaba con la tipografía [...] es novísimo [...] en él confluyeron el respeto a la tipografía y la invención; una mezcla de tradición y novedad.¹¹

¹¹ Entrevista con Sigfredo Chacón, 23 de enero de 1996.

Entre diseñadores, las páginas de *CAL* se conservan como afiches que adornan las paredes. Uno de ellos es Álvaro Sotillo, quien resume el aporte de Nedo de la siguiente forma:

Cuando yo estudiaba en la Escuela de Artes Plásticas, Nedo tenía el aura de gran diseñador [...] Yo era muy amigo de Ibrahim Nebreda y recuerdo su entusiasmo en cuanto a la calidad literaria y visual de la revista *CAL* [...] tenía una presencia muy fuerte; estaba en los quioscos; se le podía comprar, creo que por un real, tenía el carácter de periódico [...] El espectro de Nedo es gigantesco, como personalidad y como artista. Pero también es muy aislado. *CAL* es la cosa más nítida que produjo [...] Una gran virtud de Nedo es su disposición a la cotidianidad. Es obsesivo. Armaba y destrozaba sus páginas veinte veces [...] Tiene lo que yo llamaría una erótica del diseño que Leufert no logra alcanzar y no sé cómo lo logra. Hay por lo menos tres o cuatro cosas que me marcaron en relación con Nedo: la capacidad que tenía para trabajar con cualquier tema de donde decir y sacar algo; la incorporación de elementos no constructivistas: ¿cómo se atrevió a hacer eso?; la precariedad del diseño: ¿qué se puede hacer con lo que hay?; su conducta con la tipografía: esa idea del descubrimiento del rasgo mínimo macroexpresado.¹²

Varias dobles páginas cristalizan este concepto. Está la K de *Kundalini*, está “Algo” en el número 53 y está *Triálogo*, una obra teatral de Alfredo Silva Estrada donde los personajes dramáticos son bailarines que representan letras, con ecos de la poesía concreta que entonces reaparecía en todas las artes. En “Muerta la imaginación, imagine”, de Samuel Beckett, las letras A, B, C y D fueron usadas como puntos cardinales ligeramente desplazados que se unían por un punteado terminado en flecha. El título fue acostado en la orilla del margen izquierdo. El texto, en dos columnas, está al centro de la doble página, y de la totalidad que se arma, emana la sensación de universo galáctico. En el

¹² Conversación con Álvaro Sotillo, 21 de noviembre de 1994.

número 50, con el texto “Solitario de Dios”, la “e” minúscula con la que comienza la obra adquiere dimensiones monumentales, lo que se repite en la doble página “Va y Ven” (número 53), para la cual conceptualizó al menos tres bocetos.

La menospreciada viñeta cobra, en la diagramación para “El muerto”, “Bufón”, “Movimientos” y “Postrado”, de Efraín Hurtado, de 1964, una importancia gráfica que casi margina al texto. De hecho, se ha invertido la importancia o jerarquía de los textos, al colocar los avisos al centro (del Cuatricentenario de Caracas y Catana), mientras que los cuatro textos cortos ocupan las esquinas. Cuatro dedos índices apuntan hacia cuatro ojos. Están advirtiendo: “¡Ojo! Hay que leer las esquinas”.

Pasando páginas

A partir de la segunda entrega Nedo figura como director artístico de la revista, pero aunque no se hubiera dicho, esto era visualmente evidente en los resultados: en la página dedicada a la escultura joven de Venezuela, en los avisos que diseñó para Cristalerías Araya, y en la grafía que acompaña la página “Ella” del cuarto número. Este texto de Antonia Palacios se presenta en dos columnas francas un poco descentradas hacia la derecha para abrir espacio en el margen izquierdo donde Nedo recurre a un rayado que, en 1962 y 1963, le caracterizaban gráfica y pictóricamente. *El Universal* de Caracas comentaba, cándidamente, el contenido del número dos de *CAL*, “nos hace falta esta publicación”, y resaltaba: “Es meritorio que con papel común de rotativa se presente *CAL* tan dignamente, pero seguimos pensando que se abusa de los textos largos y del ancho de las columnas. Y faltan gráficas en algunas páginas.”¹³

Otros ejemplos del rayado aparecen en su Aviso personal; *En el allá disparado*, libro de poemas de Elizabeth Schön; en *Cuando los*

¹³ “Carpeta de recortes de Nedo”, *El Universal*, Caracas, 7 de mayo de 1962.

Peces mueren de sed, de Martín de Ugalde, y en *Cien años de pintura en Francia*. Más de veinte años después, el concepto es rescatado para la portada del catálogo del grupo Cobra que Nedo diseñó junto con Aixa Díaz y Luis Giraldo. En todos la huella del trazo es lo que se convierte en el motivo central del diseño y la animación.

Semejante juego gráfico y tipográfico también se colaba en los avisos de los anunciantes para irradiar la imagen del producto o servicio. En ambos casos el uso de la tipografía para representar la imagen de la “cosa aludida” es la característica sobresaliente. En uno de éstos sorprende la imagen de una talla religiosa colocada sobre el “texto de la información”, que se dispone con la forma de un pedestal. Luego, en un aviso que promocionaba el *Diccionario de González Porto*, persiste la misma idea: las líneas del texto del aviso completan la mitad inferior (labios, barbilla y cuello) de un perfil grecorromano tomado de un libro de arte decimonónico. El valor conferido a estos ensayos se confirma porque Nedo los consignó a una revista italiana de divulgación de artes gráficas, como ejemplo de su obra reciente.

En 1962 Nedo aparece en el prestigioso *Who's Who in Graphic Art*, junto a Gerd Leufert, Guillermo Heiter y otros eminentes latinoamericanos, distinción que la crítica de arte Clara Diamant de Sujo reseña y publica en *CAL*. En los números 6, 7 y 8, con bloques de textos y orlas que fugan a la diagonal en dobles páginas como “La razón como escándalo”, de Pierre Boulez, se asiste a la génesis plena del gran estilo *CAL*. Al final del primer año surge otro ardid de Nedo: aprovecharse de textos carentes de ilustraciones y seguir reteniendo cierta sintaxis gráfica al contraponer tales textos con los avisos de los anunciantes que sí eran ilustrados.

En el número 11, con una portada dedicada al Premio Nobel ganado por John Steinbeck, deja para el final uno de sus más acertados despliegues: a la izquierda el texto “Decían J. R.”, de Adriano González León que, como es sólo puro texto, fue reposadamente espaciado en una columna ancha, cuyo único detalle son las tres moscas que pone en el margen superior. De frente el aviso de Radio Caracas Televisión, una



CAL, núm. 53, Caracas, abril, 1966.

suerte de collage de los más renombrados personajes activos en ese canal, convertido por Nedo en “peso” al colocarlo en el centro: la masa tipográfica balanceada por una especie de hueco negro compacto, y en el margen, la nada y algunas moscas.

Para 1965, en ocasión del número 40, *CAL* hace su propia fiesta pues se había hecho merecedora del Premio Nacional de Periodismo, lo que celebra con una doble página exterior dedicada al rey sol y al reloj de piedra ubicado desde la época colonial en la Plaza del Venezolano. Tiene para ese año dos mil cuatrocientos suscriptores. Uno de sus rivales, “El Papel Literario”, de *El Nacional*, resalta que *CAL* ha significado “una concepción nueva, audaz, en la técnica de diagramación de una revista”.¹⁴

¹⁴ “Papel literario”, *El Nacional*, Caracas, 4 de abril de 1965.

CAL en la memoria

El diseñador Ibrahim Nebreda, uno de los primeros artistas en optar por la carrera de diseño gráfico en el Instituto de Diseño Neumann-Ince, reconoce a *CAL* como una experiencia personal decisiva:

Conozco el trabajo de Nedo por *CAL* y por Meneses, quien había sido mi profesor y además era un eje clave en ese ambiente de creadores. De *CAL* no puedo desvincular la información del diseño; no podría desvincular con qué está hecha de cómo está hecha; no es con base en una doctrina sino de la necesidad de cada uno de esos textos. Quien abre esa revista está atrapado. Llega a su contenido por eso, por la manera que fue hecha. Tuve la oportunidad de ver cómo trabajaba Nedo en la Tipografía Vargas; veo el gran misterio de cómo hacen la revista. Había mesas de luz ubicadas una tras otra. Todas estaban cubiertas con un acetato, una cuadrícula impresa que se usaba para orientar la diagramación. En esas mesas estaban colocadas cada una de las dobles páginas que Nedo iba a diagramar con todos los textos que él había mandado a componer y los negativos de las ilustraciones, fueran fotografías o dibujos y viñetas, de manera que aquello se convertía en un juego muy libre. Luego se fijaban con *teipe*. Por eso, en algunos ejemplares todavía se pueden ver las huellas de esos *teipes*, que es como la huella de esa técnica. Allí fue que yo descubrí que [Nedo] creaba las técnicas para cada cosa. La técnica era como si fuera una cosa propia de él. Me pareció fantástico.¹⁵

Así, la admiración hacia la revista sentida por una nueva generación comenzó a concretarse como parte de una íntima historia gráfica que crecía, influía y estimulaba. En su afán por establecer relaciones de continuidad entre la historia de los impresores y el diseño gráfico contemporáneo del país, Felipe Márquez, el diseñador e historiador del

¹⁵ Conversación con Ibrahim Nebreda, 10 de enero de 1996.

libro, hacía el elogio de CAL: “Se trata de un punto clave para el diseño en Venezuela, ese gesto liberador dejó una colección donde están los mejores ejemplos de diseño gráfico experimental realizados hasta ahora en el país”.¹⁶ Atento a los pormenores de su impresión como de su iconografía, Márquez señalaba que CAL había sido “hecha bajo patrones técnicos de gran austeridad [...] Sus dobles páginas (montadas en el propio fotolito) se aproximan sutilmente al lenguaje del cartel, infiltrándose elementos de las artes plásticas del momento como el Pop Art, el Cinetismo y el Op Art, con humor y fantasía desbordantes y un inteligente juego próximo a las fronteras del surrealismo”.¹⁷

Reconocimientos

Desde el punto de vista literario y artístico, otros homenajes han invocado las virtudes de la generación CAL. El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, cuya directora y fundadora, Sofía Imber, en sus primeras nupcias estuvo casada con Meneses, le dedicó en noviembre de 1996 una exposición denominada “*Cal*: la última vanguardia”. Imber apuntaba en su presentación que:

CAL reunió el diseño y la creación literaria a través del quehacer de escritores, artistas y pensadores cuyo compromiso con el entorno social los llevaba a posturas violentas de ruptura, en muchas ocasiones vetadas y perseguidas por la oficialidad [...] A tales contenidos de ruptura correspondió una formulación visual que igualmente cambió la manera de compren-

¹⁶ Felipe Márquez, “Punto y Seguido”, *Actual. Guía bimestral de la lectura*, núm. 4, 1989, pp. 18-21. El número reproduce un dibujo de Nedo de 1987 en su portada. Durante sus primeros años, la revista era diseñada por Aixa Díaz, quien hacía citas gráficas frecuentes inspiradas en CAL.

¹⁷ F. Márquez, *La imprenta como origen del diseño gráfico en Venezuela*, Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas, 1996, p. 21.

der el diseño gráfico en Venezuela. Nedo abrió un nuevo sendero en el campo editorial que hoy tiene influencias y consecuencias.¹⁸

Refiere Nedo: “Yo no pensaba con *CAL* hacer ninguna revolución, lo que quería era llamar la atención sobre una actividad que no tenía muchos atractivos. Meneses hablaba siempre en sorna. De mí se decía que con mis dibujos y diseños yo editorializaba”. Nedo sonríe con amargura; sobreviene un ligero disgusto y agrega: “A veces las cosas en un contexto tienen un sabor. Pero estoy en contra de *CAL* hasta de su diseño: ya me fastidié [...] sigue siendo una pelota en el pie. Yo soy la persona menos indicada para hablar de *CAL*. Han pasado treinta años y a uno se le olvidan hasta las anécdotas. Han hablado varias veces, tantas veces, de hacer una exposición, de hacer un facsímil”.¹⁹

La mejor descripción del carácter que Nedo le imprimió a la revista *CAL* corresponde a un escrito de Arturo Uslar Pietri, y aunque alude al personaje de Simón Rodríguez en su novela *La isla de Robinson*, de 1981, es como si hubiera guardado en el ojo de su mente, durante muchos años, la impresión que la revista le produjo. Escribe Uslar:

Había que darle entonces más importancia a la letra que a la palabra, al carácter trazado en el plomo gris como un pequeño talismán misterioso. Él deletreaba pero la palabra se iba formando en la línea con su significación ajena. Fue entonces también cuando descubrió la inagotable riqueza de los signos tipográficos. Con corchetes, con llaves, con abrazaderas se podía hacer decir a las palabras otras cosas. Se podía leer con los ojos y no con la boca. Las letras alzaban y bajaban la voz según el tamaño. Una palabra, en grandes letras negras en mitad de la página, gritaba, voci-

¹⁸ Sofía Imber, “*CAL*: Memoria de una bella rebelión”, *La Religión*, Caracas, 1996, p. 13. Con motivo de la exposición “*CAL*: La última vanguardia”, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1997-1997.”

¹⁹ Estas entrevistas tuvieron lugar antes de que el Museo de Arte Contemporáneo realizara la exposición mencionada, que Nedo no vio.

feraba, clamaba entre la grisalla de las pequeñas letras acobardadas que la rodeaban.²⁰

Más lapidarias fueron las palabras de Balza en un ensayo posterior: “Abrir *CAL* sigue constituyendo un acercamiento al vértigo. Su diseño está hecho de sabiduría, de vigor e ironía, hasta tal punto que podríamos decir, sin exagerar, que, extraídos de la revista, algunos de los textos pudieran perder su calibre expresivo.”²¹

²⁰ ArturUslar Pietri, *La isla de Robinson*, Caracas, Monte Ávila, 1981, p. 59.

²¹ Citado en Allison Pomenta, “Diseño y contenidos vanguardistas se conjugaron en la revista *CAL*”, En *Economía Hoy*, 19 de noviembre de 1996, p. 14.

REVISTAS CULTURALES

CAL, cultura, arte, literatura

Fecha de publicación

1962-1967

Periodicidad

Quincenal y mensual

Tiraje

2 500 ejemplares

Dimensiones

48 x 32 cm

Portada

Papel satinado, huecograbado

Interiores

Papel satinado, huecograbado

Páginas

16

Localización

Hemeroteca Nacional,
Biblioteca Nacional de Venezuela

S.NOB,
UNA REVISTA CULTURAL ICONOCLASTA

Concepción Bados Ciria

Es lugar común decir que la aparición de la prensa periódica establece un decisivo vínculo entre ella y la literatura, ya que los escritores son los llamados a sostenerla, propiciarla y mantenerla. Este vínculo, iniciado en los albores de la prensa escrita, se ha continuado en nuestros días, y así, a los comienzos peninsulares del insigne Mariano José de Larra le siguen los exponentes americanos tan preclaros como los de Octavio Paz, García Márquez, Carlos Fuentes y Héctor Aguilar Camín, entre otros muchos. Las revistas culturales, uno de los medios de comunicación de masas más extendido, procuran una publicidad notoria que beneficia a los escritores; por ello, se comprende que haya una connivencia en este “negocio” que mantiene al lector al corriente de la actividad del autor y que le enuncia sus próximas publicaciones. De manera que las revistas literarias y culturales y su influencia en los mercados editoriales es un dato a tener en cuenta a la hora de analizar el papel que desempeñan los escritores en la prensa escrita y las analogías que se dan entre creador literario y editor de una revista literaria. El caso de México es uno de los más notorios, pues es sabida la incidencia que revistas como *Vuelta* o *Proceso* han tenido en la difusión de diversas obras literarias, además de ser un factor concluyente en la

valoración y el prestigio de los escritores que publican y se reconocen a través de este medio de comunicación.

La revista

En el presente trabajo voy a recuperar una revista financiada por Gustavo Alatraste a petición de Salvador Elizondo, un escritor mexicano especialmente preocupado con todo lo relacionado con la exploración del texto como “tejido” legible y visible. A principios de la década del sesenta, según las declaraciones de Elizondo en una entrevista que me concedió en agosto de 2001, el entonces incipiente escritor y cineasta se mostraba entusiasmado con las diversas narrativas que podría incorporar en una revista orientada a dar, desde el primer número, “cabal respuesta a las más inquietantes y sintomáticas preguntas en materia textual”.¹ Al respecto me confesaba Elizondo:

Para la revista *S.NOB* conseguí el dinero de alguna manera, con Alatraste, y nos lanzamos a hacerla como nos diera la gana; yo era el director. La revista no debía tener, en absoluto, ningún criterio. Podía escribir todo el que quisiera y, de ser posible, que fueran de tendencias contradictorias. Teníamos nombres de letras serios, como Tomás Segovia; un poco más festivos, como Juan García Ponce; había comunistas, católicos, nazis. Teníamos, por ejemplo, columnas dedicadas a la economía política, al marxismo y también una sección de modas. En esta última sección, en el primer número, salió Piti Saldívar como la mujer más elegante de México. El comentario lo escribió María Luisa Elío. Luego decidimos que modas ya no, mejor hacíamos crónicas sociales, y entonces Toño (Saldívar) se encargó de eso y de las recetas de cocina, esas dos secciones eran magistrales. Hacía una

¹ La cita proviene de la primera página del primer número de la revista *S.NOB*, publicado en junio de 1962.

crónica de sociales imaginaria, con los nombres entrevesados, estilo joyciano, sobre gente conocida; se sabía perfectamente quiénes eran.²

S.NOB, que surgió como hebdomadario, encontró enseguida problemas de financiación, por lo que tuvo que publicarse quincenalmente a partir del quinto número, para dejar de hacerlo después del séptimo y último —salió a la venta el 15 de octubre de 1962—. Además de su editor, Salvador Elizondo, coordinaban la revista los también escritores Emilio García Riera como subdirector y Juan García Ponce como director artístico. En números sucesivos se presentaba un consejo de redacción en el que participaban los diferentes contribuyentes a la revista, bien desde el periodismo, la literatura, la pintura, bien desde la fotografía y otras artes visuales. Salvador Elizondo es más conocido como autor de cuentos de corte fantástico (*Farabeuf* es su obra más divulgada y nombrada). Siempre ha manifestado una obsesiva atracción por todos los aspectos de la textualidad, muy de acuerdo con las tendencias postestructuralistas preconizadas por los autores franceses de los años sesenta como Maurice Blanchot y Roland Barthes. En 1975 editó el número seis de la revista *Artes Visuales* bajo el epígrafe: *Texto y textualidad*. Esta revista venía a recopilar y reproducir las intenciones que le habían llevado a editar *S.NOB* en los años sesenta. Según me confesó el propio Salvador Elizondo, en la entrevista antes mencionada, *S.NOB* se identificaba con una clara ideología libertaria. En esta línea, en la primera página, que incluía un índice sumarial, se indicaba que “la redacción de *S.NOB* respetará, no sólo la ideología, sino la forma de escribir de sus colaboradores, aun cuando se contrapongan a las reglas del buen escribir según “la que limpia, fija y da esplendor.”

Para conocer las inquietudes que promovieron la aparición de *S.NOB*, cabe mencionar la pasión de su promotor por la intertextuali-

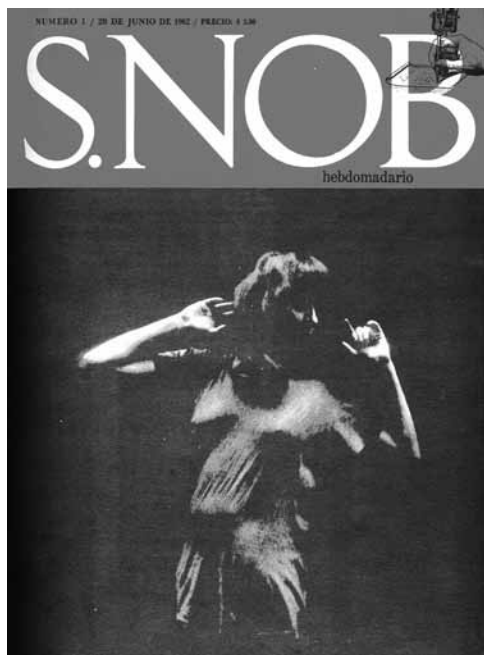
² Entrevista inédita de la autora de este artículo con Salvador Elizondo en agosto de 2001.

dad y la semiótica textual, de las que da cuenta en la nota editorial “Texto legible y texto visible”, donde, por otra parte, trataba de las relaciones existentes entre literatura y las artes visuales como textos legibles:

La escritura —en todas las acepciones que obtiene de nuestra civilización— se desplaza perceptiblemente desde el coto cerrado de la literatura hacia el de las artes comúnmente llamadas visuales; artes cuya contemplación o apreciación se realiza por la facultad de percibir o discernir en el diverso ordenamiento de ciertos objetos una suerte de mensaje o señal proveniente de un orden textual de segunda potencia, que ha debido de ser traducido dos veces antes de que podamos entenderlo: una al lenguaje de su autor y otra de éste al del lector: la forma que el artista nos propone y la interpretación visual que le damos por medio de la lectura que de ella hacemos; lectura en la que el ver y el observar, el fijar la atención sobre el movimiento lógico de una forma móvil y sucesiva nos permite descifrar cierto mensaje, parece recalcar su diferencia esencial: escribir es una operación objetiva; leer es un acto subjetivo, igual que ver.³

De manera que la revista salió a la calle teniendo en cuenta las mencionadas premisas y objetivos. Este proyecto reunía a un grupo de jóvenes intelectuales (Emilio García Riera, Jomi García Ascot, Alejandro Jodorowsky, Juan Manuel Torres, Juan García Ponce, Tomás Segovia, Álvaro Mutis, Jorge Ibargüengoitia, entre otros) y artistas plásticos (Alberto Gironella, Katy Horna y Leonora Carrington). Cabría notar que los cuatro primeros integrantes mencionados, si bien con incipientes intereses literarios, todos terminaron haciendo carrera en el cine. Se trataba sin duda de figuras canónicas de la generación llamada, por algunos, de “La Casa del Lago”, dada su destacada participación en los eventos de ese recinto cultural de la UNAM en el primer lustro

³ *Artes visuales*, núm. 6, Museo de Arte Moderno, abril-junio de 1975, p. 6.



S.NOB,
núm. 1, México,
junio, 1962.

de los años sesenta; otros, denominaron a este grupo “de la ruptura”, por el repudio que hicieron, en materia de artes plásticas, a la tradición muralista existente en México en esos años.

Estructura de la revista

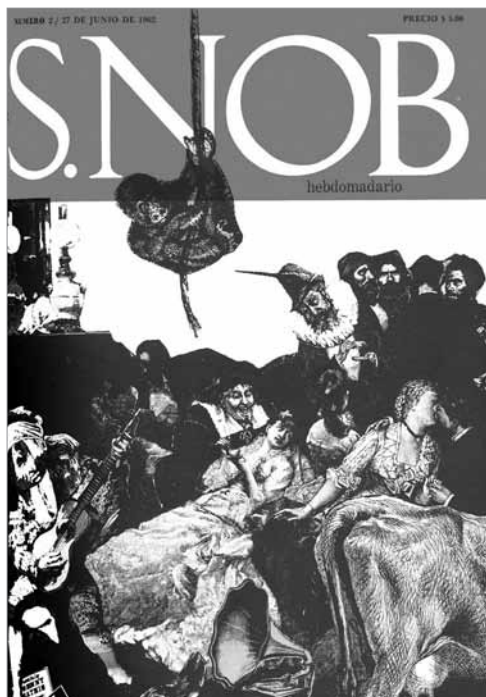
Un breve sumario, planteado de forma atractiva y sugerente, indica los artículos que se recogen en cada número. Así, en el primero, Jorge Ibargüengoitia aclara si Pampa Hash es el ideal femenino del hombre muy latinoamericano; Juan Manuel Torres instruye sobre si la licantrópía es un arte o un pasatiempo; Jomi García Ascot informa por qué el Jazz es tan dialéctico como se dice; el propio Salvador Elizondo contribuye con una traducción y notas que aclaran si vale la pena dedicar los mejores años de nuestra vida a leer la primera página del *Finnegans*

Wake, de Joyce (página 14). Otros contribuyentes a este primer número son: Juan Vicente Melo, quien explica el porqué de la momificación de Eric Satie (página 19); Luis Guillermo Piazza escribe sobre Oscar Wilde (página 29), Tomás Segovia se pregunta por qué don Quijote no se hacía ilusiones (página 32) y Cecilia Gironella escribe sobre la cabeza, el corazón, el vientre y los pies (página 34). Se apunta al final del índice que “de forma encuadernable, *S.NOB*, *hebdomadario*, ofrece a sus lectores la primera entrega de la novela *El Monje*, de Matthew G. Lewis, ilustrada por Alberto Gironella”. La página sumarial de este primer número incluye fotos de Charlie Parker, James Joyce y Jorge Ibargüengoitia.

El segundo número salió al mercado con el mismo entusiasmo que el primero. Publicaba cinco relatos exclusivos de Arrabal, acompañados de reproducciones del pintor Gironella; Juan García Ponce explica en un ensayo sobre Strindberg, por qué la visión pesimista y negativa del mundo es una característica natural del arte; Ibargüengoitia argumenta sobre la volupsia, una enfermedad que puede contraer cualquiera de las lectoras; Leonora Carrington inicia una sección infantil con un cuento especial para niños desobedientes; Luis Guillermo Piazza, Tomás Segovia y Cecilia Gironella cierran el número con sus escritos sobre Ezra Pound, Sade y las dieciséis figuras de la geomancia, respectivamente.

Además de la segunda entrega de *El Monje*, *S.NOB* presentaba en su número 2, una tira de dibujos exclusivos de Topor y una serie fotográfica anunciada como primera fetiche.⁴ Esta serie, dirigida por Kati

⁴ En *S.NOB* colaboró la fotógrafa Kati Horna. De origen húngaro, había sido reportera en la Guerra Civil española y se había establecido en la Ciudad de México en 1939, como refugiada de guerra. Casada con el dibujante y escultor español José Horna, esta fotógrafa ha desempeñado un importante papel como profesora de fotografía, además como fotorreportera y colaboradora en distintas revistas mexicanas. Salvador Elizondo llamó a Kati Horna para que incluyera en *S.NOB* una serie de relatos fotográficos que ella llamó FETICHES. Véase: C. Bados, “Kati Horna. Fotografías y textos de la Guerra Civil de España”, *Letras Peninsulares*, vol. 11, núm. 1, pp. 25-37.



S.NOB,
núm. 2, México,
junio, 1962.

Horna, contó con modelos excepcionales como Leonora Carrington, Tizia Poniatowska y Luz del Amo, entre otras; y en sus trabajos, que desplegaban gran emotividad y lirismo, la fotógrafa de origen húngaro conjugaba recursos naturales con los pictóricos y otras técnicas de fotomontaje. Cada serie tenía como resultado un relato fotográfico inverosímil y realista al mismo tiempo, que buscaba, en suma, destacar lo insólito y lo bello de la imagen.

El número tres de *S.NOB* anunció —con sutil ironía— en el sumario que, con el fin de atender problemas nacionales, se recomendaba un artículo de Ibarguengoitia titulado “La ley de Herodes” sobre las relaciones con agentes de una potencia extranjera; además, una sección médica de Juan Vicente Melo analiza las relaciones entre patología y música. Se concluye la novela de Luis Guillermo Piazza y le sigue un cuento de Leonora Carrington para niños: “Cuento de la mujer blanca”.

Los colaboradores de las secciones fijas se ocupaban de temas tan sugerentes como el Cyborg, Science Fiction, Ava Gardner, las leperadas de Shakespeare y el incesto considerado como una de las bellas artes. No falta, también, la cuarta entrega de *El Monje*, la caricatura de Topor y la segunda sensacional fetiche: Tizia Poniatowska.

La portada está ilustrada con un trabajo del fotógrafo Pablo Monasterio. Para Salvador Elizondo la fotografía es texto e imagen legible, de ahí su interés por incluir, en todos los números de la revista, sendas muestras fotográficas. Elizondo aseguraba que “algunos de los hechos más sobresalientes de la historia de la poesía concreta, se sustentan primordialmente en las insospechadas posibilidades que la fotografía otorga al poeta o al escritor”.⁵ Se propone una *Iconographia Snobarium* que incluye a colaboradores fijos como Alexandro, Tomás Segovia, Luis Guillermo Piazza, Cecilia Gironella y Kiwi con su sección de crónica social titulada *Du côté de chez S.nob.*

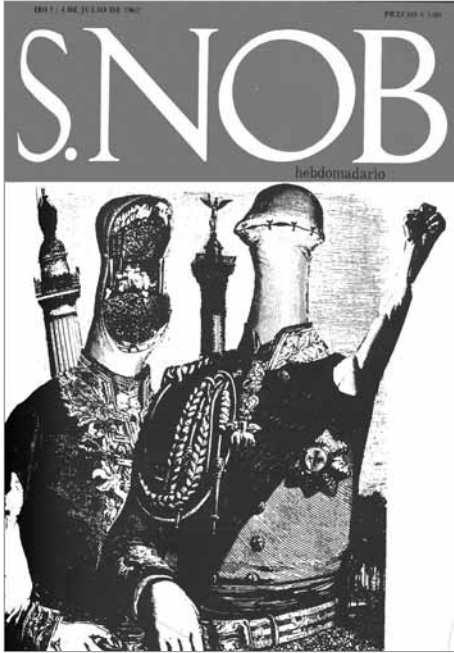
El cuarto número sugiere en su *Iconographia Snobarium* que los colaboradores de la revista pretenden mostrarse con una luz nueva. Además de incluir la publicación de una nueva novela en serie de Luis Guillermo Piazza, José de la Colina contribuye con un trabajo de corte irónico para demostrar que la gente se aburre porque quiere. Por su parte, Tomás Segovia descubre que un poeta puede ser dodecafónico; Cecilia Gironella habla del simbolismo de las dieciséis figuras geománticas, y Kiwi describe las aficiones terpsicóreas de Pussy Cellini (página 39). Otros colaboradores destacados en este número son Álvaro Mutis mostrando su desinterés por las hazañas del Real Madrid (página 22); Alexandro, quien se preocupa por ciertos datos desconcertantes (página 29); R. M Bengoal se descubre ante la belleza de Gail Russell (página 31); Teresa Salazar, que se asombra ante los alardes de un tal Thelonious (página 27), y el mismo Salvador Elizondo, preguntándose quién es el verdadero héroe de nuestro tiempo. Se concluye con la lectura de un nuevo capítulo de la novela *El monje*.

⁵ Salvador Elizondo, *Revista de artes visuales*, núm. 6, p. 25.

En su quinto número, *S.NOB* presenta una crónica que asegura refrescante: los funerales de Whitman, vistos por Apollinaire, Jorge Ibargüengoitia previene a los jóvenes incautos de los peligros de una institución criminal, mediante un cuidadoso e irrefutable reportaje gráfico. Juan Vicente Melo presenta el trabajo de Roland Barthes, quien es tachado de “escritor marxista”. Leonora Carrington instruye deleitando a los pequeños sobre los peligros en la sociedad capitalista y Jomi García Ascot aclara el sentido de la colaboración entre jazz y flamenco, a través de Miles Davis. Por su parte, Alexandro informa a los lectores sobre el motivo de una reciente y mortal epidemia manifestada en un antiguo mito.⁶ R. M. Bengoal establece las constantes históricas que determinan la fisonomía de nuestra época, en su erudito *Praxinoscopio*; mientras que Luis Guillermo Piazza aclara puntos inciertos sobre la personalidad de Kafka, y Tomás Segovia insiste en demostrar la legitimidad del incesto. Cecilia Gironella continúa desarrollando, como en los números anteriores, el tema de la geomancia. Se incluye una receta de cocina que pone al día a las amas de casa que desean vivir dentro del ambiente descrito por Kiwi en *Du côté de chez S.NOB*. Finalmente se les ofrece a los lectores seguir el desarrollo de la obra *El monje* y confrontar las dificultades expuestas en ella, con la imagen del mundo contemporáneo creada por el ilustrador TOPOR.

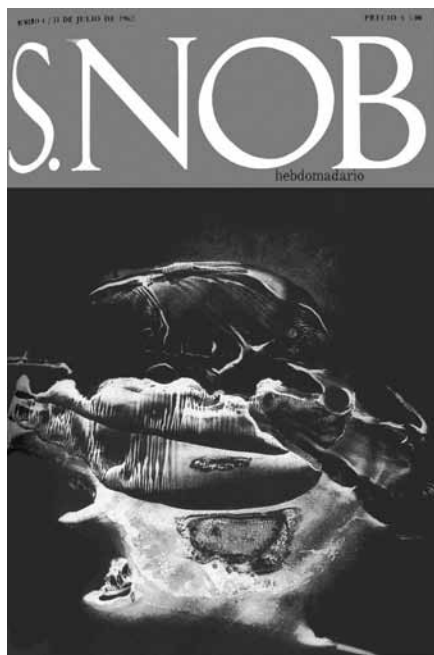
En el número seis, Ibargüengoitia entrega un documentado estudio sociológico en su primer *Tableaux des moeurs artistiques et litteraires*;

⁶ Como señala Lourdes Andrade, los artistas europeos instalados en México en los años cuarenta y cincuenta —Alice Rahon, Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna, José de la Colina y muchos otros— se agruparon en torno a la estética vanguardista de ruptura más novedosa y anticonvencional. La mayoría se sirvió de los mitos históricos, a la vez que de las múltiples historias del mito, para cristalizar imágenes en las que se concilian los contrarios, “propagando una estética en la que se combinan la sensualidad extendida hasta la morbosidad, y en la que el humor y la crueldad conforman la estructura de sus representaciones en las que, por otra parte, lo cotidiano se viste de los sueños y las obsesiones de las artistas”. Véase: L. Andrade, *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*, México, Algidus, 1996, p. 65.



S.NOB,
núm. 3, México,
julio, 1962.

un autor chino anónimo, del siglo II, nos da su imagen de la mujer, y Homero Aridjis propone una variante occidental en su relato “Ascenso”. Leonora Carrington entrega un nuevo poema para deleite de los pequeños que reinan en el hogar de todo buen mexicano: “El monstruo de Chihuahua”. Jomi García Ascot propone, a la atención de los fanáticos, dos antologías ideales del jazz de todos los tiempos, y en la página 28, *S.NOB* recoge la historia de un estreno que pasó inadvertido en México: el *Ulises* de Eisenstein. Luis Guillermo Piazza recuerda anécdotas surrealistas, reafirma su admiración por Amelia Góngora y comenta las desventuras de unos pobres húngaros; Tomás Segovia insiste en su proyecto de popularizar el incesto, y Cecilia Gironella sigue iluminando el futuro. Por supuesto, la revista incluye otro capítulo de *El monje* y la tercera fetiche: Lucero, quien se debate en una secuencia fotográfica entre tenebrosa y fantástica.



S.NOB,
núm. 4, México,
julio, 1962.

No hay ninguna duda sobre la versatilidad de la revista, que supuso una bocanada de aire fresco para el mundo editorial mexicano. Así lo confirma Antonio Ortuño en *Letras libres*:

En *S.NOB* era posible encontrar sesudos ensayos sobre el incesto y el consumo de estiércol, junto a reseñas de los inconvenientes de la licanthropía o recomendaciones de Ibarguengoitia para no dar limosna a los mendigos (decirles, por ejemplo: “Vaya usted a la Cruz Roja, que allí todo lo regalan”). También había reportajes gráficos con divas ligeras de ropa (“Lo malo es que salían muy oscuros y en lugar de mostrar mujeres desnudas mostraban puras sombras y parecían más artísticos de lo que eran”, se lamentó Elizondo alguna vez) y no faltaban edificantes relatos de la pintora Carrington, como aquel del niño que orinaba desde un balcón a los transeúntes.⁷

Recepción de la revista

Esta revista —tan poco convencional y tan iconoclasta— tuvo problemas para ser aceptada por el gran público, lo que puso en peligro, casi de inmediato, su circulación al no ser económicamente rentable para sus editores. En el número siete, que sería el último, se avisa en el sumario que vuelve a circular tras haber salvado una crisis que amenazó con poner fin a su existencia. El editor, en tono optimista, aclara:

Una conjunción de circunstancias felices ha permitido no sólo la salida del presente número sino que permitirá la realización de un plan ya establecido con anterioridad y que comprende la publicación tanto de números de interés general como de otros de carácter monográfico que ya habían sido anunciados en los números anteriores... Esperamos que el cambio en la periodicidad de la revista contribuya a difundir su aceptación y que el carácter mensual que ahora tiene permita a los lectores una justa valoración de su contenido que, como corresponde, llega a ellos concretado en materiales de mucho mejor calidad que anteriormente.

Sin embargo, y pese al optimismo de los editores, no volvería a publicarse nunca más. El número siete de la revista, dedicada esta vez a los paraísos artificiales, presentaba en el Sumario, los siguientes colaboradores con sus textos correspondientes:

Salvador Elizondo: “Morfeo o la decadencia del sueño”.

Jorge Ibargüengoitia: “De la castidad y otros malos hábitos”.

William Burroughs: “Testimonio sobre una enfermedad”.

Juan García Ponce: “Arte y autotranscendencia”.

Jomi García Ascot: “Jazz y droga”.

⁷ Antonio Ortuño, “Elizondo: una remembranza *S.nob*”, *Letras Libres*, 8 de febrero de 2007, <http://www.letraslibres.com/>, consultado el 18 de septiembre de 2008.

FETICHE de *S.NOB* número 4.

Pequeño Vademécum del comedor de lotos.

Antonin Artaud: “Aforismos y tres cartas conyugales”.

Edward James: “Cuando cumplí cincuenta años”.

Emilio García Riera: “La escuela del sacrificio”.

Children’s corner: Leonora Carrington: “Juan sin Cabeza”.

Luis Guillermo Piazza: “Libros de *S.Nob*”.

Tomás Segovia: “La poesía: Paraíso artificial”.

Du coté de Chez Nov.

Suplemento

Egon Erwin Kisch: “La locura de una emperatriz”.

Miguel Ángel González Avelar: “Disposiciones legales sobre drogas”.

Portada: Leonora Carrington.

Además, se anticipa la publicación en el próximo número de *El atentado*, “una de las obras malditas de la dramaturgia mexicana contemporánea en la que Jorge Ibargüengoitia destila un veneno muy particular al hacer la revisión de nuestra historia reciente”. Como muestra de la tendencia iconoclasta de esta revista, he seleccionado algunas citas de los distintos colaboradores en este último número:

El papel que las drogas han jugado en la historia de la literatura y las artes es difícilmente negable. Al lado de algunas presunciones geniales como la de Baudelaire, el romanticismo no sólo se vale de las drogas como método de composición, sino que eleva la droga, por primera vez en la historia de la cultura occidental, a la categoría de condición primaria de la creación poética.⁸

La Enfermedad es la drogomanía y yo fui un drogadicto durante quince años. Cuando digo un drogadicto quiero decir un adicto a la hierba (término genérico para el opio y/o sus derivados, inclusive los sintéticos,

⁸ Salvador Elizondo, “Morfeo o la decadencia del sueño”, *S.NOB*, núm. 7, 1962, pp. 2-9.

desde el demerol hasta el palfium). He usado paja en muchas formas: morfina, heroína, dilaudid, eukodal, pantopon, diocodid, diosane, opio, demerol, dolofine, palfium. He fumado hierba, la he comido, la he aspirado, me la he inyectado en venas —piel—, músculos, me la he insertado mediante supositorios rectales.⁹

En nuestro siglo la tendencia a sustituir la gracia por la química, a alcanzar el conocimiento autotranscendente por medios mecánicos, de una manera rápida, aunque breve y limitada, mediante el empleo de las drogas ha llegado ser una preocupación importante para varios artistas y científicos. Las experiencias de Henry Michaux con mezcalina son bastante conocidas, pero el autor que ha divulgado con mayor amplitud este tipo de experimentos es tal vez Aldous Huxley.¹⁰

La unión de estas dos palabras —jazz y droga— se ha vuelto casi un lugar común. Algunos nombres célebres la han ilustrado —Charlie Parker, Billie Holiday, Mezz Mezzrow— y en el brumoso desconocimiento del jazz de la mayoría de los bien pensantes —o de los semi-aficionados, que son muchas veces peores— existe toda una mitología que no puede separar una *jam-session* de oscuros procedimientos que van desde el consumo exhaustivo de *reefers* de marihuana hasta la temblorosa inyección de heroína en un rincón de un *toilet* de subsuelo.¹¹

Epílogo

De manera hasta cierto punto dramática terminó esta revista, que pretendía llegar a los lectores de forma distendida, ofreciéndoles la oportunidad de acercarlos a múltiples textualidades. Fue una lástima que

⁹ William Burroughs, “Testimonio de una enfermedad”, *S.NOB*, núm. 7, 1962, pp. 12-17.

¹⁰ Juan García Ponce, “Arte y Autotranscendencia”, *S.NOB*, núm. 7, 1962, pp.18-20.

¹¹ Jomí García Ascot, “Jazz y Droga”, *S.NOB*, núm. 7, 1962, pp. 21-24.

una revista cultural con incentivos literarios tan novedosos y abiertos a la conjugación de formas y textos, aptos para la lectura e interpretación, tuviera una vida tan breve. Porque en *S.NOB*, el mundo de las formas se impregna de la potencia de la materia legible, con el mismo ímpetu con el que la materia visible nos exige una lectura adecuada al sentido y al sistema de su escritura.

Era obvio que esta revista no podía dejarse en el olvido, por lo que, en 2004, se publicó una reedición facsimilar que ha contado con el beneplácito y el regocijo de la crítica especializada y de los lectores más exigentes. Para José María Espinasa, la reedición de *S.NOB* mueve a diferentes reflexiones.¹² La primera de ellas es la necesidad de reconocer lo mucho que la segunda mitad del siglo XX debe a lo que se hizo durante la década de los sesenta, en el terreno de las revistas culturales. La segunda es que en *S.NOB* se puede ver el antecedente de una actitud, no más ligera, pero sí más lúdica, para encarar el arte, el cual, en la mayoría de los casos, se ha tratado de manera trivial en otras publicaciones; en tercer lugar, mediante la reedición de la revista, se puede comprobar el itinerario seguido por sus colaboradores y, como consecuencia, apreciar que la mayoría de ellos se han consolidado como figuras literarias a su modo, desde la brevedad exigente y cercana al autismo de Salvador Elizondo, pasando por la extensa obra de García Ponce o Ibargüengoitia, hasta los extraños fenómenos de carácter mediático-esotérico de Alejandro Jodorowsky. Por otro lado, hay novelistas de culto expulsados de la historia literaria, como Luis Guillermo Piazza, o heterodoxos inclasificables, como Leonora Carrington; por último, Espinasa incide en la calidad publicada en *S.NOB*, lamentando que hasta el momento, en materia de revistas culturales, no se haya hecho nada igual en México.

¹² José María Espinasa, “*S.NOB*: Memoria hemerográfica”, en *Nexos*, núm. 327, 2005.

En el mismo sentido, Ana García Bergua, ante la reedición facsimilar de *S.NOB*, escribió en *La Jornada* unas líneas elogiosas sobre la revista, afirmando que:

En esa revista había de todo, profundidad, pero también un humor surrealista y un afán iconoclasta que sin embargo no se quería revolucionario ni mucho menos, sino... *snob*, como aquella canción de Boris Vian en la que pide que lo entierren con un sudario de *chez Dior*. En efecto, en *S.nob* se podían encontrar artículos sobre la licantropía, el jazz —firmados por Jomi García Ascot—, la coprofagia, las drogas, August Strindberg, Ezra Pound, Baudelaire, relatos de Álvaro Mutis (con el seudónimo de Alvar do Mattos) e Ibargüengoitia, notas de cine de García Riera y José de la Colina bajo los seudónimos de Zachary Angelo y R. M. Bengoal, recetas de cocina impracticables, cuentos infantiles de Leonora Carrington, y una sección de sociales que se llamaba “*Du côté de chez S.nob*”.¹³

Cuando la realidad virtual nos impregna e invade, podría pensarse que les espera una corta vida a las revistas culturales y a los periódicos. Sin embargo, nadie duda que en un futuro se siga acudiendo a las hemerotecas para conocer a fondo los deseos, las visiones, la música, la pintura, los datos, las imágenes y la estética de los hombres del siglo XX. Salvador Elizondo y su revista *S.NOB* son una muestra perenne de la necesidad intelectual que tiene el escritor y artista para explorar y conjugar imágenes, grafías y texturas múltiples. Y todo ello, para regocijo y alegría de los miles de lectores ávidos de experimentaciones novedosas y originales en materia textual.

¹³ Ana García Bergua, “Señora, ¿padece usted de volupsia?”, *La Jornada semanal*, núm. 5 114, 9 de enero de 2005.

S.NOB, UNA REVISTA CULTURAL ICONOCLASTA

S.NOB

Fecha de publicación

Junio-octubre, 1962; 7 números

Periodicidad

Semanal (los viernes)

Tiraje

s/d

Dimensiones

21.1 x 27.9 cm

Portada

Cartulina, en color;

rojo y negro sobre blanco

Interiores

Papel rústico; una tinta; texturas diversas.

Ilustraciones, fotografías, anuncios publicitarios

Páginas

65 en promedio

Localización

Edición facsimilar, editorial Aldus

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004

CRISIS EN LOS SETENTA

Rubén Hitz

Se podría decir que las revistas culturales de la década del setenta eran también inevitablemente políticas, por lo que la revista político cultural se convirtió en un modo de intervención particularmente adecuado al momento histórico que le tocó vivir a la América Latina de entonces. La revista *Crisis* fue una publicación de esas características, se convirtió en el vehículo que sirvió a la discusión y difusión del pensamiento político de escritores e intelectuales en general con compromiso social, de escritores que podían decir “mi ametralladora es la literatura” como afirmó Julio Cortázar en el número 2 de la revista *Crisis*; es decir, *Crisis* se convirtió, y lo sostuvo mientras pudo, en un modo de pensar la militancia en el plano cultural.

La revista *Crisis* se inscribe en un periodo de politización de la práctica cultural y de radicalización política de un sector de los intelectuales argentinos, que de alguna manera marcó los años setenta. Condensó en su seno a un grupo importante de pensadores que de algún modo —parafraseando a María Sondereguer¹— imponen valores polí-

¹ María Sondereguer, “Los años setenta: Ideas, Letras, Artes en Crisis”, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.), Buenos Aires, Alianza, 1999.

ticos sobre los culturales, y se encuentran determinados por el revisionismo histórico y la revolución como improntas del programa estético-ideológico de la revista. En este sentido el programa propone la revisión y relectura crítica de la historia argentina en general y del peronismo en particular; la revisión y revalorización de los géneros “menores” como las telenovelas, el teatro criollo, la literatura policial. Se revisan fórmulas tan antiguas como dicotómicas, como civilización y barbarie, la adopción de otras nuevas como liberación o dependencia, que a veces proponen, decimos nosotros, falsas opciones: Perón o muerte.

La discusión historiográfica plantea la revisión del panteón de héroes nacionales y la reivindicación de aquellos olvidados por la cultura oficial, por ejemplo Juan Manuel de Rosas, Facundo Quiroga, Chacho Peñaloza, Varela, Artigas, Güemes; representantes de la llamada cultura nacional y popular, como Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Enrique Discépolo, Homero Manzi, Fray Mocho.

Ideas, letras, artes en la Crisis, se publicó en Buenos Aires entre mayo de 1973 y agosto de 1976. La inician y dirigen Federico Vogelius (director ejecutivo), Eduardo Galeano (director editorial), Julia Constenla (secretaría de redacción), en septiembre se incorpora Juan Gelman, quien ocupará junto a Constenla la secretaría de redacción hasta el número 11 de marzo de 1974, ya en el número 12 se harán cargo de esta secretaría, Gelman y Anibal Ford. Colaboran Jorge Romero Brest, Heriberto Muraro, Rogelio García Lupo, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Jorge Lafforgue, Haroldo Conti. Después de julio de 1975 y como consecuencia de la crisis política en la Argentina, Eduardo Galeano deberá exiliarse en España, Juan Gelman para ese entonces ya aparece como corresponsal desde Italia, y Vicente Zito Lema se hará cargo de la dirección de la revista hasta su cierre que se producirá con el número 40 en agosto de 1976.

En ese proyecto la escritura ocupa el primer lugar en más de un sentido; por un lado, porque entre quienes integran el staff de la revista se encuentran importantes poetas y narradores, y por otro, porque se



Crisis,
número 7,
Argentina, noviembre, 1973.

aplica una rigurosa economía gráfica, donde obviamente no sólo la imagen se subordina al texto, sino que la distribución de los textos y las ilustraciones de prestigiosos dibujantes, saturan la página, manejando un espacio sin intersticios, casi sin lugar para la mera distracción. El poder de la letra se hace sentir desde su portada, siempre en una tipografía *bodoni bold* minúscula, se anuncian los títulos y los autores de manera desjerarquizada.

Como sabemos, todas las revistas culturales incluyen una cierta clase de escritos, declaraciones o manifiestos en torno de los cuales se busca crear lazos o vínculos estables con el lector, definiendo hacia el interior un “nosotros” que comparte un horizonte intelectual, en este caso, marcado por el anticolonialismo y la utopía de la revolución, un “nosotros” —el de los realizadores, el de la mayoría de los que escriben— que se identifica con una juventud sensibilizada por ese horizonte utópico. Se instaura así un mecanismo de mutuo reconocimiento entre quienes producen la revista y sus lectores.

Esta publicación excede el campo habitual de las revistas culturales argentinas, no sólo reflexiona sobre las letras y las artes de su contemporaneidad, sino también de la actualidad política, económica y social, del ámbito nacional e internacional. Estas características la posicionan como una revista cultural de consumo amplio y de distribución nacional.

Son temas de controversia e interés regional el problema del petróleo,² el debate sobre una ley agraria,³ la publicidad como fenómeno económico y social creciente y de actualidad,⁴ los medios en general,⁵ la telenovela,⁶ la historieta,⁷ la literatura de la África negra,⁸ la literatura anglosajona rebelde,⁹ el *boom* latinoamericano,¹⁰ las artes plásticas,

² Carlos Villar Araujo, “Los piratas del subsuelo (el petróleo en la Argentina 1907-1955)”, *Crisis*, núm. 24, abril de 1975, pp. 11-20; “Informe sobre el petróleo en la Argentina (II): con bandera de remate”, *Crisis*, núm. 25, pp. 3-11.

³ C. Villar Araujo, “¿Es intocable la pampa húmeda? En torno a la ley agraria”, *Crisis*, núm. 20, diciembre de 1974, pp. 19-32.

⁴ Jesús Font, “Consumo: virilidad en frasco chico”, *Crisis*, núm. 38, mayo-junio de 1976, pp. 54-56.

⁵ Heriberto Muraro, “La manija: ¿quiénes son los dueños de los medios de comunicación en América Latina?”, *Crisis*, núm. 1, mayo de 1973, pp. 49-54; “Los dueños de la televisión argentina”, en *Crisis*, núm. 2, junio de 1973, pp. 52-60; “El negocio de la publicidad en la televisión argentina”, *Crisis*, núm. 3, julio de 1973, p. 64; “¿Son intocables los dueños de la opinión pública?”, en *Crisis*, núm. 40, agosto de 1976, pp. 3-16.

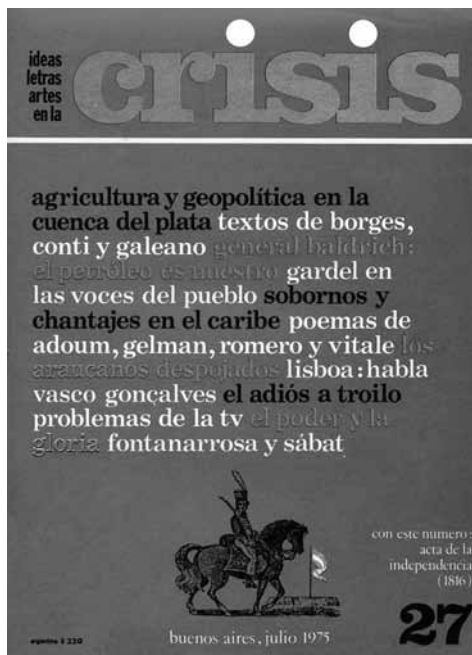
⁶ Aída Bortnik, “Que la historia termine bien (reportaje a Abel Santa Cruz)”, *Crisis*, núm. 23, marzo de 1975, pp. 69-73.

⁷ Jorge B. Rivera, “¡Sonaste, maneco!: historia del humor gráfico argentino (I)”, *Crisis*, núm. 34, febrero de 1976, pp. 16-24; “Una compadrada contra el terror: historia del humor gráfico argentino (II)”, *Crisis*, núm. 35, marzo de 1976, pp. 57-63.

⁸ Santiago Kovadloff, “Narradores y poetas del África”, *Crisis*, núm. 15, Julio de 1974, pp. 3-20; E. Telerman, “Narradores de África II (países de lengua inglesa)”, en *Crisis*, núm. 16, agosto de 1974, pp. 15-27.

⁹ Monique Altschul y María Micharvegas, “Siete poetas rebeldes norteamericanos”, *Crisis*, núm. 18, octubre de 1974, pp. 49-53.

¹⁰ Máximo Simpson (selección), “La nueva literatura mexicana (I): la poesía”, *Crisis*, núm. 25, mayo de 1975, pp. 57-62; “Nueva narrativa venezolana”, *Crisis*, núm. 24, abril de 1975, pp. 49-58; “La nueva literatura mexicana (II): los narradores: Jorge Aguilar Mora, Gloria Gervitz, Juan Manuel Torres y Juan Villoro”, *Cri-*



Crisis,
número 27,
Argentina, julio, 1975.

la literatura argentina contemporánea y el policial argentino en particular.¹¹ Todos éstos fueron objeto de análisis de igual interés.

En este contexto, la revista se define como un medio que pretende ser un aporte a la cultura nacional, desde una perspectiva totalizadora y útil, en el marco mayor de las luchas por la liberación. Términos

sis, 26 de junio de 1975, pp. 50-56; S. Kovadloff (selección de), “Nuevos narradores del Brasil (I)”, *Crisis*, núm. 28, agosto de 1975, pp. 57-62; “Tres narradores bolivianos: Oscar Soria Gamarra, Néstor Taboada Terán y Renato Prada”, *Crisis*, núm. 23, marzo de 1975, pp. 56-63. “Literatura joven de Puerto Rico (II)”, *Crisis*, núm. 33, enero de 1976, pp. 66-72; E. Cardenal (selección de), “Poesía cubana”, en *Crisis*, núm. 34, febrero de 1976, pp. 53-55.

¹¹ Jorge Lafforgue y J. B. Rivera, “La morgue está de fiesta: literatura policial en la Argentina”, *Crisis*, núm. 33, enero de 1976, pp. 16-25; E. Dalter (investigación y selección), “14 poetas jóvenes argentinos”, *Crisis*, núm. 22, febrero de 1975, pp. 69-74.

Llama la atención, sin embargo, que la sección de Jorge Romero Brest continuó prácticamente sin modificaciones, es decir, la revista no se resistió a la presencia de las reflexiones encapsuladas y sin aparente relación con la coyuntura, con el contexto sociopolítico que lo tiñe absolutamente todo; al contrario, si alguien tuvo continuidad, ése es Jorge Romero Brest.

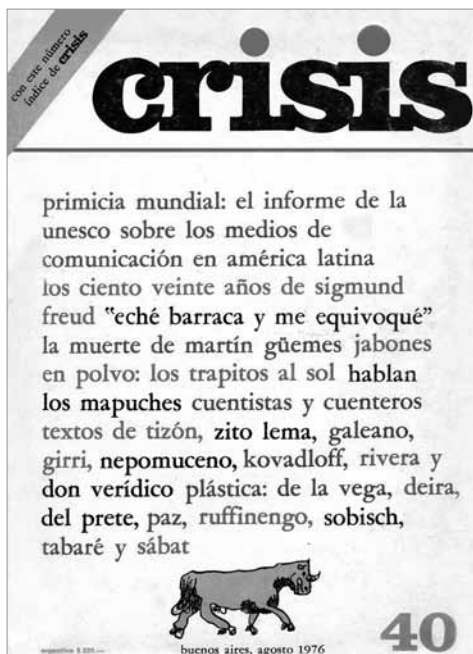
Pero de julio de 1975 hasta su cierre en agosto de 1976, poco después del golpe de Estado, las historias de vida pasan a ser el eje central que estructura el relato de la crisis. Se redefinen los motivos convocantes y aparecen nuevos protagonistas; ya no son sólo los hombres de las letras y las artes que combaten con la pluma o el pincel, sino hombres comunes (obreros, peones) que testimonian la crisis; grupos carentes de legitimación social (migrantes procedentes de los países limítrofes: paraguayos, bolivianos, chilenos, refugiados en villas miseria¹³, personajes con “oficios terribles”¹⁴ a los que dichos grupos están expuestos). También se encuentran, por ejemplo, los internos de hospicios, a quienes la sociedad se ha encargado de recluir y silenciar. *Crisis*, a través de la entrevista, como el diálogo entre Vicente Zito Lema y Enrique Pichon Riviere, tematiza sobre la creación, la locura y la realidad,¹⁵ donde, además, aparecen los testimonios de Eduardo Bertozzi y de un tal Luis, dos artistas plásticos absolutamente marginales, internados en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda.

Vicente Zito Lema se encuentra a cargo de otra sección: Plástica, donde el relato se construye a través de la entrevista y se guía al artista

¹³ Denominación argentina que significa: asentamientos de viviendas precarias, en general de chapa y cartón, que no responden a ningún patrón urbanístico, similares a las favelas de Brasil”.

¹⁴ Ana I. Blythman y C. Domínguez, “Acá el libro es uno: testimonios de la vida cotidiana”, *Crisis*, núm. 33, enero de 1976, pp. 33-39; “Una prisión sin rejas: informe sobre la desocupación (II)”, *Crisis*, núm. 34, febrero de 1976, pp. 68-73.

¹⁵ Vicente Zito Lema, “Una cuerda tensa”, *Crisis*, Núm. 39, julio de 1976, pp. 16-21.



Crisis,
número 40,
Argentina, agosto, 1976.

a mostrarse, a hablar de su trabajo y contenidos, su compromiso social e inquietudes en relación con la recepción que espera de su obra; un ejemplo es su conversación con Antonio Berni¹⁶—en otras ocasiones hace que directamente sea el artista quien tome la palabra, que dé testimonio de su producción artística y de cuáles son sus expectativas respecto de la recepción de su obra.

Otra vertiente de la revista es aquella que, precisamente, trata de recuperar la memoria sobre la periferia regional, preferentemente en los lectores del centro del país. Aparecen paisajes, tradiciones, sistemas escriturales, configuraciones sociales que integran lo nacional; por ejemplo, las leyendas del noroeste, que *Crisis* amplifica en la voz de

¹⁶ V. Zito Lema, “Conversación con Antonio Berni”, *Crisis*, núm. 37, mayo de 1976, pp. 66-68.

Anastasio Quiroga, un hombre de Jujuy, presentado como un hacedor de guitarras, un cuentero de fogones. En enero de 1974, *Crisis* publica un cuento de Moyano y otro de Tizón, acompañados respectivamente de una breve introducción a la figura y obra de los narradores. Los textos se encuentran en páginas contiguas, es decir, se les considera internamente conectados; en ambos casos se consigna el origen o dónde se encuentran radicados (el primero en La Rioja, el segundo en Jujuy), y los autores exploran también, en ambos casos, la marginalidad de sus regiones. Hay que añadir que la revista los convocó en otras ocasiones.¹⁷

Un síntoma de la flexibilidad de *Crisis*, mencionada anteriormente, es justamente la entrevista hecha a Moyano, un hombre apesadumbrado por las noticias de muerte que por ese entonces llenaban las páginas de los diarios, pero que apuesta a la vida. Y al respecto alude a Jauretche —con quien tuvo oportunidad de trabajar— como un autor político con cuya postura de compromiso dogmático se siente alejado; en ese sentido expresó:

DM: para mí la literatura es lo importante, porque la literatura es ahistórica, la literatura no va con la historia que quería contar Jauretche. Va con ese hombre primitivo y elemental que ha sido sumerio y ahora es norteamericano, hindú o ruso.

[...] Yo reflejo el mundo, la sensibilidad de que soy parte.

MEG: Refleja seleccionando, por supuesto.

DM: Claro, y la sensibilidad con la que veo está del lado de los que sufren, del lado de los humildes. Estoy adoptando una actitud, de eso soy perfec-

¹⁷ Héctor Tizón, “La patria es preferible a las lágrimas”, *Crisis*, núm. 33, enero de 1976, pp. 59-61; lo que aparece en esas páginas es un fragmento de su novela *Sota de bastos, caballo de espadas*, que ese mes publicaría *Crisis* libros. “Daniel Moyano: la música que brota de la tierra” es una entrevista realizada por María Esther Gilio en la casa del escritor, en La Rioja; *Crisis*, núm. 22, febrero de 1975, pp. 40-47.

tamente consciente. No se trata de que no crea en la acción. Escribir es también una acción”.¹⁸

La revista sobrevive sólo unos meses luego del golpe militar de marzo de 1976. Su cierre era inminente; las amenazas, la censura, la desaparición en el mes de mayo de Haroldo Conti, el riesgo de vida del resto de sus realizadores y una gran desilusión que se percibe en las primeras páginas del número de julio,¹⁹ provocaron que desapareciera en agosto de 1976, con el número 40.

Una década más tarde, en abril de 1986, meses antes de la muerte de Vogelius, *Crisis* se edita nuevamente, pero los herederos de este último, en desacuerdo con la línea política de la revista, venden el nombre a José Luis Díaz Colodrero, vinculado a la editorial Puntosur.

Se realizaron otros intentos, incluso con el asesoramiento de Eduardo Galeano y Anibal Ford, seguramente con el objetivo de recuperar cierto espíritu de los años setenta, pero con la nostalgia no alcanza, ninguno de esos intentos logró superar su condición rememorativa.

¹⁸ H. Tizón, “La patria es preferible a...”, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Nos referimos a la entrevista que *Crisis* realiza a los escritores Leonardo Castellani y Horacio Esteban Ratti (presidente de la Sociedad Argentina de Escritores), sobre un almuerzo con el general Videla, a la cual, además de los mencionados, también concurren Borges y Sábato.

Ideas, letras, artes en la Crisis

Fecha de publicación

Mayo de 1973-agosto de 1976

Periodicidad

Mensual

Tiraje

Hacia enero de 1975 se distribuyeron 17 422 ejemplares; en julio del mismo año 24 637, y en junio de 1976, en el número 26, se duplicó el tiraje en 34 000

Dimensiones

31 x 23 cm

Portada

Cartulina, acabado mate

Interiores

Rústico

Páginas

80

Localización

Hemeroteca dependiente de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

REPASANDO LA REVISTA *LENGUAJES*

Óscar Traversa

La revista *LENGUAjes* fue la que inauguró en 1974, para la lengua castellana, la existencia de publicaciones especializadas en “Lingüística y Semiología”; impulsada por la primera asociación en ese idioma dedicada a tales estudios: la Asociación Argentina de Semiótica (creada en octubre de 1970). El comité editorial estaba constituido por Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Óscar Traversa y Eliseo Verón, esta formación permanecerá intocada hasta la última aparición en 1980. El número 2 fue publicado a fines de 1974 y el 3, en abril de 1976. La revista sigue figurando de manera asidua y polémica en los programas universitarios y, de tanto en tanto, reaparece alguno de sus números en los anaqueles de las librerías.

Una necesaria advertencia

Leído a treinta y cuatro años de distancia *LENGUAjes* produce un efecto paradójal, se suma la extrañeza del pasado a la familiaridad del presente. Los primeros años de la década de 1970, su visión del mundo, sus posibles decursos, los modos de intervención realizados (y soñados) para ese trayecto se leen, en esas páginas, no sin perplejidad y

cierta extrañeza. En forma opuesta, ciertos tópicos producen un efecto de cercanía, a veces de recordatorio, de algo aún inconcluso y olvidado hace un momento que solicita ser continuado.

Es precisamente esa tensión entre lejanía y proximidad la que me sorprendió al encarar una tarea no prevista: escribir sobre *LENGUAjes* pasado largamente un cuarto de siglo después de su aparición. Quizá la sorpresa sea válida en cuanto a la repetición del suceso, escribí acerca de ella hace algunos años¹ y, según recuerdo, no imaginaba repetirlo. En cuanto a las relaciones entre lejanía y proximidad —no creo presentar una novedad—, las sorpresas son inevitables, en tanto que el tiempo encierra siempre un engaño peligroso, entiendo que originado por un evolucionismo grosero, el que nos hace pensar que su transcurso —en términos de los resultados de una tarea o de una obra—, es como una suma de acontecimientos que aportan (o restan) a no se sabe bien qué indefinible perfección. El asombro originado frente a la perplejidad o la extrañeza entonces es superfluo, desdice la experiencia corriente y repetida del lector atento de publicaciones de este género, que la profusión editorial o el simple descuido han dejado de lado. Es explicable: los observadores de hoy son indefectiblemente diferentes a los de ayer, la constancia y la repetición que experimentan son componentes necesarios de la memoria, la que sin esos contrastes no podría operar, los *tonos emotivos* que pueden sobreagregarse a la presencia de esa oposición se originan en el grado de intensidad del vínculo con el objeto.

Muchas veces se ha empleado el término “regreso” para justificar la relectura de un texto que el almanaque ubica lejos del presente, ese término le asigna al acto una jerarquía relevante: se regresa a las fuen-

¹ Se trata del aporte a una publicación electrónica: *Foul táctico*, publicado el ocho y nueve de noviembre de 2004. Sus redactores, Matías Gutiérrez Reto, Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris, dedicaron íntegramente ese número a recordar, con gesto generoso, los treinta años de aparición de la revista *LENGUAjes*. Con frecuencia en este artículo se recurrirá, sin mencionarlo expresamente, a algún fragmento allí publicado; sólo se señalará con unas comillas.

tes, al hogar de origen a la patria, es decir a un sitio único y fundacional. Parecería necesario, en este dominio al menos —insistimos, el que corresponde a *LENGUAjes*—, pensar el tiempo —y el origen— con otra tónica, una que debería ser ajena a la recta, que permitiera observar esos momentos del pasado no como continuos sino como puntos destellantes que, por un instante, iluminan un recorrido, u otras veces se apagan para reaparecer no se sabe cuándo, al ocaso de nuevas revistas o de discursos surgidos en centros muy diversos y distantes, de los que treinta y cinco años después se hace difícil tanto localizar como explicar su dispersión.

El caso de LENGUAjes 2

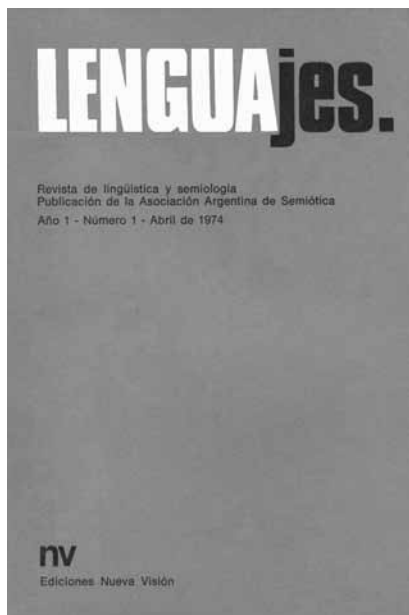
Algo asimilable a esa tónica imperfecta reñida con la recta ocurre con *LENGUAjes 2*, que si no es una excepción respecto al resto de los números, frente a sus páginas, ciertos “destellos” se hacen más pronunciados y repetidos, lo que hace difícil escapar a esos vaivenes del tiempo, quizá por estar asociados con el tópico que se propuso para su trabajo: el cine. Lugar donde lo que se decía acerca de él, en aquel momento, aparecía como un comienzo, para probarlo repasar imaginariamente las publicaciones de proclamada especialización que se ofrecían en las librerías. Es posible que *LENGUAjes 2* haya incurrido en un intento similar; finalmente no tuvo empacho en decirlo: anotaba su editorial: “hacer del cine un objeto de ciencia”, la diferencia con el resto se localizaba en declararlo y quizá también en la altivez para hacerlo. Lo que no se aclaraba en ese lugar es de qué tipo de ciencia se trataba y qué se podía suponer del lugar ocupado por sus agentes. Esos vacíos los llenan, a medias y de modo no exento de contradicciones y titubeos, los textos que siguen al editorial. Si algo pudiese decirse hoy de ese recommienzo local, con su invocación a la ciencia, es que procuraba edificar sobre otro suelo: ¿cual? La respuesta se encuentra en el tejido de sus textos de los que puede adelantarse una propiedad: dejar en sus-

penso la calificación, lo que en aquel momento —y ahora también— suele llamarse “crítica”. De otra manera se podría decir, detenerse un momento antes de la atribución, dejar de lado al adjetivo descifrar, más bien, los cursos a través de los que suele llegar a imponerse.

La noción que se emplea como articulante de este cambio es la de especificidad, noción que de examinarse a la rápida puede aparecer como plenamente taxonómica (conjuntos de propiedades que hacen a la homogeneidad de un conjunto), pero que adquiere en este caso un carácter programático. Las afinidades propias de esos conjuntos (un lenguaje, en el léxico usual de aquel momento), serían las responsables de los modos de producción de sentido. Así se aventaba un fantasma, el que supone al sentido como un *a priori*, que puede eludir los avatares de su construcción, siempre material, diferenciado en cualidad de acuerdo al sustrato que lo engendra. Llevará tiempo refinar esta cuestión, *Lenguajes 2* titubea: ¿cómo trabajar esa cuestión de los distingos? ¿Cómo justificar esas diferencias? ¿Son acaso esos lugares de encabalgamiento —y ambigüedad también— que hacen a la latente pluralidad de los textos? De esas tensiones —no ajenas al presente— se ocupa la revista: veamos.

De los trabajos publicados, aquí se retoman tres, los que corresponden a Metz, a Verón y a Traversa, justificando por qué, de modo distinto, se centran en cuestiones concernientes a la semiótica; mientras que los demás —Baudry, Kristeva, Burch y Dana— se inclinan, también de modo diferente, a otras perspectivas, ocurriendo lo mismo en la prosecución de sus trabajos. Estos tres textos se han vuelto buenos testimonios para afirmar un ámbito de tensiones, en relación a la semiótica propia de la época.

Burch y Dana (“Proposiciones”) empleaban en forma descriptiva la noción de código, poniéndole al servicio de un esquema comparativo capaz de establecer, según distintos tipos de desvíos del cine resultante de la gran industria, núcleos de trasgresión que pondrían en evidencia el “trabajo del significante”, liberado del anclaje en un repertorio cerrado de significados. Este “empleo con reservas” de la semiótica —no



LENGUAjes,
núm. 1, Argentina,
abril, 1974.

ajeno a ciertas posturas actuales— se manifestaba, en este caso, en quienes atendían resultados de las prácticas estéticas.

La semiótica, como se delineaba en aquel momento, sería insuficiente por clausurante o “modélica” para aprehender esos productos cambiantes y no susceptibles de remitirse a sistemas estables, como la lengua. Reserva que no prestaba (no presta tampoco en autores de nuestros días) atención a formulaciones nacidas en el seno de la semiótica misma (Metz, 1964, por ejemplo, había advertido acerca de las distancias que separan al cine de la lengua). La referencia a la que se acude en ese texto como soporte principal pertenece a Eco, en especial a un pasaje de *La struttura assente* (1968), donde convocaba dos nociones: *structural* y *structurel*, discutidas en relación con dos tipos de pensamiento en Jean Pouillon: el estructural y el serial en la obra de Levi-Strauss. Si bien Eco realiza un inventario de los aportes y pertinencias de los dos tipos de pensamiento, destaca al serial como fecundo para estudios de estética contemporánea, articulado con la

inacabada polémica —instalada por Levi-Strauss— acerca del destino de los recursos del arte surgidos de las vanguardias.

En un terreno de mayor generalidad, Kristeva (“Cine: práctica analítica, práctica revolucionaria”) consideraba a la semiótica como un momento subsumible en la “razón estructuralista” que había logrado extender la infinitud de lo errante del deseo, articulando el análisis formal con Freud, sobre el conjunto de los fenómenos sociales (Levi-Strauss, las relaciones de parentesco; Barthes, la moda), los cuales son ejemplos privilegiados de ese avance. Pero el ejercicio de esa nueva razón tendría un carácter vestibular para acceder a un saber totalizante (el “semanálisis”) que integraría el movimiento general de la sociedad, patentizado en la lucha de clases, con la singularidad de lo deseante, cuyo conector se manifestaba en la ideología, lugar de despliegue de la falsa conciencia que podía anudar, negándolos, a esos dos polos. Althusser, en especial (*Ideología y aparatos ideológicos de estado*), produce el salto hacia la constitución de una gnoseología materialista y el ulterior desarrollo del materialismo histórico.

Esta visión germinal del momento por parte de Kristeva entiende al cine como un agente activo que se distancia de Baudry (“Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”), para quien era exactamente lo contrario. Su carácter de agente activo lo cumpliría, no a través de un abandono de la representación, sino asegurando su perduración dado que la literatura habría dejado ese lugar. Su lógica técnica lo habilitaría para desmontarla: “Desde sus comienzos el cine busca su especificidad en un lenguaje distinto al de la comunicación lineal, lenguaje nuevo que desorienta, que analiza, que disuelve las formas y las ideologías de nuestra cultura”.

Baudry, en cambio, minimiza la confianza de Kristeva; el cine, por su lógica técnica (aparato de base), se encontraría inhibido de llevar adelante semejante empresa, ya que el modelo de la cámara oscura del renacimiento pervive, en su configuración básica, en el cine. Arrastra un posicionamiento inédito, fechable, al límite de lo léxicas. Viator denominaba “sujeto”, precisamente, a ese punto de convergencia:

vértice de la pirámide cuya base era el cuadro que, a su vez, en la instancia representada, reproduce la misma geometría. El fundamento de esa potencialidad enajenante incita al modelo de la perspectiva artificial. Baudry, a partir de su lectura de Lacan, establece un isomorfismo entre el espejo primordial y el cine. Los mecanismos identificatorios que promueve privilegian los constitutivos (la base técnica), neutralizando cualquier constituyente (los contenidos de la imagen o la secuencia): “aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso y necesario para la ideología dominante —crear un fantasma del sujeto—, el cine colabora con marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo”.

Estas pocas líneas sobre Burch y Dana, Kristeva y Baudry, posiblemente injustas con su trabajo, pretenden mostrar lo que podría llamarse un “contorno en fuga”, centrífugo de la semiótica en *LENGUAJES 2*, aunque no de los problemas hilvanados en años posteriores a su publicación: la articulación de la práctica estética con la comunicación masiva —como objeto—, trabajar la “razón estructuralista” —en el método—, o establecer los límites de la técnica en la producción de sentido, serán dificultades recurrentes.

Este “contorno en fuga”, la tendencia centrífuga, permite notar una opuesta, centrípeta, que va al encuentro de la trama conceptual sobre la que se funda el proyecto de constitución de una ciencia de los signos. Esta tensión da un resultado curioso, no claro, en el momento de editar *LENGUAJES 2*; la radicalización crítica se manifiesta, finalmente, en el polo centrípeta, en el de mayor proximidad —aparente— y ajuste con lo que, en aquel momento, podía indicarse semiótica.

Tanto Metz (“El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”) como Verón (“Para una semiología de las operaciones translingüísticas”) organizan un aspecto de su reflexión en torno a las unidades en que puede fragmentarse un texto o clases de textos (se usa el término de manera deliberada). Tal acercamiento dista de ser accesorio en tanto establece un primer horizonte relacional a través del cual pueden constituirse relaciones de relaciones susceptibles de establecer una in-

teligibilidad mínima para identificar la cosa o el acontecer del mundo al que se hace referencia. Habilitando, al fin, la posibilidad de construir clases de las que se pueda predicar algo.

El paso de apariencia ingenua no lo es tanto; basta seguir por un instante a Metz cuando señala que cumplirlo encarna un doble movimiento por y contra el sentido común, pues los actores sociales no se equivocan cuando dicen “he ido al cine y he visto un film”: la cuestión reside en dar cuenta de las vías por las que se produce esa identificación. Quien debe realizar esa discriminación —el analista— lo hace escindiéndose en tanto comparte con los demás, con el resto del público, la creencia colectiva. Indica: “Remitir al usuario social su propia clasificación, pero vista al revés, y en camino hacia una cierta axiomatización. Con relación a la etnografía del indígena, la etnografía del etnógrafo es una *reprise*, en los dos sentidos de la palabra: una mezcla de admisión y de desenganche”. De salida, la semiótica pone en cuestión (de manera instrumental, como parte de su propio despliegue) el tema del lugar del observador. El asunto persiste hasta hoy.

De hecho, si la primera discriminación (qué es y qué no es un film) puede resolverse por ciertos rasgos de la materia significativa, los que siguen, en complejidad creciente, exigen otros esfuerzos de formalización que conducen a Metz a señalar que el paso no es ocioso. Si bien puramente componencial, representa un avance sobre las virtudes expresivas comparadas de los diferentes recursos artísticos. Quizá la afirmación candorosa del editorial: “Hacer del cine un objeto de ciencia”, llegue a desgajarse de otra manera, al pensar si ciertos complejos de materia significativa pueden abordarse sin esos trámites, como adscribibles a alguna configuración ideológica sin fractura. Hoy, en la distancia, podría pensarse que *LENGUAjes 2* en algo intervino para pensar estos problemas.

El asunto de la segmentación es tratado por Verón de un modo distinto pero concurrente: lo examina con otro grosor de lente, uno capaz de preguntar acerca de los requisitos que debe cumplir una unidad para ser tal. Advierte que las configuraciones de las materias sig-

nificantes están regidas por reglas, producto de una combinatoria de dimensiones heterogéneas; lo “sonoro” o “visual” no son objeto de restricciones fruto de esa condición, pues pueden serlo de la aplicación de las mismas reglas. De aquí se puede extraer una doble consecuencia, por un lado, que la pertinencia semiológica no se establece desde las materias significantes (semiología de la imagen o semiología de la gestualidad), sino por el modo operatorio de las reglas cuya manifestación recae sobre conglomerados de materias: los “discursos sociales”; y por otro, trastabilla la noción de unidad (signo) en tanto carente de univocidad (aparente al menos) presentada en sistemas homogéneos, como sucede con la lengua. La extensión y carácter de la unidad estará en función del nivel de análisis de que se trate. Articuladas estas dos consecuencias resulta cuestionada la noción de código (al menos en la forma en que se le empleaba hasta ese momento); las operaciones productoras de sentido no son reductibles a un modelo biunívoco significante/significado.

Tanto Metz como Verón, si se asocian en un movimiento centrípeto hacia el conjunto nocional de la semiótica de aquel momento, lo hacen por caminos diferentes y, aunque son susceptibles de leerse después de *LENGUAjes 2*, es en éste donde se manifiestan, al menos, en forma embrional: Metz se restringe a un espacio de sucedáneos correspondientes a la lingüística estructural, con fidelidad, incluso, a su léxico; Verón, en cambio, desborda esos límites e incorpora el transformacionalismo y la pragmática como horizontes críticos de la lingüística estructural. Estos cursos, sin duda diferenciados, no dejan de manifestar puntos de tangencia evidentes en los trabajos de *LENGUAjes 2*: la aplicación del criterio de comparación, Verón, cuando trata la cuestión de la intertextualidad; Metz, en su estudio de un recurso de montaje. Además llama atención cuando ambos recurren a la noción de “modalización”: Metz, siguiendo la señalada línea de trabajo, convoca a la noción como necesaria para categorizar diferentes fragmentos filmicos, si bien con un aire taxonómico, la complejidad de la que se haría cargo lo acerca a la concepción operatoria; del lado de Verón, le ve como un

proyecto para abarcar los fenómenos performativos que desde hacía unos años llamaban la atención por los nexos entre lenguaje y actos, no subsumibles en los esquemas vigentes en aquel momento. Estos géneros darán frutos, en ambos, en momentos posteriores.

Las convergencias señaladas en Metz y Verón se delinear en escritos con muy diferente alcance, por sus propósitos, pero, en cuanto al lugar donde recae la reflexión, de una cierta evanescencia. En el primer caso, si bien la ejemplificación es cinematográfica, lo es sólo circunstancialmente pues sus comparaciones lo desbordan; en el segundo, más general, convoca al guión cinematográfico a modo de ilustración. Finalmente, en el artículo que Traversa escribe para ese número (“Cine: la ideología de la no-especificidad”), la referencia al cine está más determinada por los ocasionales contradictores que por su desarrollo. Se trataba de un conjunto de ensayos de Solanas y Getino. Leído hoy, parece que *LENGUAjes 2* hubiera elegido al cine para hablar de otra cosa.

Quizá sea necesario explicar lo anterior por la tensión puesta en escena entre fórmulas centrífugas y centrípetas, la cual podría traducirse en términos de diferentes búsquedas: una que otorga un segundo lugar a los discursos sociales, un reflejo derivado o subordinado (la lucha de clases, la ideología, el sujeto trascendental), un constituyente de lo social; y otra que, a la inversa, considera a los discursos en un lugar constitutivo, el requisito de que la lucha de clases, la ideología o el sujeto trascendental se manifiesten o simplemente sean tales.

Pero, de ser así, ¿por qué el cine? La respuesta puede banalizarse y, en cierta medida, es útil hacerlo aunque más no sea para dejarla de lado. Algunos de los miembros del comité editorial se habían preocupado por la cuestión y se les dio un lugar. No alcanzó. Es interesante observarlo con otra lente e hipotetizar: el cine constituía un objeto de transición —la cabecera de un puente que no había delineado aún su punto de llegada. Cargaba, por un lado, con un prestigio cultural derivado de su condición de arte, acentuado por ciertas discusiones tanto europeas como norteamericanas que lo habían acercado a debates se-

mióticos, disputando el lugar que, en estas cuestiones, ocupó tradicionalmente la literatura. A su vez, el cine era, lo sigue siendo, un medio de consumo para grandes públicos, condición que cuenta con dos menciones de inflexión peyorativa en la revista. Podría afirmarse que el cine en *LENGUAJES 2* es lo que no es (o sólo una parte de lo que es) negación propia, al fin, de todo proceso germinal.

Lo que se reseña de *LENGUAJES 2* es eso, la reseña de una selección, la cual dio como resultado un conjunto que, si bien dice algo acerca de quiénes lo integraron, abarca sólo parcialmente sus trayectorias. Algunos de ellos redactaron sus páginas tras más de un decenio de trabajo, en forma diversa habían participado de los momentos en que despega la semiótica; otros sumaban mucho menos tiempo y labor. Esto quizá provoque que el síntoma de aquel momento se haga presente en estos últimos, si ocupaban un lugar era porque los otros, los que habían cumplido una trayectoria, se los asignaban.

Hoy podría leerse el trabajo de Óscar Traversa como la búsqueda de un espacio donde se pueda instalar una reflexión sobre los discursos, que sea susceptible de articularse con la contingencia e ir al encuentro de un lugar, y ése, si se piensa en las jerarquías del momento, no podía ser otro que el político. Finalmente, lo que ahí se procura discutir, si se sustrae lo propio de la circunstancia, es si ciertos procesos de producción de conocimiento —una cierta modulación de la práctica de la ciencia— pueden participar en los procesamientos de la acción social. Cuestión aún en pie que parece imposible solucionarse desde una posición “en fuga” (centrífuga dijimos) que se inscriba en los cada vez más frecuentes gestos abarcativos de los fenómenos de la cultura y la sociedad; aunque no en los más austeros (centrípetos), atentos a los pasos, minúsculos pero insoslayables, que exige la construcción de un objeto de conocimiento. Quizá esto no sea más que un rasgo de estilo, un gesto ideológico, entre tantos otros, evaluable sólo en la práctica; entre los exámenes posibles, uno consiste en releer *LENGUAJES*.

El corte que establece *LENGUAjes 2* es diagonal, no permite marcar una frontera entre autores de heterogéneo desarrollo; pero delinea en principio una frontera entre lógicas que siguieron cursos diversos para salvar los obstáculos que de distintas maneras habrán sido percibidos desde esos trabajos.

Dos señalamientos solamente para indicar trayectos posteriores. Verón emprende una lectura de Peirce en vista de las dificultades propias de la segmentación de las superficies discursivas, la cual deja de lado, por inesencial, la transitada taxonomía de los signos y destaca los aspectos operatorios que habilitan para localizar configuraciones homólogas en distintas materias significantes. Vía que lo conduce a una teoría de los discursos sociales, cuyo objeto es la formulación de “un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social”. Entendemos por semiosis social la dimensión significativa de los fenómenos sociales, reformulación que habilita a distintos modos de relación de la semiótica con el conjunto de las ciencias sociales.

Metz, a partir de la complejidad que entrevé en las configuraciones manifestadas en el cine —inteligibles sin embargo— procurará elucidar aquellas condiciones que instauren cualidades significantes a esa compleja trama. Articula, para ese fin, la semiótica con el psicoanálisis (en especial la perspectiva de Lacan), lo cual permite asociar cualidades físicas (imágenes de cierto tipo percibidas en ciertas condiciones) del significante cinematográfico con sus heterogéneas potencialidades de lectura.

Verón y Metz convergen en un punto problemático común: el concerniente a la enunciación; uno y otro, gracias al examen en un campo discursivo restringido (corriente centrípeta dijimos), ponen en cuestión las nociones de “sujeto” y “persona” en procesos que produzcan sentido, estableciendo alcances entre “los modos de decir” y “lo dicho”.

Estos comentarios son demasiado escuetos para advertir el origen de una propiedad de *LENGUAjes 2*. Muchos textos de la revista se leen y se citan en la actualidad; es posible que se deba a que allí está presen-

te un capítulo, imperfecto pero necesario, de una trama inacabada. Una prueba quizá, para quienes lo hacen, de la pertinencia de la afirmación de Barthes: “*ceux qui négligent de relire s’obligent à lire partout la même histoire*”.

Acerca de un trayecto

En el número dos, y aún más en el tres, prevalecen las traducciones. Debe tenerse en cuenta que esa actividad era común en aquellos años pues no existían las facilidades de acceso bibliográfico con las que cuenta el presente; ni siquiera a los índices de las revistas, llegar a ellos constituía una verdadera proeza ya que debían realizarse lecturas cruzadas, no siempre fáciles, o bien recurrir a las guías de índices impresas en papel, costosas y de difícil consulta; en Buenos Aires, al menos. Esto explica que en los números uno y dos se presenten largos repertorios bibliográficos, considerados un necesario servicio al lector.

Si bien es cierta la presencia de materiales traducidos, desde el primer número se exhiben trabajos locales, especialmente de miembros del comité editorial. En el número uno publican Indart, Steimberg y Verón junto a una externa al comité, Paula Wajzman. En el dos Verón y Traversa; el tres, un número totalmente dedicado a traducciones, tuvo el mérito —hoy lo apreciamos mejor— de presentar en lengua castellana a figuras de la talla de Antoine Culioli, además de los aportes de su discípula, la franco-argentina Sofía Fisher, inspirados, parcialmente al menos, en el prominente lingüista. No menos interesantes son los avances que se presentan de la obras de Georges Vignaux, Michel van Schendel y Haroldo de Campos; en suma, *LENGUAJES* 3 se torna en un conjunto potencial que sólo con el tiempo muestra sus posibles despliegues. En este momento, veintiocho años después, se prepara la primera edición sistemática en lengua castellana de la obra de Culioli, donde prólogo y posfacio están a cargo de Fisher y Verón.

El número cuatro marcha en una dirección diferente a la del tres. Cambia el sello editorial, al no tratarse de las Ediciones Nueva Visión, sino de las Ediciones Tierra Baldía (editorial dedicada preferentemente a la poesía, impulsada por Enrique Fogwill, cercano al comité editorial). Cambia también el subtítulo: pasa de *Revista de lingüística y semiología* a *Revista argentina de semiótica*; todos los artículos son de miembros del comité editorial, salvo uno de Alicia Páez, que desde el principio acompañaba el desarrollo local de la disciplina.

Este conjunto de cambios constituyó el preludio de modificaciones que se experimentaron tanto en los miembros del comité como en la posición institucional de la semiótica, en especial durante la década de 1980. Éstos pueden sintetizarse del modo siguiente: un alejamiento de la tradición lingüística y un consiguiente acercamiento a la obra de Peirce, cuyo protagonista principal —lectura original de ese autor mediante— es Eliseo Verón; un juego de proximidad y distancia respecto del psicoanálisis, cuyo gesto de proximidad extremo puede leerse en el número cuatro a través de los textos de Indart; la insistencia y profundización del acercamiento a los discursos de la comunicación de masas en Steimberg y en Traversa; el artículo de Alicia Páez, más allá de sus conclusiones específicas acerca de los trabajos de Austin, proporciona un matiz que atraviesa a los miembros del comité y seguidores de aquel tiempo o actuales: una alegre distancia respecto de ciertas teorías que se presentan con un tinte demasiado verdadero.

La otra dimensión de los cambios, la de posición institucional, desbordan el número cuatro de la revista y comienzan después de 1984 cuando las modificaciones en el terreno político cambian sustancialmente la vida institucional y particularmente la universitaria. De una existencia marginal la semiótica pasó a la luz pública en posiciones estables (y/o expectables); allí comienza otra historia de *LENGUAjes* que, de manera curiosa, es más activa y controvertida que en los momentos de su nacimiento y fin. Una cuestión semiótica finalmente, un episodio de reconocimiento acerca de lecturas diferidas que merece atención.

REPASANDO LA REVISTA *LENGUAJES*

LENGUAjes

Fecha de publicación

1974-1976

LENGUAjes 1, 1974

LENGUAjes 2, 1974

LENGUAjes 3, 1976

LENGUAjes 4, 1980

Periodicidad

Irregular

Tiraje

1 5000 ejemplares

Dimensiones

Primera etapa 28 x 16.5 cm

Segunda etapa 27.5 x 17 cm

Tercera etapa 27.5 x 18 cm

Portada

Cartulina, rústica; selección de color

Interiores

1 tinta

Páginas

Entre 115 y 150

Localización

Asociación Argentina de Semiótica

REVISTA MEGAFÓN, PENSAR DESDE LATINOAMÉRICA

Alicia Poderti

La revista que constituye nuestro objeto de estudio se presenta bajo el nombre de *Megafón*. La denominación coincide con el de la última novela de Leopoldo Marechal, escritor argentino ligado al primer peronismo, titulada *Megafón o la guerra* (1970). *Megafón* fue el medio de expresión del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA), formado a fines de 1972 y dirigido por Graciela Maturo, quien también asumió, de 1975 a 1989, la dirección de la revista.¹

¹ Graciela Maturo es poeta y ensayista y actualmente reside en Buenos Aires. Profesora universitaria, se desempeñó como investigadora principal del CONICET; fundadora de centros y grupos de investigación, además de asesora editorial. Dirigió las revistas de poesía *Azor* (Mendoza, 1960-1965) y *Megafón* (1975-1989), órgano del CELA, que fundó en 1970. Su obra, que ha merecido numerosas distinciones, abarca poesía, ensayo e investigación literaria. Algunos de sus libros de ensayo e investigación son: *Proyección del Surrealismo en la literatura argentina* (1967), en vías de ser reeditado por editorial Argonauta en versión ampliada; *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (1968); *Claves simbólicas de García Márquez* (1972); *La mirada del poeta* (1996); *La identidad hispanoamericana. Problemas y destino de una comunidad* (1997); *Marechal: el camino de la belleza* (1999); *La razón ardiente. Aportes para una teoría literaria latinoamericana* (2004); *El humanismo indiano* (2005); *Literatura y filosofía desde América Latina* (2007); *Los trabajos de Orfeo* (2008).

Su actividad poética inicia en 1958 con la publicación de *Un viento hecho de pájaros*, y continúa con *El Rostro* (1961); *El mar que en mí resuena* (1965); *Habi-*

El CELA, órgano generador de *Megafón*, fue una agrupación de intelectuales de distintas áreas disciplinarias unidos por la preocupación del destino cultural de América latina. Las conclusiones de sus estudios se materializaron en la realización de un programa de trabajo “para la indagación del ser latinoamericano”, tal como expresan en el acta de fundación del centro, citada en el primer número de la revista:

Megafón es el que anuncia, y al anunciar es también el que nombra, el que denuncia, el que llama, el que convoca y profetiza. *Megafón* es el oscuro muchacho de barrio “que anuncia con un megáfono de insólita envergadura el peso de los boxeadores y las ocho vueltas del combate”.

Es, llevado esto mismo a otro nivel, el que reconoce a los contendores de una batalla mayor y decisiva.

Al configurar la imagen de Autodidacta, Marechal traza ejemplarmente la del Hombre Latinoamericano, no encasillable en moldes académicos. De él nos dice que “usaba un método bárbaro (en su formación intelectual) que consistía en buscar sólo aquellas nociones que sirviesen a su problemática interna”.

Porque nos inscribimos en el rumbo de su viaje, y aspiramos a ejercitar su prudencia, pedimos a *Megafón* que nos auxilie con dos preciosos instrumentos: el Compás y la Brújula.

Con ellos sólo nos proponemos contribuir en alguna medida al desarrollo de la conciencia latinoamericana. La Víbora ya construyó debajo su otra piel. De modo tal que ahora, mientras los figurones externos consuman la muerte de una dignidad y la putrefacción de un estilo, la piel inter-

ta entre nosotros (1968); *Canto de Eurídice* (1982); *El mar se llama ahora con tu nombre* (1993); *Memoria del trasmundo* (1995); *Cantos de Orfeo y Eurídice* (1997); *Nacer en la palabra* (1997); *Cantata del agua* (1998); *Dibujos en un jardín de arena* (1999); *Antología poética* (2008); *Bosque de alondras. Obra poética 1958-2008*, en preparación, por la Universidad “Cecilio Acosta”, Maracaibo, Colombia.

na de la Víbora quiere salir a la superficie y mostrar al sol sus escamas brillantes.²

La imagen de la *víbora* está presente en la novela *Megafón o la guerra*, de Leopoldo Marechal, publicada en 1970. Es una metáfora de la falsa historia argentina que necesita asumir una nueva identidad — otra piel—, que es el diseño de patria ligado al frustrado proyecto peronista.

La contrarrevolución de 1955 tuvo su ectoplasma, y en él se materializaron por modo fantasmal hombres y cosas que habían muerto en el país: figurones de cartón o de lata, políticos ya desintegrados en sus tumbas, asaltantes ya históricos del poder y el dinero... Esos fantasmas reencarnados... constituyen ahora la exterioridad visible del país. Juran hoy en la Casa Rosada, luego dibujan su pirueta en el aire bajo los reflectores, caen al fin reventados como títeres en el suelo para ceder su lugar a otros fantasmas igualmente ilusorios que juegan el destino del país en un ajedrez tan espectral como ellos.³

Cultura y política

Si bien *Megafón* no tiene el perfil de una revista política, se proyecta en sus páginas el compromiso de algunos de sus colaboradores con la causa peronista. Así lo demuestran artículos como el incluido en el segundo número (publicado un año después de la muerte de Juan Domingo Perón, a cargo de la Presidencia de Argentina entre 1973-1974) “La Patria Grande y sus enemigos”, firmado por Cristina Mateu y

² Sin autor, *Megafón*, t. 1, núm. 1, julio de 1975. La negrita y diferencias tipográficas pertenecen al texto original.

³ Leopoldo Marechal, *Megafón o la guerra*, Buenos aires, Planeta, 1970, p. 15.

Eduardo Azcuy Ameghino, el cual inicia con cuatro epígrafes: el primero de José de San Martín, el segundo de Simón Bolívar, el tercero de José Artigas y el cuarto de Juan Domingo Perón, que expresa: “Contra los que quieren unir están los que tienen intereses económicos y políticos para impedir esa unión. Los imperialismos están en contra y harán todo lo posible para que estas uniones no se realicen porque, evidentemente, son integraciones que van en contra de sus designios e intereses”.⁴

El contenido de estas palabras se amplía con la concepción continentalista de Perón,⁵ que impulsa la tarea de “profundizar la lucha por la soberanía nacional, la democracia popular y el desarrollo de la economía con base en los propios recursos y las propias fuerzas de nuestros pueblos. Por ese camino podremos hacer realidad el proyecto de la América una y libre por el que lucharon los mejores hombres que dio esta tierra.”⁶

Los autores del artículo insertan este plan integrador continental dentro de la propuesta de un tercer mundo en lucha por la liberación y las integraciones regionales. Obviamente, este pensamiento retoma la idea de la “tercera vía” propuesta por Perón en la década de 1940.⁷

⁴ Juan Domingo Perón, “La patria grande y sus enemigos”, *Megafón*, t. 1, núm. 2, diciembre de 1975, p. 185.

⁵ El 25 de abril de 1945 Perón pronuncia estas palabras: “Norte, centro y sur del continente americano, vertebrados por la gigantesca mole andina, con la varia expresión de sus diversos pueblos, con la fuerza ancestral de sus profundas raíces autóctonas, templadas por el fuego civilizador de españoles, portugueses y anglosajones, bruñidas por las gestas emancipadoras de Washington, Bolívar y San Martín, y afirmadas por su rotunda voluntad soberana de naciones libres, pueden proclamar hoy en todas direcciones, porque ha florecido su rosa de los vientos, que, restablecida la paz, encontrarán, para defenderla, un baluarte en cada corazón americano”. Véase J. D. Perón, *Perón en doctrina. Ayer, hoy y siempre*, Buenos Aires, Megalibros, 1997, p. 512.

⁶ J. D. Perón, “La patria grande...”, *op. cit.*, p. 187.

⁷ Una de las formulaciones terceristas explícitas fue la “tercera posición” justicialista planteada en 1946 por el gobierno argentino de Juan Domingo Perón. Se

Las ideas tercermundistas ligadas a la propuesta de la “tercera posición” fueron proclamadas como una “urgencia” por Graciela Maturó en múltiples entrevistas brindadas a medios nacionales e internacionales, durante sus viajes a otros países latinoamericanos, como Colombia y Venezuela, así lo consigna el diario *El Nacional*, de Caracas (25 de agosto de 1974).

La revista tenía diferentes secciones: textos críticos, publicación de poesía y narrativa, reseñas bibliográficas, entre otras, y contaba con portadas ilustradas a una sola tinta, con motivos acordes a la propuesta latinoamericana y humanista. Las ilustraciones de las portadas fueron realizadas por María del Rosario Sola. Colaboraron, durante los años de vida de la revista, muchos escritores e intelectuales de Argentina y otros países latinoamericanos, entre ellos Lida Aronne Armesstoy, Liliana Befumo Boschi, Juan Liscano, Graciela N. Ricci, Nélica Salvador, Mario Casalla, Eduardo A. Azcuy, Rodolfo Kusch, Luis Soler Cañas, Ana Serrano Redonnet, Eugenio Castelli, Roberto Juarroz, Norma Pérez Martín, Abraham Haber y Jorge Torres Roggero. Dirigidos por Graciela Maturó, los integrantes del Grupo de Estudios Latinoamericanos se anticiparon varias décadas en la investigación de una

constituyeron también como precursores de esa actitud el mariscal Tito, al romper con la URSS y definir el socialismo autogestionario yugoslavo, y el primer ministro J. Nehru, en la India, que sostenía un programa nacionalista y socialista. En T. Di Tella *et al.*, *Diccionario de ciencias sociales y políticas*, Buenos Aires, Emeccé, 2001, p. 691.

Según Di Tella, el término “tercerismo”, asociado directamente con esta concepción, se ha utilizado para definir una posición política alternativa o tercera vía frente a los modelos capitalista y comunista, y respecto de la polarización de bloques internacionales hegemónicos por los EE.UU. y la URSS. La Tercera Posición se relaciona con los conceptos de tercer mundo y no alineación, pero no se confunde con ellos puesto que implica una definición ideológica. Tercer mundo es la caracterización de un conjunto de países por sobre su ubicación política, y la no alineación se define más por el rechazo de los hegemonismos que por la acción de una doctrina alternativa. Véase T. Di Tella *et al.*, *Diccionario de ciencias...*, *op. cit.*, p. 691.

literatura de identidad latinoamericana, así también en su filosofía. *Megafón* fue el primer intento argentino que persiguió este objetivo y lo logró.

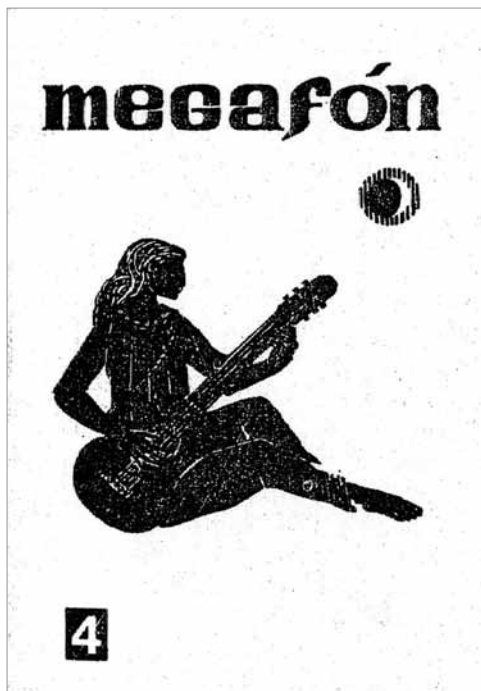
Esta publicación implicó un hecho fuera de lo común en la vida de las revistas: formó una empresa editorial prolongada que abarcó un amplio y problemático segmento de la historia política del país: desde 1975 hasta el 1989 se sucede el último tramo del tercer gobierno peronista, la dictadura militar de 1976 y la vuelta a la democracia en 1983 con el gobierno de Raúl Alfonsín.

Como recuerda Graciela Maturo,⁸ *Megafón* está ligada a un proyecto mayor: el de los franciscanos, dirigido por Fray Alberto Cortés. Cuando ella inició la labor del Centro de Estudios Latinoamericanos, en la década de 1970, lo hizo en la Universidad del Salvador (Buenos Aires). Dos años después se incorporó como catedrática de la UBA y fue agregando profesores de otras universidades —sobre todo del interior del país—, con la propuesta de construir una teoría y una crítica literaria humanistas.

Era el momento del auge cientificista en todas las universidades del mundo, y *Megafón* surgió como una iniciativa global que no estaba exclusivamente abocada a las letras, sino integrada a la construcción de un programa para las ciencias humanas. Se unieron filósofos, psicólogos, antropólogos y, en menor medida, sociólogos, porque en ese momento estaban muy “matrizados” por un sentido “positivista”, según declara Graciela Maturo (mayo, 2008).

En 1974 se inicia el proceso de aparición de tres revistas importantes para la cultura argentina. La revista *Mundo Nuevo*, que era de teología; *Megafón*, de letras y cultura, y la *Revista de Filosofía Latinoamericana*, dirigida por Mario Casalla. La interacción entre estas publicaciones puede comprobarse en la publicidad integrada en al-

⁸ Entrevista realizada por Alicia Poderti a Gabriela Maturo, Buenos Aires, mayo de 2008.



Megafón, número 4,
Argentina, diciembre, 1975.

gunos números de *Megafón*. Estas líneas de pensamiento se unen al proyecto del padre Castañeda (editor)⁹ y los integrantes comienzan a reunirse en lugares como San Antonio de Padua, Villa Allende (Córdoba); en el convento benedictino de Victoria; en Entre Ríos, con los salesianos de Tandil; en Salta, con algunos profesores de la Universidad Nacional de Salta; en Corrientes, con Sánchez Aguilar; en Catamarca, con Horacio Monayar (dramaturgo). Osvaldo Valli hace de anfitrión activo en Santa Fe; Jorge Torres Roggero representa a Córdoba; en Mendoza el referente es Vicente Cicchitti. Así, la tarea del CELA se multiplicó en muchos lugares del país y del exterior.

⁹ Aclaro que el nombre del editor es Fray Juan Alberto Cortés, ya que la gente de *Megafón* tomó el nombre del P. Castañeda, franciscano del siglo XIX que fue adversario del presidente Rivadavia.

Fue un grupo itinerante en toda Argentina y después en otros países latinoamericanos. “Comenzamos por Uruguay, donde se realizó un CELA uruguayo y se prosiguió con otras reuniones en Paraguay y en Chile.”¹⁰ En Perú mantenían estrecha relación con Antonio Cornejo Polar, quien se sumó a la propuesta y fundó la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. En Caracas, el poeta Juan Liscano realizó acciones comunes para la fundación del Centro de Estudios Latinoamericanos, que luego tomaría el nombre de Rómulo Gallegos, dirigido por Carlos Andrés Pérez, amigo de Liscano (este centro cuenta hoy con un subsidio estatal muy importante). La propuesta canalizada por Eduardo Azcuy y la dirección de Maturo era que cada país tuviera su Centro de Estudios Latinoamericanos. En Venezuela también se fundó un centro como prueba del estímulo de este plan macro.

Durante la época militar trabajaron casi clandestinamente. Se diría que el centro estaba “descentralizado” para no quedar atado a la influencia de ningún gobierno. Esto permitió continuar las tareas de *Megafón*, que excedían la publicación de la revista y también incluían una serie de publicaciones conexas. En el primer grupo podríamos mencionar los libros de la colección que dirigían Eduardo Azcuy y Alberto Cortés. Se publicaron tres obras de Marechal que permanecían inéditas o en revistas; estos libros salieron con el sello Castañeda: *El don Juan*, *Los poemas de la creación* (poema de la física y poema de psiquis, con ordenamiento y selección de Graciela Maturo), y un texto valioso que no estaba inédito pero sí agotado, que consiste en una revisión del autor sobre la vida de Santa Rosa de Lima.¹¹

¹⁰ Entrevista realizada por Alicia Poderti a Gabriela Maturo, Buenos Aires, mayo de 2008.

¹¹ Recordemos que entre 1948 y 1955 la filiación peronista de Leopoldo Marechal impactó sobre su producción literaria. Esto se tradujo en un injusto silencio ante la publicación de *Adán Buenosayres*, exceptuadas las críticas editadas en aquel momento por Julio Cortázar y H. A. Murena. La producción completa de Marechal ha sido cuidadosamente estudiada por Graciela Maturo.

Un centro que no publica es un centro que no existe

Como puede leerse en el detalle que consta en el número cinco de *Megafón*, se editó la obra de muchos otros autores nacionales, tanto en ensayo como en poesía y novela. La editorial de García Cambeiro se sumó a la propuesta. “Porque en realidad un centro de estudios que no publica es un centro de estudios que no existe.”¹² Esas jornadas itinerantes se hacían al ritmo de dos por año con grupos reducidos de hasta setenta personas, y siempre tenían resultados que se publicaban en volúmenes grupales y en la revista. Cada número de *Megafón* incluyó reseñas bibliográficas. Existe un registro de actividades del CELA donde constan las jornadas, publicación de libros y folletos. También estaban las Fichas de *Megafón*, que divulgaban comentarios de bibliografía y comentarios sobre temas de actualidad. Estas cartillas se distribuían por correo y también se utilizaban en la universidad como material de lectura en las cátedras.

La empresa impulsada por Ediciones Castañeda en la primera etapa de *Megafón* se dividía en distintas colecciones: 1) Colección Estudios Estéticos y Literarios, 2) Colección Letras del Mundo Nuevo, 3) Colección Perspectiva Nacional, 4) Colección Estudios Antropológicos y Religiosos, 5) Colección Estudios Filosóficos y 6) Colección Vidas Populares de Santos. Además publicaba las dos revistas contemporáneas de *Megafón*: *Revista de Filosofía Latinoamericana* y *Nuevo Mundo* (revista de teología latinoamericana).

Dentro de las publicaciones impulsadas por *Megafón*, con Castañeda, el CELA y García Cambeiro, podemos mencionar los siguientes títulos, que dan cuenta de la intensa labor editorial del programa:

- Gaspar Pío del Corro, *Facundo y Fierro. La proscripción de los héroes*, Buenos Aires, Castañeda.

¹² Entrevista realizada por Alicia Poderti..., *op. cit.*

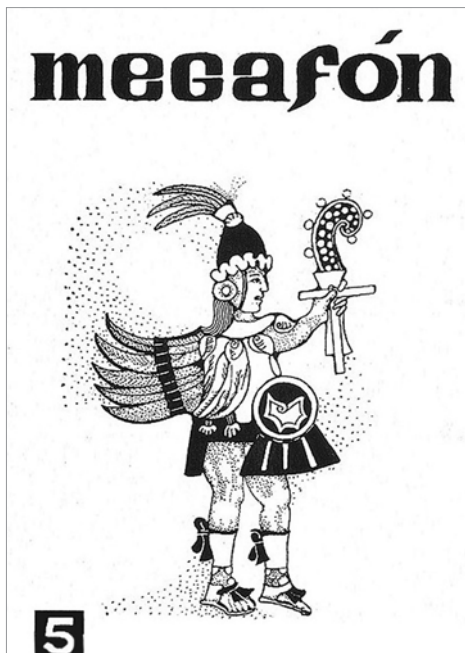
- José Luis Vítтори, *El escritor: medio y lenguaje*, Buenos Aires, Castañeda.
- László Scholz, *El arte poética de Julio Cortazar*, Buenos Aires, Castañeda.
- Arturo Cerretani, *Misterio de Beata Faragó*, Buenos Aires, Castañeda.
- Adolfo Jasca, *El mal de Botal*, Buenos Aires, Castañeda.
- Graciela Maturo, *Literatura y hermenéutica*, Buenos Aires, Cela-García Cambeiro.
- Luis Soler Cañas, *Güiraldes y su tierra*, Buenos Aires, Castañeda.
- Adán Quiroga, *La cruz en América*, Buenos Aires, Castañeda.
- Enrique Oltra, *Paideia precolombina*, Buenos Aires, Castañeda.
- Mario C. Casalla, *Crisis de Europa y reconstrucción del hombre. Un ensayo sobre Martin Heidegger*, Buenos Aires, Castañeda.
- J. M. Colasanti, *San Francisco de Asís*, Buenos Aires, Castañeda.
- Juan Alberto Cortés, *Fray Mamerto Esquiü*, Buenos Aires, Castañeda.
- Leopoldo Marechal, *Santa Rosa de Lima*, Buenos Aires, Castañeda.
- Carlos Martínez Sarasola *et al.*, *América latina: la integración por la cultura*, Mario Carreta (comp.), Buenos Aires, García Cambeiro.
- Graciela Maturo, *Claves simbólicas de García Márquez*, 2ª edición, Buenos Aires, García Cambeiro.
- Edelweis Serra *et al.*, *Redescubrimiento de la poesía argentina. Alfonso Sola González y la generación del cuarenta*, Buenos Aires, García Cambeiro.
- José Imbelloni, *Religiosidad indígena americana*, selección de textos, estudio introductorio y notas de Mariano Garreta, Buenos Aires, Castañeda.
- Jorge Torres Roggero, *La cara oculta de Lugones*, Buenos Aires, Castañeda.
- Graciela Maturo, *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, Buenos Aires-CELA-García Cambeiro.

- Daniel Álvarez Acuña, *Shankara y el problema del conocimiento*, Buenos Aires, Castañeda.
- Eduardo Julio Giqueaux, *El mito y la cultura*, Buenos Aires, Castañeda.
- Jorge Torres Roggero *et al.*, *Mitos populares y personajes literarios en la Argentina*, Buenos Aires, castañeda.
- Ricardo Santillán *et al.*, *Lo sobrenatural en la leyenda argentina*, Buenos Aires, Castañeda.
- Luis Wainerman, *Sábado y el misterio de los ciegos*, 2ª edición, Buenos Aires, Castañeda.
- Emilse Cersósimo, *Güiraldes, Sábado y Marechal: un itinerario simbólico*, Buenos Aires, Castañeda.
- Eugenio Castelli, *Teoría y metodología literaria*, Buenos Aires, Castañeda.
- Rodolfo Kusch, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, García Cambeiro.
- Graciela Maturo, *América latina: de la utopía al paraíso*, Buenos Aires, Castañeda.
- Carlos Hugo Aparicio, *Los bultos*, 2ª edición, Buenos Aires, Castañeda.
- Eduardo Artesano, *Juan Bautista de América*, Buenos Aires, Castañeda.

En 1989, hacia el final de la era *Megafón*, se publica el libro de Graciela Maturo, *Fenomenología, creación y crítica*, Buenos Aires, García Cambeiro.

El pensamiento “situado”

El humanismo se encontraba instalado en la ideología de la revista. Intelectuales como Jorge Torres Roggero fueron los referentes indiscutidos de esta línea, la cual continúan desarrollando en sus trabajos ac-



Megafón, número 5,
Argentina, junio, 1977.

tuales (en el caso de Torres Roggero debe destacarse su labor al frente de la revista *Silabario*, publicada desde los años noventa en Córdoba).

En su artículo titulado “Acerca de lo ‘narrable’ en nuestra literatura”, Torres Roggero realiza un excelente recorrido por la literatura argentina y rastrea “ideas-fuerza” predominantes que constituyen la oposición insoslayable de la cultura política del país.

En el primer eje de oposiciones, Torres Roggero trabaja la dupla liberación/dependencia.¹³ Del lado de la liberación se ubica la “cultu-

¹³ Esta antinomia también está presente en la gama de la campaña propagandística de las elecciones de 1946, que definirían el triunfo de la fórmula Juan Domingo Perón y J. Hortensio Quijano frente al binomio integrado por José Tamborín y Enrique Mosca. Los partidos Socialista, Demócrata, Progresista y Comunista unieron sus fuerzas en la Unión Democrática, que contaba con el auspicio del ex embajador norteamericano Spruille Braden. Ese apoyo proporcionaría a Perón un argumento decisivo y la clave propagandística de su éxito: “Braden o Perón: dependencia o liberación”.

ra liberal”, con sus valencias de “civilización”, “progreso”, “Europa”, en contra de las masas populares y nacionales. En el registro sociológico, la vertiente de la dependencia comprende la “cultura criolla” con los signos de la condenada “barbarie”, el “estancamiento” y un lugar: “América” (que incluye su identidad hispánica e indígena). A estos rasgos sociales se oponen las elites de intelectuales extranjerizados.

Este esquema permite “leer” la literatura argentina desde el siglo XIX. El estudio comparativo de la terminología que puebla los textos literarios desde esas instancias “fundacionales” hasta el presente es una marca fundamental del trabajo de Torres Roggero: “Así es como pasamos a ser receptores de depósitos inmóviles que se constituyen en una especie de preservadores de la civilización, de la cultura y la democracia. En cuanto a Echeverría se siente propietario de un saber, es reaccionario a pesar de sus formulaciones ideológicas... un siglo después ‘El matadero’ se constituye en síntesis expresiva: ‘aluvión zoológico’.”¹⁴

Si bien muchos han explorado la dicotomía entre civilización y barbarie, surgida del mítico *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, el análisis de Torres Roggero excede las posibilidades de lectura que otros han intentado. No sólo ha trabajado este tema en artículos, sino también en libros como *La donosa barbarie* (1998). Para Torres Roggero la oposición entre civilización y barbarie, contenida en el tomo

¹⁴ Jorge Torres Roggero, “Acerca de lo narrable en nuestra literatura”, en *Megafón*, núm.3, julio de 1976, p. 73. Los detractores del peronismo comienzan a designar como “aluvión zoológico” a los nuevos actores del cambio social. Así, “obreros”, “cabecitas negras” y “descamisados”, tanto como la “chusma”, la “masa” e incluso los estudiantes universitarios que se adhirieron al movimiento llevaron sobre sí ese mote. Ese “pueblo”, que desde el punto de vista político es el “electorado” o los “votantes”, se identificará, dentro del imaginario peronista-antiperonista, con los “trabajadores”, “obreros”, “cabecitas negras”, “descamisados”, “chusma”, “masa”, “aluvión zoológico”, “alpargata”, entre otros. A. Poderti, “Peronismo/antiperonismo y el diccionario de los argentinos (1945-1976)”, *Revista Rábida*, núm. 24, Huelva, 2005, pp. 109-118.

que Sarmiento reconociera como “extraño, sin pies ni cabeza” (porque más que una interpretación es una “novelación de la realidad, mezcla de biografía, ensayo, polémica, libelo y fantasía”), es el “significado implícito de gran parte de nuestra literatura”.¹⁵

Siguiendo el derrotero marcado por los intelectuales del primer peronismo, como Ernesto Goldar, Torres Roggero amplía los alcances semánticos de la dicotomía sarmientina documentada en las obras literarias. Hay párrafos sumamente iluminadores en su trabajo:

Desde diversas ópticas los narradores argentinos se definieron por la cultura o la revolución extranjera dominante y en contra de la cultura y la revolución nacional que surgían de los desarrollos objetivos de nuestra realidad, cuyos contenidos reales contribuyeron a amordazar. Bárbara la Argentina criolla para Lucio V. López; tarado el gringo para Cambaceres. Explícito desarrollo del Facundo, el nieto de Juan Moreira de Payró, “malo”, el gaucho verdadero para Lynch; “chusma” el irigoyenista para Lugones. “Aluvión zoológico” es la “realidad” implícitamente aceptada por Beatriz Guido cuando se refiere al descamisado, y “lumpen”, si el autor es David Viñas. “Y para qué definir, por fin, el vértice en que reaccionarios de izquierda y de derecha confluyen transformando en excelente la alienación: Jorge Luis Borges”.¹⁶

Estas líneas de oposiciones dentro de la cultura y la política, conectadas con el meollo de la identidad argentina y latinoamericana, también son exploradas por el gran pensador Rodolfo Kusch, quien participaba de las reuniones del CELA. Proporcionaba sus textos y *Megafón* se encargó de difundir gran parte de su obra. En uno de sus libros, Kusch identifica a la “barbarie” con el “hedor” de América:

¹⁵ J. Torres, “Acerca de lo narrable...”, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

La destrucción del rey y de las cosas de la aristocracia, puso en vigencia la revelación que habían sufrido los revolucionarios. Claro que en América ese tipo de revelación no pasó nunca a mayores, porque siempre careció posteriormente de vigencia. En todos los casos se trataba del hedor que ejercía su ofensiva contra la pulcritud y siempre desde abajo hacia arriba. Arriba estaban las pandillas de mestizos que esquilmbaban a pueblos como los de Bolivia, Perú o Chile. En la Argentina eran los hijos de inmigrantes que desbocaban las aspiraciones frustradas de sus padres. Contra ellos luchaban los de abajo, siempre en esa oposición irremediable de hedientos contra pulcros, sin encontrar nunca el término medio. Así se sucedieron Túpac Amaru, Pumacahua, Rozas, Peñaloza, Perón como signos salvajes. Todos ellos fueron la destrucción y la anarquía, porque eran la revelación en su versión maldita y hedienta: eran en suma el hedor de América.¹⁷

Por otra parte, un análisis de la obra completa de Rodolfo Kusch nos permite detectar que para él hay, en toda América, un enfrentamiento dialéctico entre el ser y el estar. Por un lado, se da la experiencia basada en la agresión, cuyas raíces se remontan a la *polis* griega, y, por otro, la pasividad de una primitiva cultura indígena enraizada en el paisaje y en el viejo sustrato de la especie.

Una es la forma excluyente y cerrada, un mundo movido por el principio teórico de la libre competencia entre individuos, para lo cual cuenta con un mercado de mercancías. La otra es la forma abierta del indígena, que mantiene su integridad vital como prolongación del ámbito en que se halla. La economía que persiste en esta estructura está basada en la distribución de los alimentos dentro de la comunidad.

Estas dos formas se oponen como lo “individual y tenso” frente a lo “colectivo y distendido”. Pero también se oponen como una estructura del “desamparo”, donde cada uno queda librado a su suerte, ante una estructura del “amparo”, en la cual intercede la comunidad para salvar a sus integrantes. La primera se sostiene con la tensión de la ciudad,

¹⁷ Rodolfo Kusch, *América profunda*, Buenos Aires, Bonum, 1986, p. 14.

con la importación de modas y objetos y la imitación de las culturas tensas, mientras que la segunda mantiene el antiguo ritmo de la especie, soterrado bajo las elites andinas.

En zonas como el norte argentino, por debajo de la cultura dinámica, subyace el antiguo estrato comunitario y colectivista, que se registra fundamentalmente en el plano folklórico o etnográfico y ofrece su resistencia a las formas del ser, su antagonista.

La solidez de esa cultura, su cohesión y persistencia, estriban en lo que llamamos el estar, que carece de referencia trascendente a un mundo de esencias, y que se da en ese plano del mero darse en el terreno de la especie, que vive su gran historia firmemente comprometida con su “aquí y ahora”.

Los que defienden la pulcritud se hallan al amparo exclusivo de la ciudad y conjuran, mediante leyes constitucionales o prescripciones, ese “hedor de América”, que viene de los suburbios, del campo o de la montaña. El mundo limpio de la sociedad y la nación está continuamente asediado por el mero estar como forma de vida. Es el hecho elemental de que en una fábrica trabaja el patrón pero los obreros trabajan lo mejor posible. En todo interviene la sospecha sobre la debilidad de la estructura a que recurrimos y que responde a una especie de crisis de la entelequia de nuestra cultura.

Pero esa oposición entre ser y estar se da en el plano de la vida y también en el de la historia, y plantea el problema de una dialéctica, porque esto es lo que sugiere siempre la oposición de dos realidades. Una hará de tesis y la otra de antítesis; así, la síntesis resultante surgirá de una incorporación de la antítesis, de modo que se produzca una superación dentro del proceso general.

Aunque una interpretación dialéctica no se podría pensar como lo hizo Hegel, porque este autor ponía al final de su filosofía conceptos que no son los que se esgrimieron en América. Un punto de vista americano sólo puede suponer una evolución desde el ángulo del mero estar, o sea de lo indígena. Y esto lo advertimos en todos los órdenes, porque el mero estar tiene una mayor consistencia vital que el ser en América.



Megafón, número 7,
Argentina, junio, 1978.

Las ideas fundamentales de Kusch han impactado en el mundo pues a él se le atribuye el rol de “intérprete” de la cultura en Latinoamérica, de la América profunda y del pensamiento situado en un aquí. En el plano estricto de la cultura, y no de la civilización, para Kusch sólo cabe hablar en América de un probable predominio del estar sobre el ser, porque el estar, como visión del mundo, se da también en Europa. Se trata de un planteamiento nuevo para el occidental, de una fagocitación del ser por el estar, ante todo, como un ser alguien fagocitado por un estar aquí.

La ratificación del programa Megafón

En el número 9-10 de diciembre de 1979, *Megafón* publica un verdadero manifiesto que es una ratificación de sus principios y, a su vez, un gran desafío al poder en tiempos de dictadura:

EL CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS RATIFICA SUS
FUNDAMENTOS Y PROPUESTAS INICIALES

1. Asumir el quehacer intelectual dentro del compromiso que hoy la historia impone a los hombres de América Latina: la defensa de nuestro patrimonio cultural, la progresiva unidad de las naciones y la aspiración a una comunidad de hombres libres, ajena a cualquier clase de totalitarismo y respetuosa de los derechos del hombre, dentro de una superación del individualismo egoísta y estéril.
2. Adherir a un proyecto argentino, democrático, pluralista y social, fundamentalmente elegido y pensado para el hombre, que lo libere de frustraciones y lo preserve de la alienación.
3. Desarrollar un pensamiento filosófico que sea capaz de superar las antinomias ciencia-mito, razón-fe, características de la modernidad europea, volviendo a fundar la tarea intelectual en un logos espiritual que le devuelva su verdadero sentido humano y trascendente.
4. Develar el ser latinoamericano en su pluralidad histórico-cultural y reflexiva, atendiendo a todas las raíces que lo conforman y a los aportes que permanentemente recibe.
5. Revalorar el saber mítico-religioso que es patrimonio del pueblo no-ilustrado, intentando superar el alejamiento típico de los intelectuales con respecto a éste.
6. Desplegar una apertura de sentido ecuménico, sin sectarismos de ninguna especie, tendiente a la recuperación moral e integral de nuestros pueblos.
7. Favorecer el diálogo interdisciplinario en el campo de las humanidades.
8. Practicar una permanente revisión del instrumental científico y crítico elaborado por diversos autores, en la intención de reenmarcar sus aportaciones dentro de una postura filosófica espiritualista.
9. Favorecer el contacto entre el campo de la crítica y el campo de la creación, a menudo considerado en forma "objetal" por los trabajos científicos.

10. Desarrollar una crítica hermenéutica del texto literario, relacionando a través del símbolo el texto y el contexto, y devolviendo a la palabra poética su significación total.¹⁸

Megafón no contaba con subsidios, por eso, vista en retrospectiva, la tarea fue titánica y asombrosa. Se realizaba mucho trabajo desde la fotocopiadora. La dirección se ocupaba de otras tareas de distribución por correo acompañada por un equipo básico. En las provincias se alentaron los valores locales. “No era la idea llevar la voz de Buenos Aires al interior. Como si en las provincias no hubiera ‘cultura’.”¹⁹

La revista era el órgano del CELA y un foco de donde partía un haz de actividades. Constituía un espacio abierto en el que no sólo publicaban los integrantes sino también otros intelectuales que quisieran alcanzar sus propuestas. Deben destacarse, durante los años de vida de la revista, la publicación de autores que aún ocupan un importante espacio en el campo intelectual del naciente siglo XXI: Ernesto Sábato, Fermín Chávez, Rodolfo Kusch, Norma Pérez Martín, Gaspar Pío del Corro, Ricardo Martín-Crosa, Alfonso Sola González, José Luis Vítтори, Roberto Juarroz, Mario Casalla, Florencio Escardó, Efraín Bischoff, Elizabet L. de Kusch, Ana Serrano Redonet, Osvaldo Valli, Lida Aronne Armestoy, Liliana Befumo Boschi, Juan Liscano, Graciela N. Ricci, Nélica Salvador, Zulma Palermo, Eduardo A. Azcuy, Luis Soler Cañas, Eugenio Castelli, Abraham Haber y Jorge Torres Roggero, entre otros.

Los homenajes a H. A. Murena y otros; los estudios de las culturas mexicanas y la visión Náhuatl; los trabajos sobre petroglifos del noroeste argentino; los análisis sobre música típica del litoral (como el chamamé) o la música primitiva de América; la publicación post mortem de textos como *Athanor (sainete alquímico)*, de Leopoldo Mare-

¹⁸ Sin autor, *Megafón*, núm. 9-10, diciembre de 1979, s. p.

¹⁹ Entrevista realizada por Alicia Poderti, *op. cit.*

chal; la difusión de poemas de autores del interior del país, como Juan Oscar Ponferrada (Catamarca) y Néstor Groppa (Jujuy), y la impresionante cantidad de libros que son reseñados por diferentes autores, son muestras de que *Megafón* no trabajó encapsulada en la metrópoli. Con el enorme impulso de su directora, diseminó la cultura en todas sus manifestaciones a partir de este proyecto multifacético.

La América profunda

En la etapa de la transición a la democracia la revista comienza a editarse con menor frecuencia. Si bien las actividades del CELA continúan regularmente, *Megafón* se mueve en un mercado de revistas culturales con otras tendencias y que se posicionan en lugares hegemónicos. Son revistas como *Punto de vista*, que explora el campo teórico con perspectivas que vienen de Europa. El auge de los estudios semióticos y su entrada a las universidades choca con la mirada hermenéutica y fenomenológica que plantea *Megafón*. Muchos intelectuales que escribieron en la revista habían desaparecido, tal es el caso de Rodolfo Kusch. Respecto a este pensador, recordemos que en 1976 realizaba sus actividades en la Universidad Nacional de Salta, al norte de Argentina. El gobierno militar le quitó sus cargos en ese año. Kusch se refugió con su familia en la Quebrada de Humahuaca (hoy declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO). Estaba enfermo y no pudo tratarse adecuadamente. Falleció en Buenos Aires el 30 de setiembre de 1979, pero sus restos fueron trasladados al cementerio de Maimará (en la Quebrada de Humahuaca), donde Kusch exploró los secretos de la América profunda, los cuales quedaron plasmados en sus artículos publicados en *Megafón* y en su voluminosa producción en libros.

La adhesión manifiesta a un cristianismo católico (tal como lo hiciera Marechal en su momento) y la militancia peronista de Maturó eran condiciones objetables por parte de quienes producían desde “la

otra vereda” intelectual. Sin embargo, estas características no logran empalidecer la figura de la directora de *Megafón*, quien continúa sus fervientes giras por el interior del país, a la vez que investiga en el CONICET y ejerce la docencia universitaria.

La tarea central del programa *Megafón* se materializa, en la década de 1980, con la producción de fichas de lectura para las cátedras universitarias, que también circularon fuera del ámbito académico. Eran fichas de uso de la cátedra “Teoría y análisis literario”, a cargo de Graciela Maturo. Entre ellas podemos mencionar la titulada *Sentido y estructura*, de Gérard Genette. También circuló *Derrida y Saussure frente al signo*, de Emilio Bejel. Las editoriales de la revista-libro *Megafón*, publicadas entre 1975 y 1979, fueron compiladas en una ficha titulada *Cultura nacional e integración latinoamericana*, bajo el sello editorial del CELA.

La enfermedad y muerte de Eduardo Azcuy es una señal decisiva que pone fin a la revista. La directora sentía, según manifiesta en las entrevistas, que él era un gran factor aglutinante del grupo y que ésta era una tarea colectiva. Si bien Graciela Maturo era un motor fundamental, *Megafón* y el proyecto macro no lograron sobreponerse a la pérdida de este colaborador incansable y decidieron suspender la publicación, aun cuando continuaban las tareas del CELA. Declara Maturo:

El contenido lo decidíamos siempre con él y hasta la corrección de pruebas de galera pasaba por sus manos durante 15 años. Luego hubo otras propuestas para continuar, porque después de la partida de Azcuy se había diluido el sentido y los colaboradores que se ofrecían quizá no comulgaban totalmente con la idea del humanismo ligado a la cultura popular. El “pensamiento situado” era pensar desde América, sin desdeñar los aportes europeos de Bourdieu, Lacan, a quienes hemos llegado a criticar. Porque no constituían una base crítica creada y pensada desde nuestro ámbito.²⁰

²⁰ Entrevista realizada por Alicia Poderti a Graciela Maturo, Buenos Aires, mayo de 2008.

El nombre de la revista está registrado y actualmente existe un litigio porque hay otra publicación que usufructúa el nombre y el prestigio de la gran labor que se realizó en forma colectiva desde 1975. Además, esta revista (de carácter digital) no se conecta en absoluto con las ideas primigenias que planteó la publicación dirigida por Graciela Maturo.

Megafón trascendió las fronteras de Argentina y logró dispersar sus ideas en las provincias más alejadas del país. Y es que develar los secretos de la América profunda era la prioridad de los integrantes del CELA; se descarta la “prédica” desde el centro hacia la periferia.

Los periódicos de Buenos Aires y Latinoamérica dieron cuenta del fenómeno *Megafón*, entre ellos *La Opinión*, *La Razón*, *La Nación*, *Clarín* y la *Revista Nudos* (Buenos Aires), el diario *Los Andes de Mendoza*, *El Norte* (de San Nicolás) y *El Nacional* de Caracas, entre otros.

La propuesta crítica de *Megafón* impactó en la cultura de democracia naciente, con valencias muy diferentes a las que sostenían las otras revistas culturales. Se producen verdaderas batallas léxicas con el resto de las corrientes imperantes. Maturo defendía el postulado de que la teoría literaria debía surgir del concepto de “lo humano”, que supone también un concepto de “la palabra”. No hablaba de “lengua” sino de “palabra”. Tampoco adhiere la denominación de “texto” y prefiere conservar la de “obra” para reivindicar, de este modo, la figura del autor negada por otras corrientes. Así, sublima la visión analítica de una fenomenología de la obra literaria.²¹

Esa “fenomenología” da valor a la imagen y a lo simbólico. La simbolización es una instancia fenomenológica que otorga sentido a la imagen. Y la “hermenéutica”, como una fase ulterior a la fenomenología, completa las significaciones al reintegrarlas al seno de la cultura.

²¹ Alicia Poderti, “Una instancia fenomenológica en la interpretación de la cultura. Conversación con Graciela Maturo”, *El Tribuno*, Salta, 6 de febrero de 2000.

Megafón

Fecha de publicación

De julio de 1975 a diciembre de 1989

Periodicidad

Semestral. Con interrupciones a partir de diciembre de 1979 (núm. 9-10).

Tiraje

3 000 ejemplares

Dimensiones

16 x 25 cm

Portada

Cartulina a dos tintas

Interiores

Papel de 80 gr. a una sola tinta

Páginas

200

Localización

Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia
Colección privada de García Cambeiro,
Buenos Aires, Argentina

VÍA LIBRE, VA Y VIENE

Angélica Tornero

En este artículo se analiza la revista *Vía Libre*, publicación mensual sobre cultura, editada en Xalapa entre 1987 y 1990. El objetivo es explorar las estrategias textuales y de diseño en una revista que destaca por la calidad artística de la propuesta editorial, la variedad de sus textos, que recogen diferentes aspectos de la cultura nacional, la rebeldía manifiesta de los editores y la crítica abierta a formas de comunicación electrónica. Para realizar este estudio tomaré tres aristas de la propia revista, las notas editoriales, el contenido de algunos artículos y el diseño gráfico, con la finalidad de observar cómo estos diferentes discursos interactúan y crean en el lector una pauta de lectura y de organización del sentido.

No saben por dónde empezar

Vía Libre se publicó por primera vez en 1988, bajo la dirección de Xavier Bermúdez. Se trata de una revista de publicación mensual, que aborda temas sobre la cultura, y que se propuso romper con los moldes institucionalizados de la producción de revistas de este tipo. Si bien es una publicación cuidadosamente hecha, el diseño, los contenidos, la

presentación, indican una postura de ruptura frente a las estilizaciones y refinamientos de las revistas que generalmente gozan del apoyo de presupuestos gubernamentales o fundaciones privadas. Pero esto no sólo se deduce de una mirada acuciosa a la presentación; en cada número aparece una nota editorial, en la que se manifiesta la postura de los realizadores de la revista.

En la nota del número dos, publicado en febrero de 1988, *Vía Libre!*, que aparece tal como aquí se cita, con un signo de admiración al final, es presentada como “el ángel rebelde”, “antojadizo”, que no deja de sorprender a los lectores, “que hojean y no saben por dónde empezar”. Se podría pensar que este “no saber por dónde empezar” se relaciona con la temática y, en parte, es así, como se verá más adelante.

Hay, no obstante, un componente adicional relacionado con el diseño editorial que provoca la interacción del lector con el objeto, más allá de la lectura. La peculiaridad de esta revista es que los pliegos se presentan doblados de tal manera, que el lector debe desdoblar la hoja para poder leer el artículo, el cuento o el poema completo. Este movimiento adicional que el lector realiza, lo ubica ya de forma diferente frente al objeto: no se limitará a leer, sino que tendrá también que interactuar con la especificidad de este objeto, que le solicita un tipo de trato diferente al habituado.

Las expectativas del lector de esta revista, en palabras de Wolfgang Iser,¹ se verán modificadas no sólo por los contenidos sino también por la forma de presentación. A esto hay que agregarle un elemento más, relacionado con una decisión también de diseño editorial: el orden del índice varía de un número a otro. El índice está organizado semánticamente, formando una isotopía con el nombre de la revista: *Vía Libre*. Las secciones en el índice son: Andén, Avío, Crucero, Sobre rieles, Quitapiedras, Expreso, Ramal, Terraplén, Túnel, Cambia vía, Cabuz, A toda máquina, *Pullman*, Guardagujas. Estas secciones no aparecen

¹ Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

siempre en el mismo sitio; cambian de ubicación en la revista, y por lo tanto en el índice, lo que provoca que el lector tenga que buscar el sitio de la sección que le interesa; es decir, realizar un movimiento adicional, que otras revistas, que conservan su identidad infaliblemente, no le solicitan. La sección que presenta menos movilidad se denomina An-dén, en casi todos los casos aparece al inicio, y en muchas ocasiones está firmada por el escritor italiano Pino Cacucci, asiduo visitante de este país y autor de varias novelas ubicadas en México.

Desde el punto de vista semántico, la expresión *Vía Libre* organiza el sentido de la revista, apoyada por la imagen de un ferrocarril, en la portada, y por el índice. En los primeros cuatro números, el título aparece en la parte superior de la revista, con el mismo diseño: un color de fondo, la imagen del ferrocarril en el siguiente plano, en gris, y finalmente, en primer plano, el nombre de la revista, utilizando la tipografía de la familia Bodoni.² El lector interpretará el lexema *Vía* como la vía del ferrocarril, porque los elementos están ahí, en el discurso gráfico y en el textual. Por otro lado, la palabra *Libre* es parte fundamental del sentido que le da identidad a la revista, que precisamente destaca por estar en contra de cualquier convencionalismo y tipificación.

Esta constante de diseño editorial otorga identidad a la revista en estos primeros números; sin embargo, a partir del 5, el cambio de diseño en la portada es total y, en adelante, cambiará con cada número, lo cual provocará la sorpresa del lector. Aun cuando el diseño de las portadas de los primeros cuatro números, es muy atractivo, la organización del título siempre igual le permite al lector asimilar un esquema en relación con el formato de presentación. A partir del número 5, se topará con una revista semejante, pero, sin duda, con diferencias importantes. El nombre es *Vía Libre*, pero todo ha cambiado, la disposición, la tipografía. En algunos números subsecuentes se ensaya en las portadas

² La tipografía *Bodoni* fue creada por Giambattista Bodoni, en 1740. Esta tipografía constituye el punto de partida para el desarrollo de los tipos modernos.



Vía Libre, número 2, México, 1988.

el diseño de distintos estilos artísticos para representar los trenes: surrealista, *naife*, abstracto, entre otros.

Algo similar ocurre en las páginas interiores. La revista no es uniforme en la presentación de los artículos. La primera página conserva su identidad: se presenta el índice en dos columnas dispares; la de la derecha es más corta debido a la inserción en la parte superior de una fotografía o viñeta. En la parte baja de la página, ocupando todo el ancho, se ubica el directorio y más abajo el domicilio, la fecha, entre otros datos generales. La segunda de forros está destinada para publicidad o para anunciar la disponibilidad del espacio. Las páginas subsiguientes no guardan un estilo uniforme: la tipografía es diversa, los títulos de los artículos aparecen con distintas fuentes, así como tamaños y estilos: negritas, cursivas, redondas. Además, en cada página se

incluyen fotografías, pinturas, dibujos, viñetas, en blanco y negro o color, para ilustrar los textos.

La inserción de estas propuestas gráficas no es uniforme, no responde a un patrón, lo que resulta atractivo para aquel tipo de lector que gusta romper con convencionalismos. Intercalados con las gráficas aparecen algunos anuncios publicitarios que dan aún más versatilidad al impreso. La publicidad no es abundante, pero la que se incluye está integrada a la revista; es decir, el lector la percibe como un elemento más y no como un añadido o algo insertado de manera forzada. Al final se publica una caricatura, lo cual es previsible en este tipo de publicaciones, y en la tercera de forros, una receta de cocina, lo que resulta peculiar. Una vez más el lector se topa con la ruptura, provocada por la propuesta lúdica de la revista. La cuarta de forros, como el índice, conserva su identidad; en ella aparecen una pintura, ubicada en la parte superior, y un poema distribuido desde el centro de la página hacia la parte inferior.

En la nota editorial del número dos, antes mencionada, se aborda explícitamente el asunto de la identidad. Los que han decidido abordar *Vía Libre*, dice la nota, “han abandonado los principios de identidad y no contradicción: esas dos columnas de la razón occidental que no son garantía de la verdad vital, sino simples instrumentos con los cuales se ‘definen’ las reglas del juego de la pura formalidad”.³ Este no a la identidad, en términos sustancialistas, no sólo está expresado verbalmente, sino también gráficamente. El abandono de las certezas es la “vía” que esta revista se trazó desde el punto de vista gráfico y textual; es lo que la aproxima a la “condición posmoderna”, de la que se hablará más adelante.

La variedad de temas tratados es también motivo de la expresión “no saben por dónde empezar”. Además de los elementos formales ya anotados, la revista se abstiene de abordar un conjunto de temáticas de

³ “Editorial”, *Vía Libre*, núm. 2, febrero de 1988, p. 3.

manera uniforme; antes, trata cualquier asunto relacionado con manifestaciones culturales y sociales, aún las más cotidianas. Lo mismo se habla sobre cine, que sobre algún movimiento social o se publica un poema, una novela por entregas, una nota sobre *rock* o una entrevista a algún músico. En la misma nota editorial de la que he venido hablando, se expresa esta apertura: “No tenemos dirección ni línea, porque no somos ningún doctor del ‘interés social’; no representamos a ninguna entidad, categoría o grupo, porque andamos lejos del ‘escenario’ y las salas saturadas de espectadores”.⁴ El lector se topa con una concepción de cultura amplia, no institucionalizada: una revista cultural no se dedica sólo a las bellas artes o a la “alta” cultura, sino a mostrar las expresiones cotidianas de una sociedad. En la nota editorial del número 3, a propósito de la identidad de la revista, se lee:

En suma: más que una revista; en realidad, un pretexto y un texto que habla de la cultura en la única forma en que es posible comunicar: como una vieja-nueva relación social, fundada, en primerísimo lugar, en la necesidad de abrir espacios y llenarlos de la vida toda, cerrando, a su vez, el paso —realizándolos— a lo estereotipado, lo obligatorio, lo puro, lo sistemático.⁵

El matiz antropológico da el giro definitivo a la noción de revista cultural que se pone en tela de juicio y, con ello, a la concepción misma de cultura. En el horizonte está siempre la filosofía, sobre todo el racionalismo, como blanco de las críticas y motivación para impulsar formas alternativas de comprensión y comunicación. Para comunicar las manifestaciones culturales, es preciso abrir estos espacios y saturarlos de vitalidad, dice la nota, alejarlos de purismos y abstracciones.

Como se observa en el fragmento de la nota editorial retomada del número 2, antes citado, la definición de la revista se hace utilizando la

⁴ *Idem.*

⁵ “Editorial”, *Vía Libre*, núm. 3, marzo de 1988, p. 3.



Vía Libre, número 3, México, 1988.



Vía Libre, número 4, México, 1988.

vía negativa con la finalidad de desligarse de los vínculos: “no tenemos dirección ni línea... no representamos a ninguna entidad, categoría o grupo”. Al contrario de lo que se hace en las revistas culturales convencionales, aquí se procede de manera negativa, empleando los lugares comunes que definen la identidad de las publicaciones semejantes: grupos, línea, dirección, entidad.

La afirmación que se encuentra en seguida, no sólo contrasta con las negaciones anteriores sino que proporciona al lector una forma diferente de comprender la constitución de una identidad: “Somos público enloquecido, sin ‘razón’ alguna, pero con muchas ganas de

descubrirlo todo”.⁶ No se trata sólo de negar, sino de negar aquellos lugares comunes y buscar formas alternativas de construcción de un “quién”. Este emisor es un colectivo, lo cual es común en una nota editorial. Este somos, no obstante, es peculiar porque intenta poner en cuestionamiento la dicotomía que ubica al emisor en un extremo y al receptor en el otro. Los autores de la nota forman también parte de la recepción: son el público “enloquecido”. Al borrar esta dicotomía, los editores asumen una postura frente al proceso mismo de comunicación, desafiando, como ellos mismos lo dicen, las normas que rigen la comunicación: “fría entre aparatos transmisores y grupos establecidos de receptores”.⁷ Esta invitación a la integración es valiosa para los lectores, porque creará las condiciones para la proximidad y el encuentro. Los editores de la revista no se conformaron con realizar un medio de transmisión más, sino un fenómeno de amplio impacto social. *Vía Libre* es, aparentemente, una revista, pero “no basta”, se lee en la nota editorial del número 3, “es una relación social, una iniciativa cultural”.⁸

La revista se convierte, así, en una iniciativa que tiene como objetivo presentar, y ya no representar; tiene como objetivo acortar la distancia entre lo vivido y lo concebido, lo “real” y las representaciones.⁹ Como se ha visto, la presentación de la revista, la propuesta formal, gráfica y la selección de contenidos, provoca que el lector se cuestione constantemente por el tipo de objeto que tiene entre sus manos; se hace preguntas, establece un diálogo abierto con los editores, con lo que se consigue el propósito de desafiar las normas que rigen la “fría comunicación de los medios electrónicos.” De aquí la frase, los lectores “no saben por dónde empezar”.

⁶ “Editorial”, *op. cit.*, núm. 2, p. 3.

⁷ “Editorial”, *op. cit.*, núm. 3, p. 3.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

Nosotros somos el otro

Los editores de *Vía Libre* se propusieron desarrollar un proyecto cultural y no un simple medio impreso. Los articulistas, así como los fotógrafos y artistas plásticos, cuyas obras aparecen en la revista, tienen una posición clara frente a formas institucionalizadas de concebir la manera de relacionarse con los otros. “A fin de cuentas, nosotros somos lo otro, en potencia y en acto”,¹⁰ dice una nota editorial. En contra de posturas nihilistas o de la idea de inutilidad de los intelectuales y los artistas, los editores consideran que las revistas mueren pronto, cuando los intelectuales dicen hacerlas por no tener nada que hacer. “El no tener nada que hacer es un reflejo de la nada, de la disgregación, de la ausencia de relaciones sociales gratificantes, que cuando realmente existen, muestran un hacer pleno y persistente”.¹¹

Alejados de la apatía y la parálisis, de la negación a ultranza de todo sentido de la existencia y del compromiso, los creadores de esta revista consideran que el otro constituye la esencia del quehacer editorial. Separar al uno del otro, la actividad del autor de la del lector, al creador del receptor, es la manera artificial en que la cultura dominante ha optado por configurar el espacio de la comunicación de la cultura. “Lo otro, lo diferente, aterra, cuando no se es capaz de integrarlo y reconocerlo en el nosotros, para forjar una nueva identidad-diferencia”.¹² Lo otro es el motivo de *Vía Libre*; lo que mueve a los autores a ir en busca de aquello que puede contribuir al conocimiento del sí mismo.

Uno de los ejemplos más provocadores, en este sentido, es el de Gustavo Lupercio, poeta, narrador y colaborador de *Vía Libre*, que

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

muy joven encontró la muerte a manos de asaltantes de caminos,¹³ por su activismo social, su conciencia y compromiso con las causas de “los otros” mexicanos alejados de los centros de poder. Lupercio parecía tener esta conciencia del otro, no como el ajeno, el que está más allá del sí mismo, sino aquel con el que se coexiste en el mundo, con el que se es o el otro que se es, invocando a Arthur Rimbaud. Se trataba de socializar, de crear lazos, de difundir la cultura, de divulgar este concepto de cultura, el que *Vía Libre* convoca, en todos los ámbitos y por los medios al alcance.

En 1988, unos meses después de haber escrito un proyecto editorial para *Vía Libre*, Gustavo Lupercio fue asaltado, cuando se dirigía a Colima a presentar la revista. En este proyecto, el poeta escribió: “*Vía Libre* es una fuga [...], una ventana en movimiento [...], una ratonera contra lo cotidiano.”¹⁴ Como si hubiera adivinado el futuro y se resistiera a lo que el destino le deparaba, a escasos meses de su muerte, en el número 5, el poeta publicó un breve y hermoso texto titulado: *Todavía no me muero*.

La *Vía Libre* no es la vía fácil del no compromiso o del abandono, sino el examen de la realidad, la apuesta por la emancipación posible por la amplitud de miras que procura la cultura, presentada mediante fotografías y acuciosos textos. El camino es la identificación con ese otro, el marginado, la víctima de guerra, el sojuzgado, al que hay que reconocer para que no nos sea indiferente, para, como decía Walter Benjamin, no olvidar su rostro, su nombre y no enterrar con éstos el crimen que comete la sociedad. Es el caso de una serie de artículos

¹³ “Crímenes de odio por homofobia, la polémica en Colima”, *Adonis: Agencia de noticias sobre la diversidad sexual*, <http://www.anodis.com/imprimir.asp?id=9411>, 7 de junio de 2007, consultado el 20 de agosto de 2008. Es preciso aclarar que en la nota no se afirma que el asesinato de Gustavo Lupercio haya sido por homofobia, sino que se trató del crimen de un activista, víctima de estos grupos de homofóbicos que prevalecen en el estado.

¹⁴ “Editorial”, *Vía Libre*, núm. 8, septiembre de 1988, p. 3.

publicados en la sección Túnel, llamada Chinos de la calle, firmados por Patrick Dussan. En esta sección se habla de la condiciones de vida de los niños de la calle en Bogotá, destacando uno de los problemas más graves de la década de 1980 en la región latinoamericana.¹⁵ En esta sección, el autor presenta diferentes anécdotas de la vida de estos niños, que se organizan en bandas, se enfrentan con el hambre, el frío, la noche.

Destacan, asimismo, los artículos dedicados al tema indigenista. Como parte del descubrimiento del otro, a través de sus propias expresiones, se incluyen reflexiones sobre las formas en que los otros, que no están tan distantes de los que los juzgan, organizan sus discursos, su manera de aproximarse al conocimiento. Antes de intentar aplicar el rasero de la razón para comprender estas manifestaciones alternativas, los autores proponen la auscultación de los misterios, sea mediante la observación del estudioso, sea mediante la reinención del artista, creando con poesía, nuevos misterios.¹⁶

Avío es una sección en la que se publicó el libro por entregas, *Aventuras de un joven naturalista en México* (1871), de Lucien Biart; médico y naturalista que arribó a México por el puerto de Veracruz en 1847, pasó veinte años de su vida en este país y se graduó en ciencias físicas y naturales, en Puebla. En sus largos paseos de observación científica, el Dr. Biart tomaba notas en un diario de campo para recordar con claridad sus experiencias y hallazgos. Sus dotes de escritor le permitieron dejar abundante literatura —crónicas de viaje, novelas y relatos— sobre sus aventuras científicas. En uno de estos recorridos, el Dr. Biart decidió llevar a su hijo Luciano, de nueve años, a explorar los entornos de Orizaba, ciudad en la que vivía. Este viaje dio lugar al libro arriba citado.

¹⁵ Bruce Bernard, *Century*, London, Phaidon Press Limited, 2000, p. 1 081.

¹⁶ Antonio Rodríguez, “Arte que genera otro arte”, *Vía Libre*, núm. 5, mayo de 1988, p. 47.

En *Vía Libre* se publicó la traducción de este libro, realizada por Hilarión Frías y Soto, médico queretano, nacido en el siglo XIX. En este texto, el naturalista medita sobre los vínculos solidarios, que los viajantes establecen entre sí, a pesar de sus diferencias de raza:

Yo me dormía con menos facilidad que mis compañeros; así es que, me puse á contemplarlos pensando en la casualidad que después de habernos hecho nacer de distinta raza y bajo diversos climas, nos reunia bajo un mismo techo en medio de aquellas soledades. Podíamos contar con nuestro apoyo mutuamente, porque en los viajes anteriores nuestra amistad se había puesto á prueba.¹⁷

El nativo que los acompaña en el viaje, el colaborador del médico, el propio médico y su hijo, pertenecen a distintas razas, no obstante, el viaje los ha unido, no sólo porque deben enfrentar la adversidad, sino también porque dialogan, cada cual desde su experiencia, sobre el comportamiento de las especies que encuentran en el camino, sobre el paisaje, sobre el propio andar. Atrae, también, la atención del médico, el vínculo entre el joven, que es su propio hijo, nacido en México, y el nativo, a quienes encuentra semejantes. En algún momento, el narrador dice que el niño y el indio compartían el ser “tan sencillos de corazón el uno como el otro”.¹⁸

En la nota editorial del número 7, se lee: “Observa bien: es el espejo de tus ojos”.¹⁹ Gráficamente destaca, en esta frase, la “o” mayúscula, que está escrita con enorme tamaño y semeja un ojo “bien abierto”. Sobresale, además, el carácter ambiguo de esta construcción, ya que el verbo ser abre, por lo menos, dos posibilidades de interpretación, de-

¹⁷ Esta cita se transcribió tal como aparece en la revista. L. Biart, “Aventuras de un joven naturalista en México, VII”, *Vía Libre*, núm. 7, agosto de 1988, p. 14.

¹⁸ Luciano Biart, “Aventuras de un joven naturalista en México, V”, *Vía Libre*, núm. 5, mayo de 1988, p. 14.

¹⁹ “Editorial”, *Vía Libre*, núm. 7, agosto de 1988, p. 3.

bido a que puede tener como sujeto a la revista o al propio acto de observar.

En relación con la primera interpretación, podría pensarse que *Vía Libre* es el espejo en donde se reflejan tus ojos, es decir, en donde el yo se mira a sí mismo, lo cual queda claro, como intención de la publicación, en otras notas editoriales. También puede pensarse que el acto mismo de observar contiene el mundo que es observado, es decir, se habla de intencionalidad, desde el punto de vista fenomenológico. Sea como sea, el significado de esta frase gira en torno de la idea de que allá afuera, en el otro, el sí mismo se actualiza.

La misma preocupación por el descubrimiento del nosotros en el otro se expone en *Vía Libre* con la elección de temas y autores del arte y la literatura que no forman parte del canon. Por ejemplo, se publican artículos sobre dos figuras que si bien no han pasado desapercibidas, han sido denostadas y despreciadas por algunos críticos. Me refiero a Germán List Arzubide y Rubén Salazar Mallén. El primero fue uno de los grandes exponentes del estridentismo, movimiento de vanguardia mexicano que durante años fue desatendido por ser considerado inferior, frente a los exponentes máximos de la literatura mexicana en la época, los integrantes del grupo Contemporáneos. De List Arzubide, el autor del artículo, Roberto Pasquali, desea destacar la postura anti-burocrática, antioficialista, en suma, autónoma de escritores como éste que, según decía el propio List, “[...] no habían sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente”.²⁰ El segundo, Salazar Mallén, fue un autor del “subsuelo”, disidente, inconforme, siempre dispuesto a denunciar el absurdo; autor procesado por men-


²⁰ Roberto Pasquali, “Apaguemos el son de un sombrero. Entrevista con Germán List Arzubide”, *Vía Libre*, núm. 5, mayo de 1988, p. 23.

A TODA MAQUINA

entrevista con

Eugenia Vargas-Daniels

por Roberto Pasquali



Fotografía de Eugenia Vargas-Daniels


En mi trabajo me nutro con todas las artes, pero más que todo con la poesía, porque no puedo pasar por una imagen visual para llegar a la fotografía.

La fotografía es un arte que trata de mostrar... pero hay algo que escucha. Soy fotógrafa y modelo al mismo tiempo; la modelo normalmente se somete, por eso yo cuando trabajo me entrego totalmente, es más adorado usar mi cuerpo, aunque, aunque, me gusta trabajar así.

Ma nunca no se ven nada de erótico, son muy realistas.

Alguno digo que soy pacifista, pero no es verdad porque el pacifista no tiene esperanza, yo, al contrario, lo tengo; decir que nacimos solos y muertos solos no es pesimismo, es realismo.

La realidad que percibimos más es la que se demuestra realista...
 En general, tenemos un sentido de lo que se ve y lo que se experimenta...segundo es lo que puede ser una fantasía realista.
 En mis fotos muchas veces es el sentido común de la sensualidad de la mujer; siento un erotismo, pero no es lo que se ve a través de los ojos de un hombre. Yo investigo los sentimientos.
 En mi trabajo me nutro con todas las artes, pero más que todo con la poesía, porque me puedo pasar por una imagen visual para llegar a la fotografía.
 El medio fotográfico es un medio complejo y por lo tanto, es un arte complejo.
 Frente a la seguridad que Eugenia demuestra, de pronto vuelve a mí cierta preocupación por el uso de la cámara y sus aspectos, incluso, volantes, como uno de los problemas que acompañan la actividad del fotógrafo.
 Muchas culturas de diferentes partes del mundo creen que la fotografía se puede volver al alma, y la pregunta a Eugenia cuál es su opinión.
 La fotografía puede también regresar al alma a los que la "perciben". Me refiero a una parte "alta" de la sociedad, sobre todo del primer mundo, tecnocrático, afilado, que ha perdido todo sentido de lo que es naturaleza y relaciones humanas. Así que la fotografía a través de imágenes impactantes, puede devolver la conciencia de lo que somos.
 Porque la fotografía se refiere a la sensibilidad y fragilidad.
 "EL NOCHE DEL JUJEGO", la obra de Bryan Ferry se discute en la habitación; cuando una artista se agreda, se vea se asombrar con los palabras, ¿fue mi vida, Eugenia?
 La misma se ve a lo fin de algo.
 Las imágenes rígidas y estereotipadas trueno a las imágenes de Eugenia sacan de la profundidad y hablan a nuestra memoria.
 Un negro y una figura a la arena, al barro, al agitado negro y visual propio de nuestro origen. Sus imágenes fuertes, densas, arrugadas, frías y extenuadoras, penetrando en el cuerpo oscuro de nuestra humanidad. Obligan a pensar a recordar.
 Una sensación se siente, un giro hacia la muerte, un mundo oscurecido, duro como la piedra que muestra las imágenes y los cuerpos.
 El cuerpo humano, el más cercano al animal, lo más líquido de ser, expresa un anatomo plágio del cual nos quedamos sacando algo más. Ellos de acuerdo con lo que se ve en las aplicaciones en el arte son heribidos por siempre —grape— por —añadidos.
 Si la imagen es la música de la cámara —como dijo un fotógrafo poeta—, entonces es escuchar la música.



41

Roberto Pasquali, “Eugenia Vargas- Daniels”, *Via Libre*, número 6, México, junio, 1988, pp. 41-43.

cionar “malas palabras” en su obra *Cariátide*; una especie de escritor maldito.

Asimismo, se incluye obra plástica de autores y autoras que salen de los márgenes del convencionalismo para realizar búsquedas alternativas, como es el caso de Eugenia Vargas-Daniels, fotógrafa que se autodenomina realista, cuya intención es presentar, exponer detalles de la realidad que evidencian su crudeza. Destaca también, entre muchas otras, la obra de Alfonso Durán Vázquez, a quien no le interesa la pintura con fines comerciales, sino la búsqueda detenida de imágenes, muchas veces surrealistas, que le permitan el descubrimiento de sí mismo mediante la revelación del otro.

Algo semejante ocurre con los músicos y los filmes de los que se habla en *Via Libre*. En general, se trata de propuestas artísticas alterna-

AVIO



LIBRO POR ENTREGAS

Aventuras de un joven naturalista en México
por Luciano Biart

Traducción: Hilario Fitas y Soto; Revisión: María Teresa Benavides

La presente edición impide el uso original del texto en cuanto a redacción y ortografía.

CAPÍTULO VII

La promesa de ojos de gato... El armadillo... El perro y el halcón...
La montaña desierta... El pez... El basilisco...
Otra vida del Encarnado.

Griegos, que fui el primero que del sistema del tabaco el primero en darme de nuevo. Ya cuando a mí, repetirá la vuelta del Encarnado con cierta inquietud. Después de que hubo pasado un cuarto de hora y el indio me esperaba, comencé a creer que, regañado por la oscuridad, se había alejado del vivec en lugar de aproximarse a él. Después de haberlo llamado dos o tres veces, sin obtener respuesta, me dispuse a despartar un tiro a fin de que pudiera guiarme por la distancia, cuando escuché su grito general.

— ¡Por qué, incluído ya vividísimo haberlo despartido contra la montaña hacia donde de una casa está? —
— ¡Salte, me contaron que el indio, una vez que me había hecho a los gritos, porque así me hablaban cuando a mí me mantenían todas las noches.

— ¡Luego los mató el agua? —
— No he logrado sino meterme una bañera en el cuerpo. ¡Se agotó!

— A cinco de ser en agua barranca, porque yo sé al que vive de noche.

— No mucho, por culpa vuestra, repitió el Encarnado en tono de reproche.

— ¿Cómo por mi culpa? —
— Porque muchos tiempos (o habíamos) me has ofrecido una promesa con puesta de gran y tipo de gato, pero cuando venía más cerca, subiendo más que ellos, no habías querido decirme las palabras que se ponían pronunciadas para que la promesa era eficaz, con lo cual hace muchos tiempos que yo vivía en la oscuridad, y aún no podía ser tan útil como a mí.

Esta era una historia vieja, y nada lo hubiera convencido de cuanto yo podría decirle sobre la inutilidad de haberlo matado con un tiro. Me contenté con ordenarle que se fuese a acostar.

Ya un día cuando nos despartó Sumichrati. El arroyo, que poblamos desde de un bosque, se salda en las piedras, ya se desliza silencioso y como dormido sobre un lecho de arena. Las plantas que crecían en los dos orillos, creaban un manto de verde rama, y sus flores parecían crecer con sus perfumes. Los árboles dejaban colgar de sus ramas algunas hojas que los hacían parecer que se movían al viento. El sol brillaba en los troncos secos con sus rayos oscuros, y de las cimas de los árboles se despartaban al cielo los dedos humanos pedregales por los árboles. Nuestra agua, habitada a los ríos, comparada con los ríos que habíamos estado la vigera, descomponía con el diente en aquella misma granada y generaba: un modo de aquella naturaleza tranquila y silenciosa, experimentábamos un bienestar real, y solo con pensar nos disponíamos a seguir de allí.

— ¿Se pararon hasta después del mal día? dijo Sumichrati.

— Se pararon hasta mañana? respondió el griego.

Estos interrogantes tradaban un buen suceso común, pero que en un momento nuestro espíritu de comensales se desparta de nuevo en el suelo.

Nuestro primer estado fue tomar un baño, después nos acercó hacia nuestra casa. Luciano, acordado por el Encarnado,



— Algunos veces, dijo el Encarnado, tenía razón cuando disputas contra mí, pero aun cuando repitas que no abarca el tronco de los árboles, yo lo he visto.

Hasta cierto punto, como repitas, contestó Sumichrati; muchas especies establecen su nido en los troncos secos, que su pico agujera más fácilmente. En cuanto a perforar un árbol verde, esa es otra cuestión.

Mientras que el Encarnado preparaba el armadillo y el carpintero que debían servir para nuestra comida, seguimos la corriente del arroyo cuya frescura nos atraía. Repentinamente, Luciano nos mostró un basilisco colocado sobre una piedra, y el cual, herido por un rayo de sol, brillaba con admirables reflejos amarillos, verdes y rojos. Este iguaniano, que en nada se asemeja al basilisco fabuloso de los griegos, se enderezó al aproximarnos. Hicimos la garganta y agitó la cintura membrana que coronaba su cabeza. Su ojo de oro parecía interrogar el horizonte: sin duda nos esperaba, porque su cuerpo laxo se puso rígido, y de un salto rápido se arrojó al arroyo. El gracioso reptil nadaba levantando el pecho, y sus patas anteriores azotaban la onda como remos. Pronto desapareció con gran desapercepción de Luciano, que hubiera querido verlo de cerca.

Llegamos al vivac, y dispusimos nuestro hogar para partir al día siguiente. Como nos quedaba aún una hora de luz, Luciano se quedó con el Encarnado, y yo fui con Sumichrati a reconocer el camino que pensábamos seguir.

El sol declinaba, y volvíamos lentamente al vivac, cuando escuchamos un ladrido de Gringalete. Apressurados el paso, porque el perro saltaba de una manera desesperada, y luego jadeando a la cabeza. Todo estaba en orden; pero Luciano y el Encarnado habían desaparecido.

— ¡Mier con ansiedad al mi compañero.

— ¡Habría querido el Encarnado dar un paseo, y habrá partido dejando al perro dormido, me dijo Sumichrati.

— ¡Cristó fuertemente llamándoles: ¡cual fui mi sorpresa al escuchar que sus respuestas arriba de mí! Mi hijo y el di-

Luciano Biart, “Libro por entregas, Aventuras de un joven naturalista”, *Vía Libre*, número 7, México, julio- agosto, 1988, p.p. 10-13.

los que pretenden saltar las trabas de la institucionalización y la burocracia oficialista, y que ofrecen a los receptores maneras distintas de comprensión del mundo.

“Nosotros somos el otro” habla de la constitución dialógica de un nosotros, de la constitución de un tejido cultural, que hace posible que en un momento determinado alguien se exprese de cierta manera. No se trata de una promesa de mi voz, de la voz de un yo autónomo, de un sujeto, sino del concierto de voces de la cultura. Eso es lo que *Vía Libre* pretende conjuntar: “un coro de voces muy diversas, pero no disonantes [...] pretendiendo valorizar las diferencias y huir de la lógica normalizadora de la identificación”.²¹

²¹ “Editorial”, *op. cit.*, núm. 2, p. 3.

Este tren de fuertes deseos

Vía Libre es un “tren de fuertes deseos”, que pretende ir más allá para alcanzar al otro de manera espontánea, sin planeación; para conocer las paradas, a los pasajeros, sin la ilusión de panoramas fáciles.²² Uno de los propósitos de esta revista, como se ha dicho ya, es criticar los mecanismos de la razón; poner en evidencia el juego macabro de un sistema que, apoyado en el discurso institucionalizado, ha aprovechado para ejercer la violencia y la dominación. Muchas han sido las discusiones suscitadas en relación con la posición defendida por aquellos que ven en la razón el motivo de los desastres más apabullantes del siglo XX, como el holocausto en la segunda guerra mundial.

Después de esta guerra, las críticas a la modernidad se acrecentaron y generalizaron, no sólo debido a la constatación del desastre provocado, sino por las repercusiones en un mundo en el que lo que parece menos notable es el progreso prometido, bandera predilecta de la modernidad ilustrada. A este periodo se le ha dado en llamar posmodernidad,²³ aunque aún hay amplias discusiones al respecto. Los teóricos de la modernidad y la posmodernidad no llegan a acuerdos en el análisis sobre lo que implica la condición posmoderna de la que habló Lyotard²⁴ a finales de los años setenta. Si se ha llegado al fin o no de la modernidad es algo discutido y discutible; si la posmodernidad es neoconservadurismo, es también algo que debe analizarse cuidadosamente, en diferentes situaciones.

Sea como sea, *Vía Libre* se suma a la inconformidad provocada por el desencanto, pero no se rinde; no se adhiere a visiones pesimis-

²² “Editorial”, *Vía Libre*, núm. 4, abril de 1988, p. 3.

²³ Aquí se ha optado por utilizar el término posmodernidad para designar este periodo, y no posmodernismo, como se suele denominar a este periodo, al traducirlo del inglés, para no confundirlo con el movimiento literario mexicano de la primera mitad del siglo XX.

²⁴ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

tas, sino que propone seguir en lucha, lo cual destaca en la propuesta editorial, en general, como se vio en el primer inciso de este artículo. Los editores se interesaron por explorar la condición posmoderna, desde los puntos de vista cultural y filosófico. En diversos artículos se habla de la situación a la que se arriba en el contexto mundial, sobre todo occidental, según algunos pensadores, a partir de la década de 1970.²⁵

Una de las aristas retomadas por la revista, en relación con la posmodernidad, es el tópico del deseo. El “tren de fuertes deseos” que es *Vía Libre* resalta la aproximación que discute el predominio de la razón para la organización social, política, cultural. No se trata ya de hacer la revolución a través de conceptos racionales acuñados en Occidente, sino de la reivindicación del juego, del deseo, de lo inútil,²⁶ como formas de producción y creación de realidad y de su transformación. La aproximación a la posmodernidad, a la que se adhieren los escritores de *Vía Libre*, se acerca a esa posmodernidad —explorada por el posestructuralismo— de trasgresión alegre, que confía en su rechazo de la representación y la realidad, en la negación del sujeto histórico; esa posmodernidad cuyas ausencias, diferencias, aplazamientos, no producen ansiedad, como lo sería para Adorno,²⁷ sino realidad, cambian la vida, mediante la producción deseante.²⁸

²⁵ Para Andreas Huyssen, la posmodernidad despegó en serio en la primera mitad del los años 60, manifestándose sobre todo en el *Pop art*, en la narrativa experimental y en el estilo de crítica literaria de Leslie Fiedler y Susan Sontag. Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 142-143.

²⁶ Mercedes Guadarrama Olivera, “El territorio del juego”, *Vía Libre*, núm. 2, p. 43.

²⁷ Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 227.

²⁸ Juan Manuel García-Junco Machado, “La rosa enroscada: serendipia automática y deseo (sobre Félix Guattari)”, *Vía Libre*, núm. 7, agosto de 1988, p. 36.

Una revisión de los artículos contenidos en la revista deja en evidencia la línea posmoderna, apartada del neoconservadurismo, como lo propone Daniel Bell, próxima a la erótica de Susan Sontag, y más alejada de Lacan, se acerca a la propuesta de Deleuze y Guattari. No se trata de la posmodernidad que subraya la desesperanza, sino de la que revela el desafío, lo pone en evidencia y hace posible lo real: “en lo real todo es posible, todo se vuelve posible”;²⁹ es decir, la incidencia. La apuesta de los editores de la revista radica en el hacer, en la acción, no en el saber sin hacer, que es lo mismo que no saber. Esto se revela no sólo en el contenido de los artículos, sino también en la propuesta editorial, como se ha dicho ya. La revista es un rizoma, una producción deseante, algo que hace algo con alguien. Esto implica que no se trata sólo de la queja que paraliza o del saber que no produce; “esto se mueve demasiado”, se lee en la nota editorial del número 5, “no es un museo, ni un cementerio”.³⁰ De manera semejante a la idea de Nietzsche del eterno retorno, en esta nota destaca la noción de repetición, del eterno retorno. La creatividad es una nueva forma de rescatar aquello que siempre se repitió; es darle a cada repetición una nueva vestimenta, un ropaje diferente. No se trata ya de decir el yo, sino el otro y el tiempo que nos tocó vivir.³¹ Así, *Vía Libre*:

Es una voluntad estridente fundada en la esperanza, un eterno retorno siempre enmascarado, un instante de eternidad donde es posible apropiarnos de lo imposible, un irrenunciable instinto transgresivo, un estallido de una forma de sentir, de representarse y de nombrar las cosas; alquimia, astrología y junguismo.³²

²⁹ *Idem*.

³⁰ “Editorial”, *Vía Libre*, núm. 5, mayo de 1988, p. 3.

³¹ María Inés García Canal, “¿Un eterno retorno siempre enmascarado?”, *Vía Libre*, núm. 5, mayo de 1988, p. 29.

³² “Editorial”, *op. cit.*, núm. 5, p. 3.

Para hablar de posmodernidad se acude también al análisis del arte y de la vida cotidiana, la vida urbana de la calle porque, “la calle es posmoderna”.³³ En relación con el arte, en un artículo titulado “Fea época”, escrito por Silvia del Pozzo y Massimo Di, y traducido del italiano por el director de *Vía Libre*, Xavier Bermúdez, se explora el tránsito de la estética, entendida como ciencia de lo bello, a la escrética, que se encarga de estudiar lo feo. Los autores del artículo consideran que hoy, como a mediados de siglo XIX, lo feo desempeña un papel estratégico en el panorama cultural. “Hoy se desea un poco de mal gusto”, dice el arquitecto y diseñador Alessandro Mendini, citado por los autores.

De manera semejante a lo que ocurría en el romanticismo, en las décadas de 1970 y 1980, el mal gusto es parte de la vida, “quizá porque la realidad es anárquica, macerada, contradictoria”.³⁴ Para comprender esta época, los autores citan una de las obras fundamentales para la conceptualización de la posmodernidad, *Le Differend* (1983), de Jean François Lyotard. El momento actual está caracterizado por el *differend*, “lo contencioso, una suerte de continua disputa destinada a no resolverse, porque las grandes certezas ideológicas han sido rebasadas, no existen más los criterios para obrar una elección”.³⁵ El feísmo en tiempos de posmodernidad no tiene, por lo tanto, la misma intención, ni el efecto, que las manifestaciones presentes desde finales del siglo XVIII, con obras como *Frankenstein*, de Mary Shelly. Los monstruos de hoy, relacionados con el mal gusto, provienen de lo que la producción para el consumo ha hecho de lo feo: “lo feo tiende ahora a caer en lo vulgar, en lo descuidado, en lo trivial, en lo pornográfico, donde la ‘deformidad’ es un fin en sí misma o adhesión al gusto ordinario”.³⁶

³³ Enzo de Santis, “Seducción post”, *Vía Libre*, núm. 7, agosto de 1988, p. 39.

³⁴ Silvia del Pozzo y Massimo Dini, “Fea época”, *Vía Libre*, núm. 2, febrero de 1988, p. 18.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

La configuración de las ciudades, la excitante vida urbana, a mediados del siglo XIX, dio lugar a la estética de lo feo, como propuesta de denuncia y revelación frente a los contenidos institucionalizados del arte. En el siglo XX, las ciudades son los escenarios de la emergencia de grupos culturales, de los que emanan expresiones posmodernas, más allá del arte culto, del arte sólo para algunos. *Vía Libre* no muestra una perspectiva posmoderna banal, como la de los estadounidenses y mexicanos adictos a la *mass cult* y a *Hollywood*; antes, se trata de poner en evidencia las contradicciones que han conducido a esta, así llamada, condición posmoderna, que surge de la miseria y el abandono de un sistema que se empeña en marginar, y que es incapaz de mirar y aceptar lo que ha creado y, mucho menos, hacer algo para saldar las deudas. Si bien los artistas posmodernos se han propuesto romper con las perspectivas elitistas sobre el arte y la estética, inspirándose en la cotidianidad, en los objetos triviales y en los elementos del *Kitsch*, lo cual supone un cuestionamiento importante a la visión moderna, hay otros componentes de la cultura contemporánea, que forman parte de este fenómeno más amplio, cuya denominación aún sigue en tela de juicio.

Desde la perspectiva sociológica, lo posmoderno no es sólo el arte *Pop*, el *camp*. “Pos’modernos”, como reza el título de uno de los artículos publicados en *Vía Libre*, son también aquellas pequeñas hordas o bandas que comenzaron a tomar las esquinas, los cruceros y los sótanos de las ciudades.³⁷ Estos “pos’modernos” reales que pululan en las calles superan cualquier teorización realizada por los intelectuales occidentales, que pretenden legitimarse a partir de la comprobación de algunos hechos sólo concretados a consecuencia de una serie de circunstancias convergentes³⁸.

³⁷ Pablo Gaytán Santiago, “Pos’modernos y con...”, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ E. de Santis, “Seducción post”, *op. cit.*, p. 39.

El “tren de fuertes deseos” que es *Vía Libre* es muestra excepcional de una manera de comprender y expresar, utilizando los materiales: el papel, las tintas, las obras plásticas reunidas, el diseño tipográfico. No se trata de una propuesta de transmisión de contenidos, de un objeto pensado desde una cúpula, diseñada por un cenáculo de sabios, sino de un objeto “en el mundo”, compuesto por las voces de los otros. Esta revista es excepcional porque se realizó con la convicción de que no podría llegar a ser algo, pretendiendo que el afuera no forma parte de ese adentro que se consolida en sus artículos bien escritos, contundentes, reveladores, en las obras, en el papel, en el diseño y, desde luego, en la sana rebeldía.

Vía Libre, a pesar de su corta duración, fue, en su momento, un acontecimiento, y no sólo una meta programática a cumplir para ejercer el presupuesto; una máquina productora de deseo, una propuesta que no se conformó con la parálisis del desencanto posmoderno, sino que se insufló de “poder ser”, de encontrar un sí mismo pletórico de voces dispuestas a empujar el tren, hasta sus últimas consecuencias.

Via Libre

Fecha de publicación

De noviembre de 1987 a diciembre de 1989

Periodicidad

Mensual

Tiraje

Entre 2 000 y 3 000 ejemplares.

Algunos de ellos alcanzaron 5 000

Dimensiones

15 x 30.7 cm; páginas dobles 35 x 30.7 cm

Portada

Cuché mate, plastificado mate 200 gr.

selección de color

Interiores

Cuché mate 90 gr., impresión b/n,

8 páginas dobles, páginas centrales,

3 páginas en selección de color

Páginas

48 apróx.

Localización

Hemeroteca Nacional;

La Troje Taller;

Bibliotecas Xalapa y Veracruz,

Universidad Veracruzana

LA ARTESANÍA EN ARTES DE MÉXICO

Claudia Ovando Shelley

Artes de México es una revista cultural que nace en el seno de un colectivo de artistas: el Frente Nacional de Artes Plásticas, el cual fue fundado en 1952 con el propósito de apoyar las causas populares, defender sus intereses como gremio y evitar que las nuevas corrientes plásticas, de tendencia abstraccionista, colmaran los espacios culturales en detrimento de la Escuela Mexicana de Pintura.¹ El recelo que generaba el arte no figurativo tenía implicaciones políticas que advirtieron los miembros del Frente, integrado por pintores, escultores, grabadores, profesores de educación artística y maestros normalistas. Varios de ellos habían sido primero alumnos y después ayudantes de los grandes del muralismo. Por tanto, se formaron a partir de una concepción del arte como instrumento didáctico y de lucha, con miras a construir una sociedad más equitativa. Sin figuración, la pedagogía política a la que ellos aspiraban resultaba imposible. De ahí que el pintor y fotógrafo norteamericano, Ben Shahn afirmara que el arte no-objetivo era el arte de la Guerra Fría, opinión generalizada entre la izquierda de México y

¹ Guillermina Guadarrama, *El Frente Nacional de Artes Plásticas*, México, CENIDIAP- Estampa Artes Gráficas, 2005.

Estados Unidos, que entonces sufría el acoso del senador Joseph McCarthy, temible perseguidor de comunistas, reales o imaginados.²

Arte y política se entretrejan de formas contradictorias en México. El ascenso al poder de Miguel Alemán Valdés, primer presidente civil después de la Revolución, implicó un viraje en el proyecto de nación. Las reivindicaciones sociales surgidas del movimiento armado quedaron supeditadas a la modernización económica. La apuesta de Alemán a la inversión extranjera implicó medidas desfavorables a obreros y campesinos. Por una parte, se impulsó la agricultura privada y por otra, se estableció un férreo control a los trabajadores fabriles, especialmente después del desmantelamiento de la izquierda oficial, al obligar a Vicente Lombardo Toledano a salir de la Confederación de Trabajadores Mexicanos.³

La cultura no fue ajena a estos cambios ya que se eliminó, en el discurso oficial y en los hechos, la pretensión de hacer un arte “del pueblo y para el pueblo” que en las décadas de 1920 y 1930 había dado lugar al movimiento muralista, primero, y posteriormente, al Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937, de donde salieron combativos grabados a favor de los sectores más desprotegidos.⁴ De igual forma, los Centros Populares de Pintura se fueron apagando ante la falta de apoyo oficial. La Guerra Fría había propiciado la identificación del estilo realista con el socialismo, que en ese contexto, adquirió una connotación negativa. Fue así que los encargos gubernamentales empezaron a esca-

² Jack Levine, pintor realista y las historiadoras del arte Eva Cockroft y Shifra Goldman compartían esta opinión al igual que la crítica Raquel Tibol. Véase de esta última “Prólogo” en Shifra Goldman, *Pintura mexicana en tiempos de cambio*, México, IPN, 1989.

³ Ricardo Tirado, “La alianza con los empresarios” en Rafael Loyola coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, CONACULTA-Grijalbo, 1990, pp. 218-219.

⁴ El frente retomaba la idea del arte del pueblo y para el pueblo, cfr. “Declaración de Principios del FNAP” en Alberto Híjar, comp. *Frentes coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, FONCA, Casa Juan Pablos, CENIDIAP., p.134

sear. Precisamente una de las razones por las cuales se fundó el FNAP radicaba en la frágil situación económica de la mayoría de los artistas, atribuible a la ausencia de un mercado del arte consolidado que les permitiera sobrevivir sin necesidad del apoyo estatal. Ante esta situación los artistas jóvenes empezaron a sentirse presionados debido a la falta de oportunidades de trabajo ya que muchos de los encargos permanecían bajo el monopolio de pintores encumbrados como Rivera y Siqueiros. Las nuevas generaciones demandaban mejoras en las galerías del Estado, como el Salón de la Plástica Mexicana, fundado en 1949. Pidieron, además, que el gobierno subsidiara de manera parcial y condicionada a las galerías privadas, petición que apuntaba al fortalecimiento del mercado del arte. Como esto no sucedió, los miembros del FNAP se atuvieron a sus propios recursos y finalmente lograron abrir su propia galería, pero no fue sino hasta años después, en 1956.⁵

El corolario de los cambios en el medio cultural mexicano fue la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en enero de 1949, y en septiembre de ese mismo año, del primer Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes.⁶ Justo cuando la brecha entre gobierno y artistas parecía insalvable, surgió un punto de encuentro: la gran cantidad de obras públicas que se hicieron en aras del desarrollo económico. La ciudad de México cobraba un rostro moderno al tiempo que devoraba las áreas rurales y semirurales que la rodeaban. José Chávez Morado, uno de los líderes del Frente, jugó un activo papel en la promoción de la integración plástica de las artes; su entusiasmo terminó por convencer al presidente Alemán de las ventajas de su propuesta.

⁵ Guillermina Guadarrama, *El Frente Nacional...*, op. cit., p.12

⁶ La Biblioteca Central fue objeto de epítetos chuscos como el de “gringa vestida de china poblana” y de “monstruosa caja Olinalá” parodiando su doble vertiente funcionalismo/nacionalismo. Véase *Artes de México. Arquitectura Contemporánea de México*, núm. 36, 1961.

Arquitectura, pintura y escultura se fusionarían para generar conjuntos en los que no sólo se integraban las artes, sino también los estilos. La moderna arquitectura funcionalista convivía con el muralismo al exterior, hecho con piedras volcánicas. El ejemplo más logrado fue la Ciudad Universitaria.⁷ Tanto los materiales, como la iconografía, imprimían al conjunto un inconfundible sello de mexicanidad que Alemán necesitaba para mostrarse como un presidente nacionalista.⁸ Hubo obras de menor magnitud que, de igual forma, incursionaron en la propuesta de integración, como la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, y también el Cárcamo de Dolores ubicado en el bosque de Chapultepec. El edificio que alberga a este colector de agua es funcionalista y va precedido de un gigantesco relieve hecho con piedra volcánica de Tláloc, dios de la lluvia. Rivera lo proyectó para que los pasajeros que llegaran a la capital del país por avión pudieran apreciar en plenitud la monumental obra y el espejo de agua del que emerge.⁹

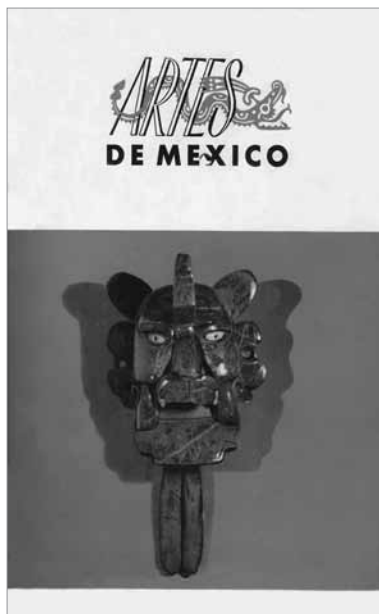
De las asambleas del Frente surgieron interesantes propuestas como la organización de 17 exposiciones para promover el arte mexicano en su vertiente realista, que se llevaron a cabo en distintos foros.¹⁰ La creación de dos revistas también sirvió como medio de difusión para sus actividades artísticas y políticas. La primera, *Revista del*

⁷ El arquitecto Mauricio Gómez Mayorga, crítico acérrimo de esta propuesta, calificó a la Biblioteca Central de “gringa vestida de china poblana” y de “monstruosa caja de Olinalá” parodiando su doble vertiente funcionalismo/nacionalismo. Agradezco a Rafael Cruz Arvea, el nombre del arquitecto. Véase también *Artes de México. Arquitectura Contemporánea de México*, núm. 36, 1961.

⁸ Algunos murales como el de Francisco Eppens en la Escuela de Medicina y el de Siqueiros en la Torre de Rectoría fueron hechos con mosaico veneciano.

⁹ La idea fue muy buena, las tomas aéreas que se han podido tomar muestran lo espectacular de la imagen. Sin embargo, hoy en día los aviones no tienen permiso para sobrevolar la zona dada la cercanía a la residencia presidencial. Claudia Ovando, *Diego Rivera. El agua, origen de la vida*, Colección Círculo del Arte, Conaculta, 1ª reimpresión, México, 2002.

¹⁰ Una de estas exposiciones viajó durante 1955 y 1956 por varias naciones socialistas para terminar recorrido en China. Guadarrama, *El Frente Nacional...*, op. cit., p. 13.



Artes de México, portada exterior e interior, núm. 2, enero-febrero, 1954.

FNAP, fue austera. Su diseño guardaba cierto parecido con el de *El Machete* y *Frente a Frente* de los años treinta. La publicación indicaba, a través del logotipo, su vínculo con el FNAP.¹¹ De poca fortuna, desapareció tras haber circulado por breve tiempo.

En octubre de 1953, empezó a circular *Artes de México*. El secretario de organización del Frente, Miguel Salas Anzures, fue el director gerente y su director artístico fue el pintor Vicente Rojo, quien entonces tenía tan sólo 21 años. La orientación de esta revista se expresa en el título mismo que responde al punto número dos de la declaración de principios del FNAP que a la letra dice: “El Frente se ha constituido para defender nuestra herencia cultural y para impulsar el desarrollo de las mejores manifestaciones del arte de nuestra época”.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 17

No había novedad alguna en la defensa de la herencia cultural. En México los fabulosos veinte se vivieron, entre otras cosas, como un Renacimiento artístico, vigoroso movimiento construido a partir de murales que no narraban historias bíblicas, sino la gesta de un pueblo en armas.¹³ Paralelamente se dio el “descubrimiento” de la cultura popular por parte de artistas e intelectuales, promovido por Gerardo Murillo, el Dr. Atl. La búsqueda de las raíces nacionales en las clases populares, cuyos orígenes se remontan al Romanticismo, cobró nuevo auge en Occidente a partir de la crisis iniciada con la Primera Guerra Mundial. Varios pintores mexicanos vivieron esa experiencia en Europa. Citemos tan sólo el ejemplo de Roberto Montenegro quien, durante una estancia en Barcelona pudo observar el rescate que hizo el modernismo catalán de la cultura popular desde una visión clasicista.¹⁴ Esta experiencia dejó huella en él, ya que a su regreso a México participó activamente en la búsqueda de piezas para la primera exposición de arte popular organizada por el Dr. Atl con motivo de los festejos del centenario de la Independencia. Los gobiernos posrevolucionarios descubrieron el potencial del arte y la cultura como factores de cohesión social y como generadores de identidad, dentro y fuera del país.

Hubo dos publicaciones que antecedieron a *Artes de México*. No se trata necesariamente de influencias directas, pero sí de referentes de gran importancia en el ámbito cultural de la Ciudad de México, que pudieron haber inspirado algunas de las características de la publicación que estamos analizando. La primera, *Mexican Folkways*, fue editada de 1925 a 1937 por la antropóloga norteamericana, Frances Toor. Sus contenidos se anunciaban en cada volumen: arte, arqueología, leyendas, fiestas y canciones. Tuvo como directores artísticos a Diego

¹² Alberto Híjar, *Frentes coaliciones y talleres...*, *op. cit.*, p.133.

¹³ Jean Charlot popularizó el término del Renacimiento mexicano. Autor de *Masacre en Tenochtitlan*, mural con reminiscencias de Ucello y gestos cubistas, bastante logrado (Escuela Nacional Preparatoria). Sus memorias, *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, fueron editadas por Domés en 1985.

Rivera y por una temporada, a Jean Charlot. A pesar del talento de estos artistas, el diseño fue convencional y con poco atractivo visual a excepción de la portada de la revista y de los dibujos de una sola línea hechos por Rivera. La novedad de la publicación fue su carácter bilingüe pues fue pensada tanto para el público mexicano, como para el norteamericano, que por aquellos años se volcó hacia México ante la imposibilidad de viajar a Europa a causa de la guerra. Es muy posible que *Artes de México* se hubiera inspirado en el carácter bilingüe de la publicación de Toor para ampliar y diversificar sus públicos. Esta idea creció cuando en las décadas de 1960 a 1970 fue cuatrilingüe, pues los artículos se tradujeron al inglés, francés y al alemán.¹⁵

En 1926 empezó a circular *Forma*, revista que sentó precedente en términos de un diseño bien cuidado, a pesar de la falta de recursos económicos. Gabriel Fernández Ledesma fue su fundador y gestor ante la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional, instituciones que patrocinaron el proyecto. Con un formato de 22 x 32, destaca la importancia de lo visual en la publicación, hecho perfectamente comprensible, dado que su fundador y editor era artista. Seguramente Fernández Ledesma diseñaba la revista, aun cuando no hubiera un crédito que lo hiciera explícito.

La abundancia y diversidad de las imágenes correspondía a la variedad de los temas tratados, lo que honra su promesa al público de abordar pintura, grabado, escultura, arquitectura y artes populares. Se publicaba la obra plástica sin distinción alguna, lo mismo los soberbios trazos de José Clemente Orozco que los grabados de los alumnos de los Centros Populares de Pintura, o la obra de los artistas que se iniciaban,

¹⁴ Karen Cordero Reiman, “La colección Roberto Montenegro”, *Artes de México. Cerámica de Tonalá*, núm. 14, p. 62.

¹⁵ Margarito Sandoval Pérez, *Arte y folklore en Mexican Folkways 1925-1937*, México, IIE- UNAM, 1998; Luis Anaya Merchant, “*Mexican Folkways* y la estetización del indígena” en Lydia Elizalde, coord., *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma de Morelos-Conaculta, 2008, pp. 127-134.



Artes de México, Bodegones con Talavera, núm. 3, 2002, pp. 32-33.

como Máximo Pacheco. Igual espíritu se observaba en las reseñas y la crítica ejercida por poetas, filósofos y varios artistas, quienes igual podían tomar el pincel como la pluma.

La sobriedad del blanco y negro, impuesta por las limitaciones económicas, se rompe ocasionalmente. Es el caso de unos dibujos de juguetes artesanales publicados en varios números con tan sólo un pie de ilustración para indicar su lugar de procedencia. Algunas veces coloreaban alguna que otra ilustración para dar una idea del original, como unos baúles laqueados de Michoacán, varios mosaicos precolombinos, o las reproducciones de libros capitulares del virreinato.¹⁶ La SEP suspendió el apoyo económico sin que hubiera explicación de por medio por lo que la revista dejó de publicarse en el año de 1928.

¹⁶ Para mayores detalles sobre esta revista: Itzel Rodríguez Mortellaro, “*Forma*, Revista de Artes Plásticas” en Lydia Elizalde, *op. cit.*, pp. 83-104.

Intentar un análisis de *Artes de México* resulta complejo por el considerable número de volúmenes, resultado de 27 años de existencia, que terminaron en 1980, cuando dejó de publicarse por un periodo de ocho años. Este intervalo dio paso a una nueva época, iniciada en 1988 bajo la dirección del escritor Alberto Ruy Sánchez y la historiadora Margarita de Orellana. Ante la imposibilidad de abordar de manera global a tan rica publicación, hemos tomado como hilo conductor un tema que ha sido central en su trayectoria, las artesanías. El segmento temporal a tratar es el de la década de 1990. Por un lado, era importante incluir en el presente volumen una revista que representara esta década, y por otro, porque básicamente corresponde a la nueva etapa, cuando la revista alcanza el nivel de excelencia que tiene en la actualidad.

A pesar de las numerosas manos por las que ha pasado *Artes de México*, es notable que el proyecto se sostuviera con todo y las irregularidades en su publicación. Este hecho revela que existe una percepción, tanto a nivel institucional como individual, de que la riqueza cultural de México tiene un repertorio difícil de agotar, especialmente si consideramos que siempre se tiene el recurso de repensar, desde ángulos diferentes, los ya conocidos. Esa percepción ha sido compartida por los diferentes públicos que compran la revista.

En términos de contenido, se conservó el interés por temas relacionados con la cultura, el arte y la historia de México. Sin embargo, la tónica cambió puesto que las circunstancias nacionales y las del resto del mundo también lo hicieron. Cada monografía analiza su tema a la luz de nuevas perspectivas, fundadas en corrientes interpretativas del último tercio del siglo XX. Para ser más específicos, los editores ubicaron su propuesta a medio camino entre la “Historia de las Mentalidades”, corriente historiográfica surgida en Francia, y los “Estudios Culturales” de la Universidad Abierta de Birmingham, Rei-

¹⁷ “Una enciclopedia de las culturas de México”. Este texto es una inserción de carácter editorial donde se explica la propuesta de los editores a partir de 1988, se publicó en algunos volúmenes de la nueva época.

no Unido.¹⁷ Esta observación, junto con la metáfora de los objetos artesanales como punta del iceberg que invita al descubrimiento de lo no visible, es un pronunciamiento a favor de los abordajes analíticos en lugar de aquellos que tienen un carácter descriptivo. Es también una propuesta de ver a nuestras culturas —nótese el plural— desde perspectivas más amplias, las cuales nos permitan establecer relaciones con procesos culturales a nivel mundial, especialmente, en estos momentos que el vínculo entre lo local y lo global ha sido motivo de múltiples tensiones.

Por otra parte, los editores han asumido pública y reiteradamente el hecho de que *Artes de México* tiene una incidencia sobre el entorno cultural de este país. Así por ejemplo han informado a sus lectores que los alfareros de Metepec recibieron más encargos después de que empezó a circular el volumen dedicado a ellos. También han comentado los cambios que los ceramistas de Tonalá experimentaron al ampliar su repertorio formal, cuando empezaron a reproducir algunas de las bellísimas piezas del siglo XVIII que conocieron gracias a las fotografías que tomó la revista de la colección del Museo de América en Madrid. Por su parte, los ámbitos académicos han adoptado el término de la muerte niña, en alusión a los infantes fallecidos retratados como parte del ritual de elaboración del duelo. La expectativa de incidir en el campo artístico de nuestro país, se expresa, asimismo, en el hecho de interpelar a los artistas jóvenes para ofrecerles “nuevas maneras de mirar la tradición artística de México”. Más aún, los editores y el equipo del proyecto se propusieron “ayudarlos a reinventarla, a revitalizarla”.¹⁸

En la década de los noventa se publicaron diez números monográficos cuyo tema es el de las artesanías. Cinco están dedicados a la alfarería en una exploración que recorre el camino sugerido por Herbert Read. Para el historiador del arte y crítico británico la cerámica expre-

¹⁸ “Una enciclopedia de las culturas de México”, *op. cit.*

sa la sensibilidad de una nación. Quizá habría que agregar para el caso de México, país pluricultural, que el arte del barro también expresa una sensibilidad regional modelada por la geografía, la tradición y la historia local. Estos factores inciden día a día en la producción alfarera de Puebla, Metepec, Tonalá y Mata Ortiz, en un continuo proceso de reconfiguración.

Los textiles son el tema de otros dos números, uno dedicado a Chiapas y el otro a Oaxaca. Uno más dedicado al Museo Ruth Lechuga, antropóloga, fotógrafa y viajera que por años se dedicó a recorrer el país. El resultado de sus viajes es una copiosa colección que incluye prácticamente a todas las expresiones artesanales del país. Un rasgo singular de ésta es el magnífico estado de conservación de las piezas. Todas ellas han sido clasificadas, hecho invaluable para futuras investigaciones ya que el lugar de origen y otros datos de relevancia estarán disponibles. Restan el número dedicado a la más antigua de las artes, la cestería, y otro que se ocupa de un oficio más reciente, el de la hojalatería, también conocida como la plata de los pobres. Este material, cuya nobleza proviene de la facilidad con que se trabaja y de su bajo costo, es utilizado para confeccionar objetos suntuarios, rituales, decorativos y de uso cotidiano.

Cada número es coordinado por un especialista en el tema a tratar. En el caso de los números dedicados a las artesanías, observamos una estructura temática que se repite debido a que toca aspectos relevantes que contribuyen a un cabal aprecio y comprensión de éstas.

Los artesanos

La voz de los artesanos está siempre presente a través de una o varias entrevistas. A partir del “descubrimiento” del arte popular mexicano, en la década de 1920, se generó una imagen de las artesanías y sus productores, construida con una buena dosis de primitivismo, moda originada en Europa, desde donde irradió al continente americano.



Artes de México, Textiles de Chiapas, núm. 19, 1998, pp. 42- 43.

Para el Dr. Atl, uno de los rasgos del llamado arte popular es su carácter anónimo. Siempre ha habido autores, lo que sucede es que en ese entonces nadie se interesaba por ellos. El nacionalismo posrevolucionario exaltaba a los indígenas en términos abstractos, pero en concreto, era todo lo contrario. Esto explica la escasa presencia de los artesanos en los primeros números de *Artes de México*.¹⁹ Desde hace tiempo ésta y otras imprecisiones se han venido cuestionando. Hoy los propios productores firman sus obras como los ceramistas de Mata Ortiz o las mujeres de Chiapas, quienes agregan una etiqueta a sus bordados con su nombre y el número de horas que invirtieron en hacer la pieza, en defensa de su autoría y de una retribución justa por su trabajo.

¹⁹ *Artes de México. Arte popular*, núm. 43/44, 1962. La voz del artesano brilla por su ausencia. Sólo conocemos las opiniones de los autores: Isabel Marín, Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard y de Alfonso Caso en el prólogo.

La historia

La revista suele incluir artículos de corte histórico, permitiendo al público lector observar el devenir de las artesanías. Frecuentemente se trata de investigaciones originales, hechas por profesionales en la materia a partir de fuentes documentales de archivos, tanto mexicanos como extranjeros, y de fuentes bibliográficas, como memorias, diarios de viaje, entre otras. Este tipo de artículos ayudan a construir una imagen diacrónica del trabajo artesanal, sujeto a cambios y vicisitudes. Con ello se rompe la tendencia a considerarlo como inmutable pues pone al descubierto su dinamismo y versatilidad. De igual forma, puede revelar circunstancias que, a lo largo del tiempo, han generado cambios en los productos artesanales.

Para ofrecer puntos de vista diversos, los editores incluyen apostillas, pequeños textos que opinan a favor o en contra, o simplemente aportan un comentario que no necesariamente guarda una relación directa con el artículo que acompañan. Un ejemplo se encuentra en la apostilla de Ixca Farías, ceramista, artista y promotor cultural de Jalisco.²⁰ Farías critica la desafortunada intervención del Dr. Atl, al llevar a Tonalá copias de los códices mayas con el propósito de que los artesanos copiaran las grecas. Habitados a llenar la superficie con decoración, el resultado fue desastroso. Con el correr del tiempo los propios artesanos fueron depurando su trabajo. La apostilla acompaña a “Exotismo y belleza de una cerámica”, texto de María Concepción García Sáiz y María Ángeles Albert de León, el cual versa sobre el gusto de los europeos por la cerámica tonalteca en el siglo XVIII. Gusto en su doble acepción, estético y de saborear, dada la extendida costumbre de mascar los fragmentos de las piezas rotas a manera de golosinas.

²⁰ Ixca, quiere decir alfarero en lengua indígena, es el nombre que adoptó este ceramista, artista, profesor y promotor cultural del estado de Jalisco. La apostilla fue tomada de *Artes populares*, uno de los libros publicados por este personaje.

Técnicas

Una buena manera de apreciar plenamente el trabajo artesanal es conocer cómo se hace. La creencia de que el arte popular es espontáneo también forma parte de la construcción que hizo el discurso posrevolucionario sobre lo popular. Muchas artesanías no existirían si así fuera. Todo lo contrario, mucho del trabajo artesanal implica un conocimiento que se ha decantado a lo largo de varios siglos. La Talavera, por ejemplo, exige un cuidado extremo, desde cómo se debe secar el barro, hasta la aplicación del color y la cocción de la pieza. Los textiles, en particular los brocados, pueden parecer sencillos a un ojo inexperto, pues no es fácil reparar en el hecho que los complejos diseños se entretejen al tiempo que se elabora la prenda, esto sin entrar en detalle al tema del teñido de los hilos con tintes naturales de origen vegetal y animal.

Colecciones

La práctica de coleccionar, tal y como hoy la conocemos, es un producto de la Ilustración por su carácter racional y por su afán de conocimiento, ajeno a motivos religiosos o mágicos. A partir del siglo XVIII esta práctica se extendió por todo el mundo. Tanto las colecciones de museos, como las de particulares, tienen un enorme valor no sólo porque los objetos resguardados son signos que nos permiten desentrañar el pasado, sino también porque son parte de nuestro patrimonio cultural. Retratar las piezas de las colecciones de difícil acceso es una tarea que reviste gran importancia, especialmente si lo vemos desde la perspectiva de los públicos y de la falta de recursos de las instituciones educativas para ofrecer becas y apoyos para viajes. Daremos tan sólo unos ejemplos de las colecciones en el extranjero. En materia de textiles se encuentra una muy notable cuyas piezas fueron compradas en Oaxaca hace más de cincuenta años por Irmgard Weitlaner Johnson,



Artes de México, Metepec y su arte en barro, núm. 30, 2002, pp. 42- 43.

antropóloga especializada en textiles de la Universidad de California en Berkeley. Otra es la de cerámica de Tonalá que actualmente alberga el Museo de América en Madrid. Para los investigadores que viven fuera de México pueden consultar el número dedicado al Museo Ruth Lechuga que alberga una colección que ya hemos comentado.

Representaciones de la artesanía en la obra literaria y plástica

Las artesanías también son tema para la creación artística, sus contenidos estéticos promueven el diálogo con la pintura, la poesía y, de particular importancia en esta revista, con la fotografía. Gracias a esta comunicación podemos apreciar ángulos que difícilmente tienen cabida en el discurso del crítico y del académico. Así por ejemplo, el texto “La artesanía, entre el uso y la contemplación” de Octavio Paz, re-

flexiona sobre el lugar de las artesanías en la cultura contemporánea, pero, sobre todo, muestra el carácter entrañable que llegan a tener. Para el poeta este tipo de creaciones generan un vínculo afectivo por todo lo que en ellas se resume: tradición, belleza, utilidad. Por ello, deshacerse de una pieza artesanal es todo un dilema, pues equivale a “echar un amigo a la calle”.²¹ En cuanto a las representaciones en pintura, la más popular es la cerámica, ya que algunos géneros, como el bodegón, suelen incluir piezas de cerámica en especial aquéllas con importantes méritos artísticos como la Talavera, o bien las de barro bruñido de Tonala, objeto de homenaje por Diego Velázquez en uno de los cuadros más importantes en la historia de la pintura, *Las meninas*.

Bibliografía y fuentes

Una forma de contribuir a crear una nueva mirada sobre el patrimonio artístico y cultural de este país, es promover el conocimiento del mismo. Todos los números incluyen una bibliografía sobre el tema tratado. El dedicado a la Talavera publicó, además, un artículo sobre los museos con piezas realizadas en esta tradición cerámica, así como las que se encuentran en colecciones particulares.

El diseño y la crítica cultural

Vale la pena comentar con detenimiento el diseño de la revista ya que éste ha jugado un papel determinante en el salto cualitativo observado en la publicación a partir de la nueva época. Cabe destacar que el diseño no es sólo una atractiva forma de mostrar los contenidos, sino que

²¹ Octavio Paz, “La artesanía entre el uso y la contemplación”, *Artes de México. La talavera de Puebla*, núm. 3, 3ª ed., 2002, p. 12.

se sustenta en una propuesta de carácter conceptual. Puede inferirse que desde los inicios de la revista fue considerado a la altura de su línea editorial, puesto que a un año de su fundación recibió su primer reconocimiento. Explica Miguel Salas Anzures que la crítica internacional “le otorgó la distinción de considerarla como una de las mejores publicaciones, en su género, del continente”.²²

A partir de 1988, cuando se inicia la nueva época, hubo importantes cambios, gracias a los cuales la revista llevó el *plus* artístico con el que nació a sobresalientes niveles de calidad. El formato se conservó prácticamente igual. Las portadas mejoraron considerablemente. El logotipo original de la serpiente que se desliza entre las letras de la palabra *ARTES*, fue recuperado en una versión más pulida después de que en una larga temporada había sido eliminado. La selección de color, que antes se reservaba para las obras muy especiales, se empezó a utilizar de manera generalizada. Esto y el uso de papel couché, han sido factores de gran importancia para el nuevo rostro de la revista ya que hace lucir en todo su esplendor el trabajo de los fotógrafos. La fotografía, como sucede en cualquier publicación sobre arte, tiene un papel de gran importancia. En este caso en particular tiene una doble vertiente, la de mostrar las piezas y la de producir un goce estético en los lectores. En el primer caso, frecuentemente ocurre que, gracias al encuadre o a un lente con aumento, la imagen permite un mayor detalle que cuando se observa a simple vista. El equipo de fotógrafos es de primer nivel. Todos son profesionales y algunos son artistas plásticos, cuyo trabajo se realiza a partir de la imagen fotográfica. Existe un coordinador de diseño para cada número, al igual que la coordinación de los contenidos, esta forma de organizar el trabajo le imprime versatilidad a la publicación. Salvo el logotipo, no hay fórmulas que se repitan.

²² Miguel Salas Anzures, “Editorial”, *Artes de México. Los huicholes*, núm. 7, enero-febrero, 1955. La noticia es breve e imprecisa ya que no especifica quién otorga ese reconocimiento, ni las razones por las cuales distinguieron a la publicación (contenidos, al concepto de la revista o al diseño).

En cuanto a la propuesta conceptual que orienta al diseño, ésta puede resumirse en la búsqueda de un equilibrio entre la palabra escrita, la cual se concreta en los caracteres tipográficos, y la imagen con la carga semántica que tiene cada uno de estos registros. Este equilibrio existía en tiempos premodernos. Alfonso Alfaro explica, a propósito de los capitulares de los libros del medioevo, que “en todas estas obras, las letras son dibujos y pinturas que comparten el mismo espacio plástico y significativo con otros trazos y colores, todos de directa factura corporal”.²³

El advenimiento de la imprenta selló “el divorcio entre la imagen y el texto, y entre el cuerpo escrito y la superficie publicada”. Este hecho generó reacciones en contra desde el siglo XVI, una de éstas resulta especialmente significativa para una revista mexicana: el retrato del Conde de Gálvez, pintado en 1796 por un fraile novohispano, llamado Pablo de Jesús. El retrato ecuestre del Conde es un tanto inusual, el caballo que monta y su traje se conforman a partir de trazos caligráficos, en un intento por remontar la escisión imagen/texto; es ésta la razón por la que dicho cuadro se ha convertido en un emblema para *Artes de México*.²⁴

La ruptura entre texto/imagen es expresión del pensamiento binario que ha caracterizado a la Modernidad. Las sociedades ajenas a esta lógica no escinden la imagen del texto, ya que sus experiencias vitales guardan una relación entre sí. Por eso cuando se estudian las culturas indígenas del México antiguo, no se parcela la actividad cultural, se trata como algo articulado, de ahí que se utilice un término incluyente como el de cosmovisión, para referirse a éstas.

El pensamiento binario se concreta en otras oposiciones expresadas en el ámbito cultural: alta cultura/cultura popular y arte/artesanía. La

²³ Alfonso Alfaro, “Elogio de la opulencia, la distancia y el cordero”, *Artes de México. Textiles de Chiapas*, núm. 19, 2ª ed., 1998, p. 34. El autor, además de colaborador, es director del Instituto de Investigaciones Artes de México y miembro del Consejo de Asesores de la revista.

²⁴ *Ibid.*



Artes de México,
Cerámica de Mata Ortiz,
núm. 45, 1999, p. 7.

postura editorial de la revista que nos ocupa es que “no se puede hablar de artes mayores y menores, colocando por ejemplo a la pintura entre las primeras y a las artesanías entre las segundas. Son artes de diferente naturaleza pero igualmente mayores”.²⁵ Algo de esta visión estuvo presente en las etapas iniciales, pero hay indicadores que apuntan a que fue el resultado de la voluntad de incluir cualquier tema asociado a la idiosincrasia de México, y no de una crítica cultural amplia, referida, sobre todo, al legado intelectual del pensamiento moderno.

En *Artes de México* el diálogo entre texto e imagen se entabla de distintas maneras. Inicialmente es el primero el que convoca a la segunda, como un complemento indispensable de sí mismo. Sin embar-

²⁵ “Una enciclopedia de las culturas de México”, *op. cit.*

²⁶ *Artes de México, Cerámica de Mata Ortiz*, núm. 45, 2ª ed., septiembre de 1999, p. 7. El diseño de este volumen estuvo a cargo de Sandra Luna.

go, una vez que se eligió la imagen fotográfica, es ésta la que marca las pautas a seguir de la escritura. Pensemos, por ejemplo, en el número dedicado a la cerámica de Mata Ortiz, donde la primera precede e invita a los caracteres tipográficos a replicar las líneas curvas que definen los contornos de las ollas. La contundente redondez de éstas es seguida por los textos. Impresos sobre una superficie blanca, las letras —negritas— se agrupan con timidez en la base para expandirse plenamente en la parte media de la olla, donde empiezan a decrecer hasta llegar a su mínima amplitud en el cuello de la misma. Los caracteres nos hablan de la belleza de la pieza, al tiempo que generan un eco de sus formas al agruparse con ánimo mimético.²⁶

El equilibrio entre estos dos registros puede romperse cuando surgen imágenes de cierto tipo, como aquéllas que avasallan, cancelando cualquier intento de poner en palabras lo que muestran. Uno entre varios ejemplos, se encuentra en el acercamiento de la cámara a las manos de una artesana de San Pedro Chenalhó que realiza un brocado. Es por eso que el texto desaparece para dejar a la fotografía como dueña y señora de la página.²⁷ A pesar de su belleza hay otras que se abren a la convivencia con el texto, como la fotografía del huipil mixteco que acoge sobre su superficie roja un texto en letras blancas.²⁸ Es frecuente una situación inversa cuando es la tipografía la que abre espacio para las imágenes, como la caja de hojalata con vidrios coloreados que irrumpe en el texto.²⁹

²⁷ *Artes de México, Textiles de Chiapas*, núm. 19, p. 42. Diseño a cargo de Adriana Canales.

²⁸ *Artes de México, Textiles de Oaxaca*, núm. 35, pp. 24-25. Diseño a cargo de Estela Arredondo y Carolina Martínez.

²⁹ *Artes de México, Hojalata*, núm. 44, p. 60. Los diseñadores constantemente hacen uso de este recurso de maneras creativas, de tal forma que evitan las reiteraciones que llegan a cansar. Diseño a cargo de Elisa Gutiérrez, Elisa Orozco, Héctor Hernández, Estela Arredondo.

³⁰ “Una enciclopedia...”, *op. cit.*

Los editores de *Artes de México*, se comprometieron con lo que ellos llaman “un proyecto cultural inusitado”.³⁰ En el plano editorial se han diversificado. Cuentan con varias colecciones de libros, empapados en arte por sus contenidos y por las características físicas de cada uno de ellos. También forman parte del proyecto las guías, las cuales pueden ser de museos mexicanos o del extranjero, o bien de temas específicos, como la Guía del Tequila y la Guía del Himno Nacional. La fotografía tiene su propia colección, Luz Portátil, de la que han salido libros sugerentes que escapan a cualquier convención. También se editan libros para niños con ilustraciones seductoras y temas poco convencionales. Por último, hay que destacar otros dos ámbitos de acción en los que han incursionado: promover artesanías en la sede de la revista, ubicada en la colonia Roma en el Distrito Federal, y organizar exposiciones nacionales e internacionales, vinculadas con sus publicaciones.³¹

La nueva época de *Artes de México* ha implicado por una parte la recuperación de una tradición editorial iniciada con su fundación en 1953 y por la otra, su renovación, fortalecimiento y expansión a partir de la nueva época. Es una publicación educativa, en el mejor de los sentidos, ya que la calidad de los contenidos y el diseño, apuntan a la creación de nuevos públicos o audiencias, habituados a consumir productos editoriales de excelente nivel.

³¹ *Artes de México, Veinte años*, Catálogo 2008, p. 3.

REVISTAS CULTURALES

Artes de México

Fecha de publicación

Octubre de primera época: 1953-1980

Nueva época: 1988 - 2009

Números sobre artesanías: 1992 - 1996

Periodicidad

Trimestral

Tiraje

12 000 ejemplares

Dimensiones

22 x 32 cm

Portada

Cartulina 25 gr.; selección de color

Interiores

Cuché mate, 1 tinta

Páginas

88 páginas con algunas variantes

Localización

Hemeroteca Nacional de México

Artes de México

Colección Roberto Ayala Gastelum

EL ALCARAVÁN, CELEBRACIÓN DEL ARTE GRÁFICO

Alma Barbosa Sánchez

A principios de la década de 1990, la aparición de la revista trimestral *El Alcaraván* enriqueció el espectro editorial de la época al instaurar un espacio de reflexión y difusión de las artes gráficas. Mediante contenidos literarios y visuales que daban cuenta de los procesos técnicos, los talleres, los artistas, las obras, la historia y los estudios y análisis, en torno a la imagen gráfica, aportó un sentido de valoración y renovación a la larga tradición de la estampa mexicana, internacional y de toda época.

El Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), inaugurado en 1988 y presidido por Francisco Toledo, impulsa en 1990 esta empresa editorial como escenario del mundo de la producción, circulación y consumo visual de la gráfica artística. Sin duda, *El Alcaraván* se inscribe dentro de las revistas especializadas de difusión artística, a través de la profundización del campo de estudio y divulgación de las artes gráficas, la eficaz selección de su repertorio temático de carácter histórico, teórico, interpretativo y monográfico, y su experimentado comité editorial integrado por estudiosos y especialistas del arte: Patricia Álvarez, Montserrat Galí, Gilda Castillo, Renato González Mello, Cuauhtémoc Medina, Jan Hendrix, Bernardo Recamier (diseño) y Francisco Toledo. Particularmente, cumple una función

reproductiva,¹ al ofrecer textos que conjugan el discurso gráfico, en todas sus variantes: xilografía, aguafuerte, fotograbado, litografía, fotografía, con el discurso literario, ya sea la poesía, el ensayo analítico e histórico o las reseñas, contribuyendo así a la mejor comprensión de la significación histórica y estética de la producción gráfica.

Desde su portada y formato editorial, que abarca artículos, entrevistas y las secciones tituladas Al margen, De papel, La casa del alcaraván, Impresiones y Documentos, *El Alcaraván* celebra la estampa y su protagonismo en las artes mayores no sólo exponiendo la historia de su gestación en ancestrales civilizaciones, su natural vínculo con los libros, su servicio al texto ilustrando el pensamiento religioso, filosófico, científico, fantástico, su supremacía como documento hasta el advenimiento de la técnica fotográfica, sino también exaltando su liberación de la textualidad y evolución al servicio de la creatividad, de la invención de las formas y lo que dicen esas formas, dentro de una mística experimental que ha explorado el color, las texturas, los relieves y la combinatoria de técnicas, para enriquecer la expresión visual.

La presencia editorial de *El Alcaraván* resulta excepcional por su pertinencia en el medio cultural mexicano, carente de revistas especializadas en la difusión y análisis de la gráfica artística; por su gestación desde la ciudad de Oaxaca, al margen del centralismo cultural que prevalece en el país; por su identidad editorial, que acertadamente aborda el arte gráfico desde su contexto histórico, sus obras y creadores, y no sólo desde la valoración de la crítica de arte; y por su atractivo formato editorial, donde destacan las portadas que reproducen las obras de artistas nacionales e internacionales, en concordancia con la reflexión temática de cada número.

¹ Jorge B. Rivera define la producción reproductiva como “la que contribuye a la difusión o divulgación tanto de patrimonios ‘tradicionales’, como de patrimonios incorporados al acervo”. Véase J. Rivera, *El periodismo cultural*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2000, p. 16.

Artículos

El repertorio temático de los artículos ofrece valiosa información sobre materiales de impresión, procedimientos tecnológicos y creativos, talleres gráficos y relatos visuales, desde una perspectiva que remite a la complejidad y riqueza cultural e histórica del grabado. Por ejemplo, se da cuenta de los antecedentes de los materiales de impresión, como la piedra de Solnhofen, única en su tipo por sus cualidades para la impresión litográfica: “Me refiero a la piedra caliza que se encuentra cerca del pueblecito del Solnhofen, en Bavaria, de grano fino y de una pureza y calidad que no se encuentran en ningún otro lugar, lo que la convierte en el fundamento de uno de los más importantes inventos en el arte gráfico: la litografía”.² Contribuyendo con la pericia del artista en su experimentación gráfica, *El Alcaraván* difunde el conocimiento de las propiedades de las tintas para imprimir³ o la gestación de técnicas como el *cliché-verre*⁴ y la fotolitografía patentizada por Louis-Alphonse Poitevin, en 1855, quien asoció el procedimiento litográfico con el fotográfico, para permitir el tiraje rápido de imágenes fotográficas con tintas grasas.⁵

Los procedimientos de impresión son expuestos en su diversidad histórica y cultural, ya sea el método de la estampa japonesa descrito en 1889 por Tokuno,⁶ así como los empleados por artistas como Geor-

² Michael Marton, “La Piedra de Solnhofen”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, p. 6.

³ Annette Manick, “Una nota sobre las tintas para imprimir”, *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 8, enero-febrero-marzo de 1992, pp. 26-29.

⁴ Elizabeth Glassman, “*Cliché-verre* en el siglo XIX”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm.12, enero-febrero-marzo de 1993, pp. 3-7.

⁵ Sylvie Aubenas, “Louis-Alphonse Poitevin y el nacimiento de la fotolitografía”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 3, octubre-noviembre-diciembre de 1990, pp. 9-14.

⁶ Peter Morse, “Método de impresión de una estampa japonesa según la descripción de Tokuno”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1991, pp. 8-14.

ges Rouault⁷ o José Guadalupe Posada. De este último el impresor José Sánchez refiere:

El primer medio que utilizó Posada fue la litografía en Aguascalientes, su tierra natal, donde empezó a trabajar en un periódico llamado *El Jicote*. Hizo unas ocho litografías más o menos. Como era un periódico combativo, tanto el editor como él, que era bastante joven, tuvieron problemas y se vieron obligados a salir de Aguascalientes. Aquí únicamente trabajó litografías con lápiz litográfico, ya en León trabajó la litografía con pluma.⁸

Además de la técnica de la litografía, Posada realizó obras sobre placas de metal. Explica José Sánchez:

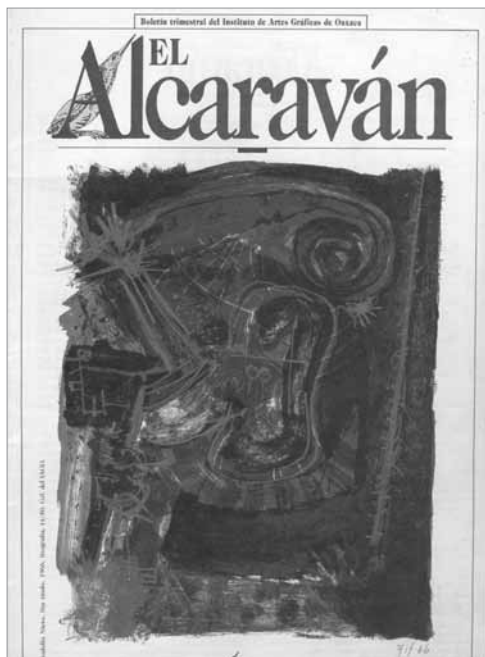
Posada también grababa en metal pero en un material hecho de una aleación especial, pasaba el buril con varias uñas y hacía 4, 5, 6 o 2 incisiones al mismo tiempo, paralelas. Posada comenzó a trabajar en ese medio en madera aunque se conocen muy pocos grabados de éstos, lo que hizo más fue el metal que es la aleación de metal de tipo viejo, con plomo para darle más suavidad a la plancha. [...] Después vino lo que se llama zincografía ya que lo hacía en una placa de zinc de unos 2 mm de grosor.⁹

Resulta sumamente interesante la aproximación de *El Alcaraván* al taller gráfico, como matriz de la imagen y de la experimentación técnica y de la forma, donde el concepto artístico se objetualiza en su forma definitiva. No sólo constituye un espacio de producción, también lo es de reunión e intercambio de ideas entre artistas, como se advierte en las

⁷ Carl O. Schniewind, “La técnica gráfica de Georges Rouault”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1991, pp. 15-16.

⁸ José Sánchez, “Sobre las técnicas de Posada”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, p. 14.

⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.



El Alcaraván,
volumen 3,
número 8, México,
enero-febrero-marzo, 1992.

entrevistas de Francisco Toledo a colegas grabadores, que tienen la cualidad de ser formuladas desde el conocimiento profundo de la experiencia gráfica y de la pertenencia a la comunidad de artistas gráficos.¹⁰ Una de éstas ocurre con Roberto Donís, quien rememora su papel como fundador del Taller de Grabado de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (1972) y del Taller de Grabado Rufino Tamayo (1974-1984), dos centros pioneros en la producción de gráfica artística oaxaqueña y en la formación de artistas.¹¹ Una entrevista más, con Alberto Gironella, ilustra los recursos de la experimentación individual, cuando los artistas se reúnen a trabajar en el taller gráfico:

¹⁰ Francisco Toledo, "Entrevista a José Sánchez", *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 12, enero-febrero-marzo de 1993, pp. 20-22; "Entrevista a Manuel Álvarez Bravo", *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 12, enero-febrero-marzo de 1993, p. 19.

¹¹ F. Toledo, "Entrevista a Roberto Donís", *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 10, julio-agosto-septiembre de 1992, pp. 47-48.

Cuando hacía unos aguafuertes en Madrid había un gallego que hacía unos agujeros en la lámina que parecía que estaba taladrando la caja fuerte de un banco y era para crear texturas. Después en París vi golpear y casi patear láminas por un artista mexicano pintor y grabador que vive en Cataluña y se llama Condé, y he sabido que Rembrandt mordía, pegaba y daba trancazos a las láminas para lograr ciertas cosas.¹²

Las competencias, habilidades y experiencias de artistas, impresores y ayudantes son objeto de reflexión en *El Alcaraván*, en tanto sustentan la producción de la gráfica artística y el microuniverso del taller como un espacio de aprendizaje y convivencia colectiva. José Manuel Springer describe:

Los talleres de gráfica cumplen con dos funciones que definen su existencia: en primer lugar, satisfacer la necesidad de producir imágenes manualmente en ediciones limitadas y numeradas elaboradas por un autor. En segundo lugar, ser centro de generación y transmisión de conocimientos del oficio gráfico de una generación a otra y entre colegas. En mi experiencia como artista gráfico e impresor, una de las características de los talleres que encuentro más gratificante es el intercambio que se produce entre impresores-asistentes y artistas, que hacen de la unión del trabajo físico e intelectual una experiencia non.¹³

La relación de trabajo entre el artista y el impresor connota una división y especialización del trabajo gráfico, pero también impone un entendimiento entre ambos a fin de garantizar la calidad de la producción. De lo contrario, la finalidad estética del artista se ve alterada, así lo ejemplifican los desacuerdos de Grandville, conspicuo dibujante del

¹² F. Toledo, “Entrevista con Alberto Gironella”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 14, julio-agosto-septiembre de 1993, pp. 18-24.

¹³ José Manuel Springer, “Los talleres en la gráfica”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 3, octubre-noviembre-diciembre de 1990, p. 15.

siglo XIX, con su impresor Auguste Desperet, que marcaron durante doce años su labor gráfica:

No sería justo decir que echó a perder algunas de ellas [obras]. Algunos artistas, conocedores y amigos me reprocharon muchas veces mi falta de valor para prescindir de esa ayuda que tantas veces me hizo desesperar [...] pero con franqueza debo decir que muchas veces, sus consejos me guiaron, me ayudaron [...] y creo que al ahorrarme el enfado de volver a dibujar en madera yo mismo mis dibujos, me permitía tener más tiempo para la composición. Por otra parte, siempre tuve que repasar con el lápiz su trabajo y de ahí surgieron mis mayores tribulaciones ya que muchas veces eché pestes contra ese hombre y lo mandé al diablo [...] Al pasar a veces días enteros corrigiendo sus errores, reparando sus torpezas, repasando sus sombreados, quitando aquí, añadiendo allá, expurgando cada trazo de su lápiz demasiado fiel algunas veces y otras demasiado salvaje, cuántos rostros de mujeres no me afeó, cuántas manos no alargó y engrosó [...] Pero me estoy quejando del menor de mis males.¹⁴

En la entrevista que concedió a *El Alcaraván*, Piet Clement, impresor holandés de la segunda mitad del siglo XX, advierte, con una perspectiva contemporánea, que el público y la crítica de arte subestiman la gráfica en relación con otros géneros artísticos, y subraya el desinterés de los artistas por participar en el proceso técnico de impresión de sus obras:

En la gráfica se libra una batalla permanente para lograr presentarla como una expresión madura, como es el dibujo, la escultura o la pintura. No se ha tratado con seriedad. El otro punto que es muy importante es el desarrollo técnico de los últimos años ante el cual los artistas están en una tentación de reproducción mecánica y firmada como si fuera suya. He visto

¹⁴ J. J. Grandville, “Al actual o futuro dueño de este álbum”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 3, octubre-noviembre-diciembre de 1990, p. 4.

muy buenos impresores que reproducen obras de artistas sin interferencia de éstos.¹⁵

Los testimonios de artistas que valoran la obra e influencia de otros artistas —reconociendo la trascendencia de la producción de ideas y hallazgos estéticos dentro del desarrollo histórico del arte—, son recurrentes en las páginas de *El Alcaraván*. De este modo, los textos de Diego Rivera y Jean Charlot coinciden en plantear la enorme aportación artística de José Guadalupe Posada.¹⁶ Rivera señala: “Los valores plásticos que contiene la obra de Posada son todos los más esenciales y permanentes de la obra de arte. La composición de Posada, de un extraño dinamismo, mantiene, sin embargo, el equilibrio más grande de los claros y oscuros en relación a la superficie del grabado. El equilibrio a la par que el movimiento, es la calidad máxima del arte clásico mexicano; es decir, el precortesiano”.¹⁷

De la misma manera, Giorgio de Chirico exalta los méritos de la obra gráfica de Max Klinger. Particularmente, examina los inquietantes relatos visuales de sus aguafuertes, los cuales ilustran su texto.¹⁸

En otros casos, son los artistas quienes profundizan conceptualmente en el sentido y el contexto de su obra, a través de los textos reproducidos en *El Alcaraván*. Por ejemplo, resultan interesantes los testimonios de Shiko Munakata, Alfred Kubin y Grandville. El primero describe la mística que anima su labor gráfica: “Cada vez que trabajo en un grabado, y si a eso vamos, hasta cuando no trabajo, quisiera hacerlo siempre al ritmo del universo. Querría ser yo mismo el grabado,

¹⁵ Jean Hendrix, “Entrevista a Piet Clement”, *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 11, octubre-noviembre-diciembre de 1992, p. 29.

¹⁶ Jean Charlot, “Un precursor del Movimiento de Arte Mexicano el Grabador José Guadalupe Posadas [sic]”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, pp. 4-6.

¹⁷ Diego Rivera, “José Guadalupe Posada”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, p. 3.

¹⁸ Giorgio de Chirico, “Max Klinger”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1991, pp. 3-7.

cuerpo y vida y todo. Doy gracias al cielo que mi campo sea el grabado, porque sólo aquí alcanzo la dicha de no ser más que yo mismo: un ser humano y yo mismo. ¡Tal asunto dichoso es el grabado!”¹⁹

Alfred Kubin, ilustrador centroeuropeo de la mitad del siglo XX, plantea que el ritmo y la construcción fundamentan la elaboración de sus imágenes gráficas:

Un irresistible impulso a dibujar me domina en una suerte de penumbra del alma donde asoman las imágenes. ¿Cómo puede entonces ofrecerse un reflejo nítido en medio del cambio continuo que hace fugaz el modelo? ¡Mediante la práctica! Como conocedor, como dibujante activo analizo la visión, ella edifica de lo nuevo e intenta formar, como si dijéramos, la clarificada imagen de un sueño. Desde hace décadas se procede de esa forma en el dibujo; yo encuentro en cada plano dos componentes que se agregan a la expresión artística: I.- El no ser consciente de sí mismo, dado en el giro de la mano: el ritmo. II.- Las claras, previamente concebidas, ideas formales: la construcción.²⁰

Por último, Grandville considera gratificante y excepcional justificar ante su público los procedimientos creativos empleados en la ilustración que realizó a las fábulas de Jean de la Fontaine:

Es tan raro que el dibujante pueda hacer comentarios, explicarse y justificarse con la pluma ante el público que sólo lo conoce a través de su lápiz o su pincel, que no puedo dejar de repetir que es para mí una gran satisfacción ser el autor y poder presentar a mi público, único lector, este prefacio un poco largo y justificativo, pero que bien podría ponerse al comienzo de todos los libros que he ilustrado con viñetas. [...] Todos los que han visto

¹⁹ Shiko Munakata, “Autorreflexiones”, *El Alcaraván*, vol. 5, núm. 16, enero-febrero-marzo de 1994, p. 13.

²⁰ Alfred Kubin, “Ritmo y construcción”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 6, julio-agosto-septiembre de 1991, p. 21.



El Alcaraván, volumen 3, número 11, México, octubre-noviembre-diciembre, 1992.

estos grabados ignoran por cuántos intentos, ensayos, trabajos sucesivos pasó cada uno de estos dibujos para llegar al resultado final. He aquí el procedimiento que seguí siempre. Primero un bosquejo de la idea en papel, y en un principio, y con más frecuencia con gis y en pizarrón, lo cual me permitía borrar y volver a dibujar hasta que hubiera dado con la composición y con el movimiento que quería para mis personajes. Seguía la copia y reporte en papel de esa composición cuyo trazo repasaba con pluma; después la reducción del mismo tema para encontrar con mayor facilidad el efecto; y aquí pude ver, como podrá apreciarse, que yo trabajaba las sombras con más ahínco sin ocuparme ya de la expresión ni de la finura de la forma. Una vez hecho esto, terminaba con pluma, como se puede ver, todas mis composiciones.²¹

²¹ J. J. Grandville, "Al actual o futuro dueño...", *op. cit.*, pp. 3-4.

Celebrando las ilimitadas cualidades técnicas, formales y conceptuales de la gráfica artística, *El Alcaraván* reproduce la obra de artistas clásicos y contemporáneos, como Francisco de Goya, Piranesi, Manet, Paul Klee, Alfred Kubin, Max Klinger, Max Beckmann, G. Lucian Freud, Erasto Cortés Juárez, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Rodolfo Nieto y Francisco Toledo. Con el propósito de enriquecer la apreciación de las obras gráficas y profundizar en la trayectoria y posición del autor en el contexto histórico y artístico, *El Alcaraván* publica textos de historiadores y especialistas del arte, como Cuauhtémoc Medina, Montserrat Galí, Renato González Mello, Alejandro de Antuñano Maurer, Blanca González Rosas y Paul Westheim, entre otros.

Sensible a la íntima relación entre las artes visuales y la literatura, *El Alcaraván* acierta al exhibir conjuntamente la imagen gráfica y el texto poético, lo que permite al lector enriquecer la lectura de ambas obras. Así, los textos de David Huerta²² y Carlos Pellicer²³ se formulan como homenaje a la obra de José Guadalupe Posada. En otros casos, el binomio texto-imagen conjuga la obra de Alberto Blanco con la de Roger Von Gunten,²⁴ los textos de Julio Cortázar,²⁵ Octavio Paz²⁶ y David Huerta²⁷ con la obra de Rodolfo Nieto; el texto de David Huerta con la obra de Miguel Castro Leñero,²⁸ el texto de Andrés Sánchez

²² David Huerta, “José Guadalupe Posada. La forma de la mirada”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, pp. 17-18.

²³ Carlos Pellicer, “Palabras y música en honor de Posada”, *El Alcaraván*, vol. 11, núm. 5, abril-mayo-junio de 1991, p. 32.

²⁴ Alberto Blanco, “Cuartetas Chinas”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1992, p. 26.

²⁵ Julio Cortázar, “Rodolfo Nieto”, *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 8, enero-febrero-marzo de 1992, pp. 17-18.

²⁶ Octavio Paz, “Rodolfo Nieto”, *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 8, enero-febrero-marzo de 1992, pp. 3-4.

²⁷ D. Huerta, “Caminata con Rodolfo Nieto”, *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 8, enero-febrero-marzo de 1992, p. 27.


²⁸ D. Huerta, “Los objetos están más cerca de lo que aparentan”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1991, p. 27.

EL Alcaraván
 Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
 Vol. IV, Núm. 12 enero-febrero-marzo de 1993

INDICE

<p>3 • Elizabeth Gleason CLICHE-VERRE EN EL SIGLO XIX</p> <p>6 • AL MARGEN</p> <p>14 • DE PAPEL</p> <p>19 • Francisco Toledo ENTREVISTA A MANUEL ÁLVAREZ BRAVO</p> <p>20 • Francisco Toledo ENTREVISTA A JOSÉ SÁNCHEZ</p> <p>23 • Käthe Kollwitz EN RETROSPECTIVA, 1941</p> <p>26 • Osvécio Paz RODOLPHE BRESLIN: ARTE DE PENUMBRA (Fragmentos)</p> <p>29 • John Ashbery MAX KLINGER</p>	<p>31 • Max Kauloff CHAMBI DE CUZCO</p> <p>36 • LA CASA DEL ALCARAVÁN Vicente Rojas M. EL EFÍMERO DEL EG-OROSPADO DE OAXACA: UN CASO SINGULAR EN LA ARQUITECTURA COLONIAL MEXICANA</p> <p>43 • CARTA A CARLOS SALINAS DE GORTARI</p> <p>45 • IMPRESIONES</p> <p>52 • SEMBLANZA DEL INGENIERO ALBERTO BUSTAMANTE</p> <p>53 • DOCUMENTOS</p> <p>56 • Marcel Prossat ANTOINETTE VAN DYCK</p>
--	---

Forro: Käthe Kollwitz.
 Anunciados de perfil: 1993.
 Imágenes:



Diseño: Susana de Pazamator
 Responsable de la edición: Glóhla Castillo
 Consejo de redacción: Patricia Álvarez, Montserrat Galí,
 Rosendo González Méndez, Conchitino Méndez,
 Juan Rosalita, Francisco Toledo.

Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
 Huastecanos 907, Oaxaca, Oax. Tel.: 649-90

Impreso México, S.A. de C.V.

El Alcaraván,
 volumen 4, número 12,
 México, enero-febrero-marzo,
 1993, segunda de forros.

Robayna con la obra de Vicente Rojo²⁹; el texto de Alfonso Reyes con la obra de Juan Soriano,³⁰ el texto de Charles Simic con la obra de Francisco Toledo.³¹

Los trabajos de escritores, filósofos y pensadores como Aldoux Huxley, Elena Poniatowska, Paul Westheim, Gastón Bachelard, entre otros, expresan conocimiento y preferencia por la obra de artistas gráficos, lo cual forma parte de esa conjunción entre literatura e imagen, entre los relatos y su ilustración.

²⁹ Andrés Sánchez Robayna, “El resplandor”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1991, p. 25.

³⁰ A. Reyes, “Animalia”, *El Alcaraván*, vol. 1, núm. 4, enero-febrero-marzo de 1991, p. 32.

³¹ Charles Simic, “Mis zapatos”, *El Alcaraván*, vol. 5, núm. 18, julio-agosto-septiembre de 1994, p. 60.

celes estaban listos (entre los cuales el más pequeño era del grosor del palo de una escoba) y la tinta china había sido preparada en grandes cubos y transvasada a un tonel. [...] Sus discípulos le llevaron, en una inmensa bandeja, un pincel hecho de sacos de arroz enteramente empapado de tinta. A este pincel estaba unida una cuerda y, mientras sus alumnos colocaban el pincel en el sitio que les indicó, Hokusai la ató a su cuello y con pasos lentos arrastró así el pincel para realizar los grandes trazos del traje de Daruma.³²

Es ésta, una breve sección editorial centrada en la historia y cultura del papel, ya sea su manufactura entre los mayas, los aztecas, los otomíes, los japoneses, así como las técnicas de blanqueado o las premisas simbólicas que intervienen en su producción, como ocurría con el papel coreano Hanji hace 1 300 años, donde la conjunción de la tinta y el papel se concebía como un hecho ancestral, filosófico y simbólico: “En Oriente, el contacto entre la tinta y el papel se consideraba como un acontecimiento relevante. Esto es, el papel que recibía la tinta era considerado el *Yin* y la tinta el *Yang*. La filosofía *Yin-Yang* de la pintura oriental comienza con esta idea de la tinta y el papel”.³³

La postura de reivindicar el patrimonio cultural de Oaxaca subraya la identidad editorial de *El Alcaraván*, a través de la sección Lidxi-Bere-Lele o La Casa del Alcaraván, donde se aborda el estudio, difusión y defensa del acervo arquitectónico y artístico oaxaqueños, como consta en sus postulados:

El Alcaraván es, ante todo, una revista sobre artes gráficas. Sin embargo, una de sus preocupaciones esenciales ha sido difundir la historia del patri-

³² Matthi Forrer y Edmond de Goncourt, “Hokusai”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991, pp. 3-4.

³³ “Seoul International Arts Festival 1990, Works on Mulberry Paper”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 14, Oaxaca, México, julio-agosto-septiembre de 1993, pp. 19-20.

monio histórico, artístico y cultural de Oaxaca. [...] Oaxaca, todos lo sabemos, sufre todos los días los embates de la destrucción de sus monumentos coloniales y prehispánicos, de la devastación ecológica y la pérdida de su fisonomía cultural y humana. No obstante que su ciudad capital ha sido declarada *Patrimonio Cultural de la Humanidad*, es una de las urbes que en tiempos recientes ha visto desaparecer ante la incuria o la abierta barbarie muchas de sus casas y palacios, para convertirlos en ejemplo dudoso de modernidad o simple escape del turismo.³⁴

Los contenidos de esta sección editorial exponen la reflexión sobre la conservación y revitalización del patrimonio histórico y arquitectónico oaxaqueños.³⁵ Particularmente, aborda las características y grados de conservación o deterioro de edificaciones emblemáticas —como los Conventos de Santo Domingo,³⁶ el edificio del ex-obispado de Oaxaca,³⁷ la casa número 111 de las calles de Porfirio Díaz—,³⁸ del Panteón

³⁴ “Editorial. La defensa de Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, p. 3.

³⁵ Jaime Ortiz Lajous, “Problemas de la conservación del Centro Histórico de la Ciudad de Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 2, núm. 11, octubre-noviembre-diciembre de 1992, pp. 41-43; S. Navarrete, “Revitalización del Centro Histórico de Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 14, julio-agosto-septiembre de 1993, pp. 38-40; V. M. Jiménez, “Oaxaca: conservación de una ciudad”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. 4-11.

³⁶ Juan I. Bustamante, “Centro Cultural en Santo Domingo”, *El Alcaraván*, vol. 5, núm. 16, enero-febrero-marzo de 1994, pp. 58-59; “Los Conventos de Santo Domingo en Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. 40-45.

³⁷ Víctor M. Jiménez, “El edificio del ex-obispado de Oaxaca; un caso singular en la arquitectura colonial mexicana”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 12, enero-febrero-marzo de 1993, pp. 36-42.

³⁸ J. I. Bustamante, “La casa número 111 de las calles de Porfirio Díaz en la Ciudad de Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 13, abril-mayo-junio de 1993, pp. 38-42; J. R. Álvarez Noguera, “La Casa Fuerte”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. 46-49; V. M. Jiménez y R. González Medina, “La ciudad de Oaxaca y los españoles, la casa de Hernán Cortés y la Alhóndiga”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. 12-19.

Municipal,³⁹ de las fuentes ubicadas en el espacio público.⁴⁰ También expone la historia de la pintura en el siglo XVI,⁴¹ las cualidades de la arquitectura precolombina de Monte Albán y Mitla⁴² y de las poblaciones de Huautla, San Miguel y Cuilapan,⁴³ entre otros temas. Cabe mencionar el texto de Carlos Monsiváis que, con agudo sentido del humor, plantea las significaciones culturales de los monumentos cívicos: “En la escultura cívica intervienen simultáneamente la revancha contra el enemigo vencido, la evocación suntuosa, el desafío político, la intimidad, la fijación de logros históricos, la exaltación del poder que es —de manera implícita— proclamación de la inocencia cultural. No hay pueblo sin estatua, y no hay estatua sin mensaje adjunto”.⁴⁴

La sección de la revista *Impresiones* proporciona información sobre las múltiples actividades del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), ya sean exposiciones, adquisiciones y donaciones, noticias, convocatorias para artistas, así como datos sobre el funcionamiento del museo y la biblioteca. Este espacio consigna los nombres de cada uno de los donantes de libros, documentos y obras, además de otorgar reconocimiento a todos aquellos que se han sumado a los postulados y actividades del IAGO. De esta manera, contribuye a crear un sentido de

³⁹ Rogelio González Medina, “El Panteón Municipal de la Ciudad de Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 13, abril-mayo-junio de 1993, pp. 38-40.

⁴⁰ R. González Medina, “Las Fuentes de las Plazas Principales de Oaxaca”, *El Alcaraván*, vol. 5, núm. 17, abril-mayo-junio de 1994, pp. 31-32.

⁴¹ Guillermo Tovar y de Teresa, “La pintura en el Siglo XVI en Oaxaca: nuevas noticias sobre Andrés de Concha y Simón Pereyris en Teposcolula”, *El Alcaraván*, vol. 5, núm. 16, enero-febrero-marzo de 1994, pp. 39-41.

⁴² Marcos Winter, “Monte Albán: Proyecto Especial 1992-1994”, *El Alcaraván*, pp. 34-39; N. Robles García, “La arquitectura de Monte Albán y Mitla”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. 61-71.

⁴³ Robert J. Mullen, “Huautla, San Miguel”, *El Alcaraván*, vol. 5, núm. 17, abril-mayo-junio de 1994, pp. 28-30; “Cuilapan, un enigma”, *El Alcaraván*, vol. 4, núm. 15, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. 57-60.

⁴⁴ Carlos Monsiváis, “De monumentos cívicos y sus espectadores”, *El Alcaraván*, vol. 3, núm. 11, octubre-noviembre-diciembre de 1992, p. 34.



El Alcaraván,
volumen 4,
número 14, México,
julio-agosto-septiembre, 1993.

comunidad, cuando sus miembros se ven representados en sus páginas y cuando se proporcionan datos sobre su constitución como grupo, ya sea el número de visitantes al IAGO, la recaudación de donativos de éstos, la venta de publicaciones y la impartición de cursos para niños, entre otras actividades.

Las reseñas de libros y exposiciones artísticas son sumamente interesantes y representativas del clima cultural de los años noventa —debido al trabajo de especialistas y estudiosos del arte—, al igual que la sección Documentos, que expone testimonios visuales y textuales de carácter histórico.

Sin duda, *El Alcaraván* proyecta su existencia como resultado del esfuerzo colectivo que se gesta en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, fundado en noviembre de 1988 por Francisco Toledo en colaboración con el INBA, el gobierno del estado de Oaxaca, la Asociación Civil “José F. Gómez” y la familia Toledo que donó, al INBA, el in-



El Alcaraván,
volumen 5,
número 16, México,
enero-febrero-marzo, 1994.

mueble del siglo XVIII en el que se ubica su sede (calle Macedonio Alcalá, frente al exconvento de Santo Domingo y a un costado de la Plazuela del Carmen).

Desde su fundación el IAGO se ha establecido como un centro primordial de exhibición de obras artísticas y, particularmente, de la colección de obras gráficas de Francisco Toledo. Fortaleciendo la difusión de la cultura artística, ha instituido una biblioteca con un acervo de, aproximadamente, 50 000 volúmenes, mismos que son donaciones de Francisco Toledo, amigos, lectores, galerías, museos e instituciones. En particular, la biblioteca “Jorge Luis Borges” se ha especializado en la atención a invidentes.

Con un sentido social y en colaboración con la Asociación Civil “José F. Gómez”, el IAGO ha contribuido a la formación de públicos para el arte, al ofrecer conferencias magistrales, talleres y cursos que

han permitido involucrar a la población en las artes plásticas y el quehacer cultural. De la misma manera, los servicios que ofrecen el “Cineclub El Pochote”, el “Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo” y la “Fonoteca Eduardo Mata” han asumido la función de generar y consolidar públicos para diversas disciplinas artísticas.

Como empresa cultural que se gesta sin supeditarse al centralismo prevaleciente en el ámbito de la cultura nacional, el IAGO deja constancia de sus logros mediante su centro museográfico, la biblioteca, los servicios comunitarios y su actividad editorial que abarca la revista *El Alcaraván*, catálogos de exposiciones artísticas, carteles, postales y libros.

Finalmente, gracias al impulso creativo de Francisco Toledo y al esfuerzo colectivo que involucró a artistas y especialistas del arte, *El Alcaraván* marcó un hito dentro de las revistas especializadas en arte, tanto por su calidad editorial, selección temática y estudio de la gráfica artística como por su pertinencia en el contexto cultural mexicano. Más que un Boletín Trimestral del Instituto de Artes Graficas de Oaxaca, *El Alcaraván* constituye la celebración editorial del arte gráfico.

REVISTAS CULTURALES

El Alcaraván

Fecha de publicación

Abril de 1990-octubre de 1994

Periodicidad

Trimestral

Tiraje

s/d

Dimensiones

31.5 x 22 cm

Portada

Papel rústico (bond, 120 gr.)

Interiores

Papel rústico

Páginas

56 páginas en promedio (en los años noventa)

Localización

Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad

Nacional Autónoma de México

Hemeroteca Nacional

Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

POLIÉSTER,
LA ESTÉTICA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA

Fernando Delmar

La revista *Poliéster* coincidió con la emergencia en México del arte contemporáneo y la reubicación de los centros de arte, en los años noventa. Además, demostró la necesidad, de un público nuevo, por una revista especializada sobre el arte actual. Dirigida a los que se interesan por lo más reciente en el ámbito del arte internacional, con la aspiración de encontrar un nuevo espacio de discusión, *Poliéster* ofreció una indudable alternativa al revisar una serie de temas desde una visión interdisciplinaria.

La revista monográfica *Poliéster*, dirigida por Rocío Mireles y editada por Kurt Hollander, reunió el trabajo de críticos y artistas con el propósito de revisar obras de creadores sobre un tema específico. Los tópicos, que describen un aspecto curatorial —más que editorial— de la publicación, permitieron apreciar el interés interdisciplinario. *Poliéster* abordó temáticas como la basura, la enfermedad, el diseño, los objetos cotidianos, el kitsch, la frontera, o simplemente exponía una revisión de lo acontecido en el arte en diferentes centros periféricos, como es en los números Los Ángeles, Colombia o Canadá.

Arte y basura

En el número 3, consagrado a *Arte y basura*, José Manuel Springer¹, en su artículo introductorio, aclara que cuando “dentro de la labor creativa buscamos una asociación azarosa que vincule dos elementos contradictorios o que sublime una relación demasiado obvia, recorreremos el basurero de nuestras experiencias con un imán que atrae los elementos menos ponderados por la razón o la conciencia”². Según él, este método fue el que utilizaron los surrealistas para incorporar objetos encontrados en sus obras; pero, también, es la forma como se recicla ese objeto de desecho, dentro de un contexto diferente, en demostración de una calidad estética particular.

Springer hace un examen de la función del objeto en el arte, de los nuevos materiales, los readymades, el *arte povera*, entre otros, con el objetivo de explicar el recurso a la basura como un medio de transgresión y purificación en el arte. Más allá de considerarse a ésta como una mera metáfora del consumo, Duchamp o Beuys reconocen en lo “usado” una carga conceptual o energética que no le pertenece al creador. Los artistas que enlista Springer, dan cuenta de la importancia de la basura en la producción artística contemporánea, en particular, en artistas mexicanos. Por lo que este artículo constituye un documento útil con relación a la historia de este tema en México, mismo que va del interés social y del reciclaje en grupos como SUMA o Peyote, al minimalismo conceptual de Gabriel Orozco.

También, en esta misma edición, el poeta y crítico Eliot Weinberger³ analiza la obra de Cecilia Vicuña, quien ha traducido su obra a gestos inútiles y significativos como un ritual privado. La obra de la

¹ José Manuel Springer, “Arte y basura en México”, *Poliéster. Arte y basura*, núm. 3, 1992, pp. 8-19.

² *Ibid.*, pp. 10-12.

³ Eliot Weinberger, “Cecilia Vicuña. Basuritas”, *op. cit.*, pp. 28-32.



Poliéster, núm. 3,
Arte y basura, México, 1992.

artista colombiana consiste en trazar un círculo con polvo de colores en una playa o derramar un vaso de leche en una calle de Bogotá; esconde atados de varas entre las rocas de las colinas que dominan la ciudad; hace navegar pequeñas balsas de papel en el río Hudson; coloca serpientes de arcilla alrededor de una toma de agua; ata cuerdas entre las rocas alrededor de un lago en Perú o reúne pedazos de basura natural y artificial en pequeñas esculturas que llama “precarios” o “basuritas”.

Weinberger, conocedor y traductor de ritos antiguos, desentraña la obra de Viciuña y reconoce que estos actos, originados en las prácticas chamánicas de los andinos, son rituales de una religión personal. Sus vidas son efímeras, aunque algunas obras sobreviven en recuerdos personales o registrados en una película.

Esta relación entre basura y objetos rituales, es abordada también en el artículo “Philadelphia Firman y el objeto fetiche”, dedicado al “Alambrista de Filadelfia”, escrito por Mike McGonigle. La obra de

este “artista-mago” se descubrió tirada en la calle de esta ciudad. Lo único que se sabe es que una noche, en 1983, un joven estudiante de arte de Filadelfia iba camino a su casa cuando los faros de su automóvil iluminaron un montón de objetos de metal brillante que se desbordaban de una caja de cartón. El joven artista, del cual tampoco se sabe nada, detuvo el auto y vio que se trataban de artefactos o esculturas elaboradas con todo tipo de basura urbana, envuelta con alambre de diferentes calibres. El descubrimiento de esta obra, anónima y marginada, es considerado por algunos como el hallazgo más importante jamás hecho de un artista urbano, marginado y desconocido, del siglo XX.

Estas piezas se encontraron en un barrio, en aquel entonces, formado en su mayoría por afroamericanos, lo que hace suponer a McGonigle que el alambrista, seguramente, era un afro-americano. Las obras semejan máscaras zoomorfas, cuyos atributos son apenas reconocibles por erigir envolturas hechas de desperdicios y alambres. Según el artículo éstas se encuentran relacionadas con los fetiches *nkisi* de la región del Zaire:

Las similitudes entre los fetiches *nkisi* y las obras del Alambrista son evidentes. Se piensa que el término “fetiche” deriva de la palabra portuguesa *feitico*, “dios falso, objeto hecho por la mano del hombre, artificial”, que al convertirse en sustantivo denota objetos mágicos. Estos objetos consisten... en materiales ensamblados por un experto ritual. De hecho, los materiales añadidos son de la mayor importancia, particularmente si la escultura original tiene una forma simple. Pueden ser esqueletos de cangrejos, huesos de animales, dientes, plumas, partes de aves, vainas con semillas, calabazas, botones, tela y pedazos de hierro. Aun si a primera vista este conglomerado de objetos parece azaroso, las partes de un fetiche son como los ingredientes de una poción mágica: todos tienen valor y significado simbólico para los poseedores y para las personas que caen bajo su influencia.⁴

⁴ Mike McGonigle, “Philadelphia Wireman y el objeto fetiche”, *op. cit.*, pp. 34-35.

Y continúa:

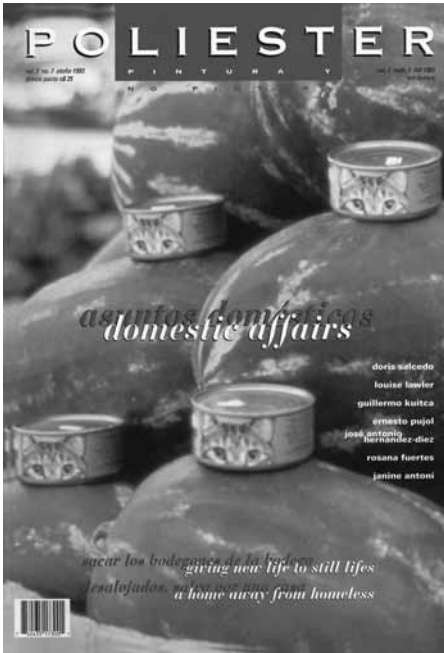
Un *nkisi* es un objeto mágico utilizado para contener un espíritu. A veces no es una estuatilla, sino un cuerno, una concha o cualquier objeto que sirva como receptáculo y que haya sido santificado por un hombre santo. No todas las estatuas son fetiches, algunas son simplemente estatuas de antepasados. Los *nkisi* que parecen más cercanos a los obras del Alambrista son las que deben su poderío mágico a las fuerzas naturales que los ocupan. El curandero, o *nganga* utiliza sus poderes sobrenaturales para hacer que la corriente mágica entre al objeto. Estas estatuas son conductoras del poder espiritual que reside en ellas.⁵

La similitud, entonces, es apreciable; no obstante, restaría hacer una pregunta, así lo expresa McGonigle en su artículo: “Existe, sin duda, una similitud estética entre los fetiches del Congo y los objetos de basura amarrada realizados por el Alambrista. Claro que la interrogante, una vez que se acepta la influencia fetichista, es saber si el alambrista abrevó concientemente de una tradición antigua, iniciada a miles de kilómetros y años de distancia, de una tradición urbana o de una tradición rural del Sur de los Estados Unidos.”⁶ ¿O acaso no pertenecen ambas a una forma de creación primitiva que pudiera suceder simultáneamente en la profundidad del pensamiento salvaje?

Sea cual fuera la utilidad de estas obras, nos resulta difícil no aceptar que la mayoría de las obras realizadas por el Alambrista, o por cualquier otro artista marginal u “outsider”, como se les reconoce en el mundo artístico, no practican lo que Lévi-Strauss, el renombrado antropólogo francés, definió como *bricolage*. Su principal función define que, en la elaboración de cualquier relato mítico, el chamán siempre actúa a partir del azar, por lo que debe arreglárselas con lo que tiene a mano. En este sentido, Lévi-Strauss traza dos analogías entre el *bricolage* y el mito.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 36.



Poliéster, núm. 7,
Asuntos Domésticos, México, 1993.

Primero, considerando su génesis, el mito es una reunión de elementos dispares, lo mismo el *bricolage* que crea estructuras a partir de ciertos sucesos; segundo, los mitos se construyen, sobre la base de elementos desarticulados de discursos sociales del pasado, con una articulación aparentemente azarosa pero que establece su propia lógica.

Sobre la relación entre arte y basura, el editor de *Poliéster* le aborda desde un punto de vista social y de consumo. Basa su estudio de acuerdo a una serie de iniciativas artísticas sobre la basura, en este capital de desperdicio. El desperdicio y la basura han estado desde el origen y fundación de Nueva York. Hollander hace notar que muchas zonas y calles de esta ciudad se hicieron debido a la basura que se tiraba, la cual, a lo largo de los años, se ha acumulado sobre el fondo del océano, y ahora rebasa las olas. Por ello, la basura no sólo ha añadido miles de millones de dólares a bienes raíces, sino, también, ha añadido más tierra firme al mundo.



parte de la parte
del mundo cotidiano, 1930
arte en los años veinte y treinta
1920-1930

proprietario de donde se encuentran los mismos ejemplos de este género, como el primer problema. Incluso con sus "temas de realidad" o "temas de realidad". Sus obras se caracterizan por un naturalismo que quiere ser académico. Hermenegildo Bustos pintó, en su taller Pintores del Balcón, Guayaquil, dos naturas. Sus motivos de esta composición. En su *Madre con Plátano* y otra es *Madre con alfileres*. En las obras incluyen frutas y animales, como en los objetos de esta obra, pero con la particularidad de que fueron representados de frente. Parecería un esquema de economía, tanto en la disposición de los temas como en la mínima representación de todos los detalles.

No fue sino hasta los años veinte que el arte mexicano se planteó un nuevo camino a hacer más del bodegón como un género formal y temático. Rufino Tamayo usó elementos simbólicos y la simbología modernista, así lo muestra la intención de elegir en algunas pinturas, como si quisiera mostrar el paso del tiempo en los objetos. Entre Tamayo, como artista comprometido a desarrollar una estética literaria y pública, de manera retrospectiva y vanguardista, son fuertes referencias locales y latinoamericanas en algunas obras. Fundamentalmente entre artistas de origen latinoamericano y en casos específicos podemos ver claras influencias con el arte europeo de la primera mitad del siglo XX. Entre ellos está María Izquierdo, quien en sus obras, *Arrebol* y *El árbol de la vida* (cerámica mexicana hasta delicias y juguetes,

of this genre. Arrieta, a painter from Puebla, made naturalistic "tablets" and "living room" paintings that imitate the Academy style. In Guayaquil, Hermenegildo Bustos painted two strange compositions: *Still Life with Fruits* and *Still Life with Objects*. Both works include somewhat stiffly represented fruits in space and animals spread out over the canvas in an unusual fashion, as if they were being looked at from above, although they are actually painted from the front. The arrangement of the fruits and the painstaking attention to detail make the work into a sort of taxonomy.

Not until the 1920s was the genre used again as a formal and thematic source in Mexico. Rufino Tamayo's still life added symbolic elements to the traditional cosmopolitan painting style. For example, as if trying to show the passage of time on the objects. Alongside Tamayo, other artists started developing still life with formal and practical images, imbued with intentional and symbolic meanings, and in some cases pronounced regional and nationalist elements. Formally, these artists followed the modernist movement, and in some cases there are very close links to the European art of the early 20th century. Among these artists is María Izquierdo, who among the cupboards, offerings and other art objects, showed Mexican plants, insects, and toys, mixing the traditional elements of still life with vernacular objects, such as saltshakers and salt shakers. The presence of these objects in her work suggests ideas and tendencies, as well as their decontextualization and the use of

12 - *poliester*

Poliéster, núm. 7,
México, 1993, p. 13.

En este apabullante mundo del desperdicio, Hollander analiza la obra de Mierle Laderman Ukeles⁷, quien ha sido, durante doce años, la artista residente en el Departamento de Limpia de la Ciudad de Nueva York. Ukeles fundamenta toda su obra alrededor del concepto y la reflexión de la estética de la basura como forma de producción y reproducción del enredo social. Algunos de sus *performances* han sido, estrechar las manos y agradecer personalmente a cada uno de los 8 500 basureros del Departamento de Limpia de Nueva York; *Celebración de la limpieza*, de 1983, también formada por el *happening* y el musical, donde organizó un desfile del equipo de limpieza de Manhattan; *Barrida ceremonial*, en la que los funcionarios del gobierno de la ciudad barrían las calles; y *Ballet Mechanque para sus barrenderos*

⁷ Kurt Hollander, "Mierle Laderman Ukeles, ciclo de basura", *op. cit.*, pp. 46-49.

mecánicos, que consistía en una danza ejecutada por camiones de basura. “Ukeles comprende —concluye Hollander— que el reciclaje no termina con la basura; sino que ésta puede y debe utilizarse una vez que ha cumplido su misión, reincorporándose al ciclo de producción y consumo.”⁸

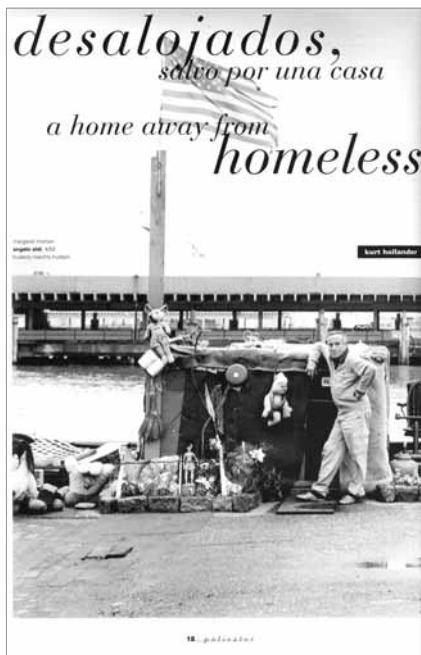
Asuntos domésticos

La edición número 7, de 1993, dedicada a “Asuntos domésticos”⁹, abarca temas y artistas que han re-significado aspectos relacionados con la vida cotidiana. Edgardo Ganado Kim, frecuente colaborador de esta revista trimestral, en su artículo “Sacar los bodegones de la bodega”, hace un recorrido de la figura del bodegón en el arte mexicano. Este tema pictórico, que fue origen de controversia entre los tratadistas europeos de los siglos XVI y XVII —pensamos especialmente en los españoles Carducho y Pacheco— ha desembocado, a lo largo de su representación en la Nueva España y después en el México del siglo XIX y XX, en la trasgresión simbólica de sus elementos tradicionales para convertirlo en un recurso estético abierto.

En su artículo, Ganado Kim expone desde Antonio Pérez de Aguilar, pintor del siglo XVIII, que en su delicado trampantojo dispone una serie de alimentos con una clara intención religiosa, relacionado con el *vanitas*, hasta las instalaciones a la intemperie de Gabriel Orozco, en particular, con su obra *Home run*, aquella que realizó para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que convocó a todos los vecinos a colocar naranjas en las ventanas que daban a la calle del museo. En ambos artistas es fácil marcar el alcance de un tema relacionado con el arte, a través de su despliegue conceptual y su poder de representación.

⁸ *Ibid.*, p. 49

⁹ *Poliéster. Asuntos domésticos*, núm. 7, 1993.



Poliéster, núm.7, México, 1993, p. 18.

En la obra de Orozco, estamos lejos de esta vieja disputa que trataba de definir si la representación del bodegón pertenecía o no a temas tradicionales del arte, como lo reclamaban los tratadistas de esa época, ya que, según éstos, el bodegón carecía de cualquier historia. Como resultado obtenemos su historia que, como cualquier otro, va de la apropiación al despojo de ciertos contenidos y formas.

Este número 7 recoge, además, el análisis sobre siete artistas que hacen uso de materiales cotidianos (“asuntos domésticos”) para la realización de su obra. El recurso al uso común en el arte de nuestros días, apunta hacia la revaloración del objeto en un nuevo equilibrio entre lo público y lo privado, así como la creación de tópicos y medios que se desplazan hacia un nuevo concepto de materialidad, o, tal vez, ¿no estaríamos obligados a reconocer una condición de inmaterialidad?

Entre los artistas que se analizan se encuentra Guillermo Kuitca¹⁰, quien recurre a un imaginario donde las sillas, camas y carriolas yacen abandonadas en habitaciones desiertas, las cuales, vistas desde perspectivas elevadas, dan la sensación de obras con historias inconclusas. O los objetos en la pintura del cubano Ernesto Pujol¹¹, como un intento de construir identidad mediante la memoria familiar. Después de haber salido de Cuba a los seis años, Pujol crece en Puerto Rico y en Nueva York. Su obra reproduce obsesivamente objetos y personajes de los cuentos que narraban sus dos abuelos durante su infancia y adolescencia. Constituyen fragmentos arquetípicos de la familia cubana de fines del siglo XIX.

También se incluyen instalaciones del venezolano, José Antonio Hernández-Diez¹² y obras realizadas con chocolate de la norteamericana Janine Antoni, que representan una serie de objetos utilizados para reubicarlos dentro de un contexto que trabaja esa tensión entre la ficción y la realidad que, muchas veces, pasa a ser un equivalente perfecto de la tensión entre lo público y lo privado.

Desde un punto de vista social, Kurt Hollander aborda la problemática de los *homeless* (o desalojados) y de algunos artistas que han reaccionado, de manera “responsable”, a esta dramática situación. A pesar de que la ciudad de Nueva York es la única de la unión americana que garantiza el derecho automático al alojamiento, “se calcula que más de cien mil personas viven sin techo”¹³. Una de las razones de esta situación, señala el editor de *Poliéster*, es que, a finales de los años sesenta, las autoridades municipales decidieron sacar a los pacientes de los hospitales psiquiátricos a la calle, con la intención que los “enfermos mentales” se reintegraran a la sociedad a través de la aparente ayuda de una terapia medicinal y servicios psiquiátricos externos. Como es fácil

¹⁰ Magali Arreola, “Guillermo Kuitca”, *op. cit.*, pp. 36-39.

¹¹ Gerardo Mosquera, “Ernesto Pujol”, *op. cit.*, pp. 40-43.

¹² Jesús Nieto, “José Antonio Hernández Díez”, *op. cit.*, pp. 48-51.

¹³ Kurt Hollander, “Desalojados, salvo por una casa”, *op. cit.*, p. 19.

imaginar, la gran mayoría de los expacientes terminaron deambulando sin ninguna protección y cuidado.

Sin embargo, los “enfermos mentales” representan una pequeña porción del total de la población que no cuenta con un techo. Así como ellos fueron empujados a la calle, por motivos presupuestales, muchos otros han sido despojados de su derecho a la vivienda a partir de la especulación inmobiliaria en la década de 1980. Desde esos años, la ciudad de Nueva York ha perdido más de medio millón de casas baratas por demolición, abandono y, sobre todo, por las políticas de reurbanización en beneficio de la clase acomodada.

Frente a esta realidad, Hollander recuerda que en 1985 el proyecto *Storefront for Art and Architecture*, dirigido por Kyong Park, fue una de las primeras iniciativas que buscó la colaboración entre artistas y arquitectos para remediar dichas condiciones. El esfuerzo de este grupo no pasó de una serie de exposiciones fotográficas e intervenciones que nada aportaron al problema, así como propuestas bien intencionadas pero irrealizables, tales como convertir, para esta población desamparada, un portaviones en refugio.

Dentro de todas las propuestas, quizá la más “responsable” haya sido la obra del artista de origen polaco Krzysztof Wodiczko que le ha dedicado a los desalojados la mayor parte de su obra desde los años ochenta. Su obra, *La proyección de los desalojados*, consiste en imágenes proyectadas sobre las fotografías de cuatro grandes monumentos en el parque de Union Square, con el fin de reproducir la realidad en la conciencia pública. Wodiczko ha repetido esta obra, proyectando los rostros de los desamparados de las ciudades, sobre edificios emblemáticos. Recuerdo la ocasión que para el festival de Insite, de 2003, contó con la colaboración de mujeres que trabajaban en la industria maquiladora de Tijuana, haciendo una confesión pública de las vejaciones sexuales que habían padecido. Como podemos ver, el artista está preocupado por provocar una catarsis en el ágora contemporánea, como el mismo lo ha declarado.

Cansado de mostrar sólo imágenes, decide pasar a la acción, diseñando un *Vehículo para desalojados* que consistía, como su nombre lo indica, en un aparato que le fuera útil al usuario. El vehículo satisfacía las necesidades básicas de estos desposeídos ya que le servía de casa, lugar para guardar sus pertenencias, y de cama. El diseño de su obra, tal vez la más conocida, se basó en los carros de supermercado que muchas veces los despojados tenían como su más preciada propiedad.

El proyecto no fue diseñado como otro intento idealista para sanar este mal, sino que Wodiczko buscó financiamiento para producirlo a gran escala y poder distribuir los vehículos a todos los desalojados en las principales ciudades de Estados Unidos. Sin embargo, el vehículo nunca fue comercializado ni producido debido a la falta de interés y escasa sensibilidad de parte del gobierno y hombres de negocios, por lo que es imposible saber el impacto que hubiera tenido la propuesta.

Enfermedad y arte

Algunos números de la revista presentaron aspectos poco abordados por el arte. Tal fue el caso del número 9¹⁴, consagrado a la enfermedad. A pesar que en los años sesenta, Susan Sontag escribió “en contra de la utilización de la enfermedad como metáfora”¹⁵, ésta irrumpió en el arte con la aparición del sida, en la década de 1980; otros, como el uso de la cirugía, si bien ya se habían tratado en el arte, esta vez se abordaron desde nuevas perspectivas, como es la locura.

Otro de los temas innovadores incluidos en este número 9, fue la propuesta de aquellos artistas que hicieron de su enfermedad una obra de arte. Es el caso de la artista norteamericana Hannah Wilke (1940-

¹⁴ *Poliéster. Enfermo*, núm. 9, 1994.

¹⁵ Bill Jones, “Hanna Wilke. *Intra-venus*”, *Poliéster. Enfermo*, núm. 9, 1994, pp. 30-33.



Poliéster, núm.9,
México, 1994, p. 50.

1993), con su exposición *Intra-venus*, realizada durante su tránsito a la muerte por linfoma. Se debe recordar que Wilke formó parte de un grupo artístico que, a partir de la década de 1960, exhibió su cuerpo en respuesta a una aspiración femenina por reconquistar el control sobre su propia imagen como representación. De acuerdo con Bill Jones, autor del artículo, en la serie *Intra-venus* no hay ninguna esperanza falsa de curación y, sin embargo, se trata de imágenes absurdamente positivas. La obra de Hannah Wilke surgió en un periodo, dentro de Estados Unidos, en que el contexto se consideraba central para la obra de arte. El artista no sólo era responsable de su obra sino también del discurso que la rodeaba. Esta noción, compartida por movimientos minimalistas y conceptual, así como por el arte del performance, embonó con el arte feminista al reforzar el llamado generalizado a las mujeres para reconquistar el control de su propio cuerpo, lo que permitió a Wilke, como a su coetáneo Bob Flanagan —quien no se menciona nunca en el número

9— controlar no la enfermedad en sí misma, sino la imagen que le corresponde como mujer y artista.

Por otra parte, Alisa Tager, en el mismo número 9, en “La abstracción del sida”, realiza un recorrido de la historia del sida en el arte. Esta enfermedad, identificada en 1982, había infectado en tan sólo una década a más de medio millón de personas alrededor del mundo, lo que provocó el llamado de sociedad al gobierno para que se responsabilizara y atendiera esta epidemia que amenaza no sólo a la comunidad homosexual, sino a la sociedad en general. Dicho reclamo encontró en el arte un medio de denuncia y representación que rebasó la frontera de lo artístico y se convirtió en una vía de participación política como concientización. El artículo describe las principales iniciativas de artistas para encontrar un remedio a esta epidemia, es el caso del grupo Sida Visual, con sus proclamas de un “Día sin arte” celebrándose el primer día de diciembre de cada año, como un modo de movilizar al mundo artístico y la comunidad en general en este propósito.

Desde que la crisis del sida comenzó, los artistas crearon imágenes que trataron de explicar o entender el dolor y sufrimiento asociados con esta enfermedad. Algunos fotógrafos como Nicholas Nixon ayudaron a dar a conocer, a través de la fotografía documental, el abandono de estos enfermos. En su retrospectiva de 1988, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nixon mostró una conmovedora serie llamada *Gente con Sida*. Como es sabido, la muestra provocó que el grupo neoyorquino de defensa a pacientes con sida, ACT UP, protestara frente a la exposición, aludiendo que Nixon mostraba a esta gente como dignos de compasión y miedo, y perpetuaba los prejuicios generalizados respecto a la enfermedad.

Asimismo, en su recorrido que va de la década de 1980 a nuestros días, Tager repasa la obra de otros artistas como el colectivo Gran Fury y Material, la obra de Wojnarowics y, entre los más conocidos, el trabajo fotográfico intimista de Nan Goldin y Robert Mapplethorpe, este último uno de los primeros artistas víctimas del virus que han creado una iconografía de su enfermedad.

Cabe destacar, en este número 9 de *Poliéster*, la participación de su editor, Kurt Hollander, con un estudio sobre el cuerpo en el arte¹⁶. El tema, que forma parte del repertorio conceptual de muchos artistas de las últimas décadas, es analizado a través de obras tan diversas como la célebre serie de autorretratos de Cindy Sherman o las intervenciones quirúrgicas de la artista francesa Orlan. Hollander señala las diferentes manifestaciones con las que el cuerpo ha adquirido nuevas representaciones. No sólo por la influencia del body art o el performance, muchos artistas son atraídos u obsesionados por imágenes corporales que crean nueva estética mediante manipulaciones fotográficas, tecnológicas, genéticas o procedimientos científicos avanzados, con la intención de profundizar en aspectos concernientes a la belleza y perfección física y, de paso, socavar las concepciones tradicionales de la “identidad”.

Contenido curatorial

El interés de la revista ampliaba, por primera vez en México, el contenido de una publicación especializada en arte, al organizar éste desde un concepto curatorial en cada número. Esto se logró, entre otras cosas, por el consejo editorial que reunía a críticos y curadores de diferentes partes de la escena artística internacional. Su contenido refleja esta preocupación por dar una visión global del mundo del arte, ante la emergencia de otros medios. *Poliéster* llenó un espacio indispensable, mismo que, poco después, ocuparía la red. Sólo hasta los últimos números, la revista tuvo un sitio electrónico, lo que muestra qué tan incipiente era este medio en la década de 1990, como para ser una verdadera alternativa de difusión y comunicación entre las diferentes comunidades especializadas. De ahí su visión de vanguardia, ya que su

¹⁶ Kurt Hollander, “Enfermedad y arte corporal”, *op. cit.*, pp. 20-29.

dirección editorial se concebía para un medio que en aquel entonces aún se estaba formando.

El interés curatorial de *Poliéster* se manifestó además por la serie de entrevistas que realizaron en sus primeros números a diferentes curadores del momento. Más que una entrevista de carácter personal, se hacían las mismas preguntas generales, con el fin de describir la función del curador que, de algún modo, adquiriría en aquel entonces una importancia especial en la escena del arte. Entre lo curadores entrevistados se encuentran Jesús Fuenmayor de Venezuela, Robert Littman¹⁷, de origen americano, director del legendario Centro Cultural Televisa; Jeannette Ingberman y Papo Colo, fundadores de la organización híbrida de artistas *Exit Art* de Estados Unidos¹⁸; Madeleine Grynstejn, curadora del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, California; el galerista mexicano Alejandro Díaz, Guillermo Santamarina y María Guerra¹⁹, también de México, entre otros.

Sin dejar de tener especial interés, cabe anotar que las entrevistas tienen el propósito de dar a conocer el trabajo curatorial de los entrevistados, por lo que las preguntas están dirigidas a recoger una serie de opiniones muy generales sobre sus estudios, su experiencia como curadores y la semblanza de lo que ocurre, según ellos, en los lugares donde trabajan. A diferencia de la profundidad de los demás artículos, estas entrevistas apuntan a un público que tiene vaga idea de la función del curador en el mundo del arte.

Es así que después de ocho años y 27 números, la revista *Poliéster* “de pintura y no pintura” llegó a su fin, abriendo camino a las publicaciones que le sucederán en los siguientes años. Gracias a su labor, las publicaciones que aparecieron después de ella, encontraron un público ávido de estar informado sobre el mundo del arte contemporáneo.

¹⁷ “Curadores”, *Poliéster. El Kitsch*, núm. 2, 1992, pp. 42-47.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ “Jóvenes curadores”, *Poliéster. L. A. cruzando fronteras*, núm. 1, 1992, pp. 45-51.

Pienso en revistas como *Código*, *La Tempestad*, *Celeste*, *Replicante*, entre otras, las cuales le sucedieron, en años siguientes. De la misma manera se puede decir que hoy día las revistas de arte contemporáneo están de moda tanto como el arte mismo. La aparición de nuevas revistas, así como su desaparición —no es de extrañar que una revista de este género, dirigida y patrocinada por Gabriel Orozco, *Gozne*, haya tenido un sólo número— contrasta con revistas de este tipo que las antecedieron. Sólo basta recordar la revista *Arquitectura*, de los años sesenta, concebida como una especie de revista-objeto, si eso es posible; o la corta temporada, en el mismo periodo, de la *Revista de Bellas Artes*, editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, único escaparate del quehacer artístico “más allá de la pintura”, al mostrar expresiones artísticas conceptuales, ausentes en nuestro territorio hasta mucho años después.

No es de extrañar que la intención de la revista fuera la de “observar el fin de siglo cada trimestre”, en tirajes de cinco mil ejemplares, un número nunca antes alcanzado por una revista de este tipo. Creo que en este sentido *Poliéster* también se anticipó al demostrar el triunfo o resurgimiento del arte en un tiempo que la crítica lo daba por muerto.

Poliéster —como lo declaró Kurt Hollander, con motivo de su cierre en el verano de 2000— debe valorarse, a diferencia de lo que se logró en el arte, a través de sus fallas y no sus éxitos. Sin embargo, se mantuvo alejado de la intemperancia de los patrocinadores, al margen de la voracidad de los intereses del mercado y nunca aspiró a convertirse en una publicación que siguiera las leyes de la moda. Su independencia le permitió alejarse del bullicio del arte y desaparecer, dejando un legado que hasta ahora, por lo menos en México, no ha sido remplazado.

REVISTAS CULTURALES

Poliéster, pintura y no pintura

Fecha de publicación

De 1992 - 2000

Periodicidad

Trimestral

Tiraje

5 000 ejemplares

Dimensiones

De 1992-1996 31.2 x 21.9 cm

De 1997-2000 27.5 x 21.5 cm

Portada

Plastificado mate, 200 gr./m²

Interiores

Esmaltado mate, 90 gr./m², policromía

Páginas

64, con algunas variantes

Localización

Mireles Diseño, Ciudad de México

MÉXICO EN EL TIEMPO

Laura Elena Hinojosa

Hablar del patrimonio cultural de México es departir de la riqueza cultural heredada, producto de la historia de los pueblos que han habitado este país y cuyo carácter pluricultural, multiétnico y plurilingüe lo distingue de otras naciones.

Dentro del patrimonio cultural de México se tienen los bienes arqueológicos, que es el testimonio material creado por las culturas prehispánicas, y dentro de éstos se encuentran objetos de cerámica, hueso, piedra, concha, papel, entre otros. Además de los edificios arquitectónicos, pintura mural y esculturas.

El patrimonio histórico lo conforman todos aquellos objetos producidos a partir de la llegada de los españoles, hasta el siglo XX, y éstos pueden ser muebles o inmuebles. Dentro de los bienes muebles se tienen la pintura mural y de caballete, la escultura, cerámica, muebles y documentos, entre otros. Dentro de los inmuebles abunda la arquitectura religiosa, civil, militar e hidráulica. El patrimonio paleontológico lo componen los restos de animales, como el mamut, cuyo origen se remonta a millones de años. Además se tiene el patrimonio intangible, el cual está conformado por todas las tradiciones populares, lenguas, fiestas, ritos, leyendas, mitos, biografías de personajes destacados, música, literatura e historia, no sólo de los grupos étnicos de México, sino

también de la población mestiza y que actualmente forman parte de la vida cotidiana de la nación.

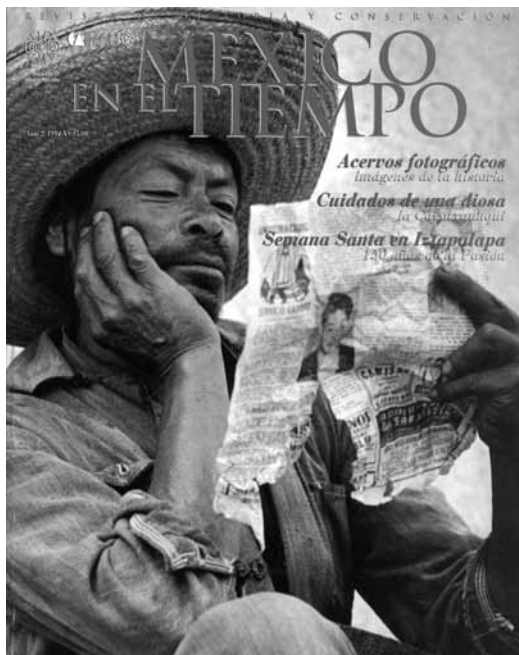
Todo este patrimonio que constituye la cultura mexicana, debe protegerse y conservarse, y esto se ha alcanzado no sólo por el trabajo de los especialistas dedicados a esta actividad, sino involucrando a la sociedad, difundiendo, conociendo y haciéndola conciente del cuidado de todo este acervo cultural que existe en México.

La conservación del patrimonio en México es una profesión reciente que ha tomado importancia para preservar bienes culturales. Se inició en los años sesenta, cuando el gobierno mexicano suscribió un acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), para la creación del Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales Paul Coremans, la cual años más tarde se nombró Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete.

La finalidad de esta escuela fue y ha sido la de formar restauradores con capacidad de programar, coordinar y ejecutar procesos y proyectos de restauración integrales, atendiendo diversos bienes culturales mueble, como pintura mural y de caballete, escultura, materiales arqueológicos, cerámica, metales, textiles, papel y documentos gráficos, entre otros.

En la década de 1970, el Departamento de Restauración, perteneciente al INAH, se separó de la escuela de restauración y en 1980 se creó la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural, siendo su objetivo fundamental la conservación y mantenimiento del patrimonio cultural mueble e inmueble en museos, zonas arqueológicas y monumentos históricos de la República mexicana.

En el año 2000 se instituyó la actual Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, instancia rectora, normativa y ejecutora a nivel nacional. A través de esta coordinación se crearon programas de conservación y restauración en los estados de la República, gestión del patrimonio cultural, investigación aplicada, conservación integral con comunidades, entre otras tantas actividades.



México en el tiempo,
núm.2, 1994.

La difusión de las actividades que realizan los restauradores alrededor de todo el país, ha sido muy poca o casi nula, por lo que incorporar *México en el tiempo, revista de historia y conservación*, en este libro, da a conocer una de las pocas revistas que ha contemplado la actividad de la conservación y restauración del patrimonio cultural de México.

La revista

México en el tiempo es una revista bimestral que inició su publicación en junio/julio de 1994 y se terminó de publicar en noviembre/diciembre de 2000; se publicaron 39 números en seis años.

En un principio fue editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del INAH y de la Editorial Jilguero. Sin embargo,



México en el tiempo,
núm.2, 1994, p. 60.

en octubre/noviembre de 1996, la Editorial Jilguero y México desconocido, unieron sus esfuerzos para hacer posible la edición de *México en el tiempo, revista de historia y conservación*. El objetivo de esta publicación fue llegar tanto a un público especializado como al público en general y promover la participación de la sociedad en la toma de conciencia para la protección del patrimonio cultural tangible e intangible de México. Además, fue un medio para exponer las acciones tomadas a una sociedad interesada en el patrimonio de este país.

México en el tiempo fue una plataforma para la difusión masiva de investigaciones y reflexiones de arquitectos, restauradores, historiadores, etnohistoriadores, antropólogos y arqueólogos, cuyos trabajos en ocasiones se han quedado en el escritorio del investigador o en espacios especializados, sin la posibilidad de llegar a un público más amplio. En ésta se encuentran artículos sobre historia y arte prehispánico, colonial, arte popular, semblanzas de artistas y de su obra, en fin, una

gama de textos en donde se muestran las diversas facetas del patrimonio arqueológico, histórico y paleontológico mexicano.

Enfoque y contenidos

El objetivo fundamental de esta revista fue presentar un panorama sobre el patrimonio cultural del país, el estado de conservación que posee y todas aquellas acciones que se han realizado sobre el mismo. Además, hace un reconocimiento del valor y la importancia de la restauración y conservación, para la transmisión de este patrimonio a futuras generaciones.

En todos los números que se publicaron se expusieron claramente estas premisas, permitiendo al lector conocer las actividades que sobre conservación y restauración se llevaron a cabo en los diferentes tipos de patrimonio, así como el deterioro que presenta gran parte del acervo cultural del país.¹

Las instituciones que participaron en la publicación de la revista, son aquellas que de una manera u otra tienen a su cargo, no sólo la formación de recursos humanos en el área de humanidades, sino aquellas que también se encargan de la difusión y conservación del patrimonio cultural del país.

Dentro del comité científico y de asesores, *México en el tiempo* contó con destacados intelectuales y escritores del país, entre ellos: Beatriz de la Fuente, Historiadora del Arte e investigadora emérita de la UNAM; el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, el historiador Alfredo López Austin, María del Consuelo Maquívar, investigadora de

¹ Se contó con el apoyo de estas instituciones: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México desde el Instituto de Investigaciones Estéticas y el Instituto de Investigaciones Históricas; el Archivo General de la Nación y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

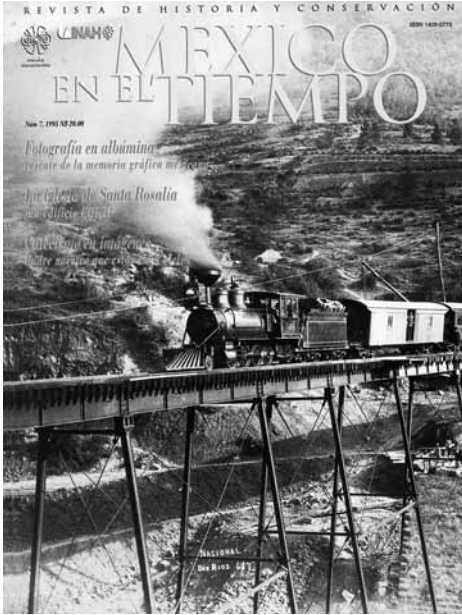
la UNAM; el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el arquitecto Salvador Díaz Berrio, Elisa Vargas Lugo, destacada investigadora de la UNAM; José Emilio Pacheco, poeta, ensayista, traductor, novelista y cuentista, entre otros reconocidos especialistas. De esta manera, en cada uno de los ejemplares se presentaron artículos con precisión histórica, documentales, así como artículos de opinión.

Diseño en México en el tiempo

Como es una revista dedicada a la historia y al patrimonio cultural, la portada siempre presenta una imagen que alude algún motivo histórico o artístico del país. En sus páginas interiores encontramos una variedad de excelentes imágenes fotográficas, insertadas dentro del texto, que fueron realizadas por profesionales en la materia, proporcionándole un carácter documental con valor artístico.

La revista presenta varias secciones que pueden o no estar presentes en las diferentes ediciones, pero que generalmente son las que conforman la revista. Estas secciones son: Museos de México, Archivo documental, De las colecciones, De los monumentos, De la cineteca, De la biblioteca, De la fototeca, De los creadores, De la pinacoteca, Costo de la modernidad, Remedios para el Olvido y Memoria de lo Cotidiano, Técnicas de ayer y hoy, Libreta del conservador, Historia de un deterioro, Conservar, Patrimonio de la humanidad, Reseñas bibliográficas. Cuando la revista se hizo monográfica se le agregaron las siguientes secciones: Encuentros con el hombre, Bitácora de museos, Páginas de la historia y Taller de restauración que sustituyó la Libreta del conservador.

En cuanto a la conservación del patrimonio cultural específicamente hablando, se tienen tres secciones que hablan de una manera u otra sobre este tema: Libreta del conservador, en ella se puede apreciar cómo se recupera de una manera extraordinaria lo que se pensaría imposible de volver a ver como un todo. Se puede observar el desarrollo



México en el tiempo,
núm. 7, 1995.

de la restauración de una obra, desde la investigación inicial, su documentación, interpretación y los diferentes procesos de intervención sin dejar atrás el gozo que produce el resultado de estos trabajos, ante una comunidad cuidadosa de su patrimonio. Dentro de estas obras se tienen piezas de cerámica, retablos, pinturas, monumentos, códices, libros, principalmente.

Un ejemplo de esto se encuentra en el artículo “Diálogo con una escultura prehispánica”², donde la restauradora Vida Mercado revela la historia de dos esculturas de cerámica que representan a “un Guerrero Águila”, encontradas en 1981 durante las excavaciones del Templo Mayor, en la Ciudad de México. Narra también los trabajos de rescate que conjuntamente el arqueólogo y el restaurador tuvieron que realizar para salvar la integridad material de la obra. Además, una vez iniciados los trabajos de conservación, nos permite apreciar cómo fueron moldeados el cuerpo y el rostro, cómo fue tratado el casco, las alas, el plumaje y las garras, separados del resto del cuerpo y añadidos poste-



México en el tiempo,
núm. 11, 1996, p. 37.

riormente. De una manera sencilla pero completa relata las intervenciones que se tuvieron que realizar hasta colocar las esculturas en el Museo del Templo Mayor.

La sección Historia de un deterioro, habla sobre la conservación del patrimonio y en ella se puede conocer cómo el abandono, el paso del tiempo y el vandalismo fueron convirtiendo algunos monumentos en verdaderas ruinas, las cuales necesitan ser rescatadas urgentemente. Lo mismo sucede con los que fueron enormes monumentos y se convirtieron en ruinas debido a algún tipo de accidente o desastre natural. Un ejemplo es lo sucedido con el Altar del Perdón en la Catedral Metropolitana, cuando, el día 17 de enero de 1967, un tremendo incendio ocasionado por un cortocircuito, destruyó esta importante obra del arte

² Vida Mercado, “Diálogo con una escultura prehispánica”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 5, 1995, pp. 35-39.

colonial mexicano. La restauración de este altar, con todas las obras que lo conforman, tuvo una duración de siete años.³

En la sección Conservar, se tienen artículos destinados a difundir los grandes proyectos de restauración que se han realizado en los diferentes estados de la república, como: “Histórica Restauración Convento de Santo Domingo, Oaxaca”,⁴ “Colores que estallan, rescate del patrimonio pictórico de Guanajuato”⁵. También se manifiesta la necesidad del rescate del patrimonio natural tal como lo apunta Serra Puche: “No es casual que aquellos territorios ricos en recursos y notables por su diversidad, hayan sido asentamientos de poblaciones humanas. Por ende, la protección de las zonas con recursos naturales implica a menudo la conservación de importantes vestigios de nuestro pasado cultural”.⁶

La recuperación del patrimonio intangible la podemos apreciar en otras dos secciones que dan un panorama de la tradición mexicana. En Remedios para el olvido, se puede recorrer algunas calles y pueblos de México, en donde se encuentran desde las librerías de viejo, hasta obras de artesanos y artículos sobre música tradicional, como el vals “Dios nunca muere” del autor Macedonio Alcalá, que se ha convertido en un símbolo y expresión del alma oaxaqueña⁷. Todo esto se une a la Memoria de lo Cotidiano, otra sección donde los textos llevan al conocimiento de ceremonias, relatan los tiempos de Carnaval, la vida de las mujeres mestizas de Yucatán, la Semana Santa en Iztapalapa y muchos otros acontecimientos de la vida cotidiana de los mexicanos.

³ Enrique Salazar Hija y Haro, “Historia del Altar del Perdón en la Catedral Metropolitana”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 11, 1996, pp. 51-57.

⁴ Juan Urquiaga, “Histórica Restauración Convento de Santo Domingo, Oaxaca”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 3, 1994, pp. 9-15.

⁵ Luis A. Serrano Espinosa, “Colores que Estallan. Rescate del Patrimonio Pictórico de Guanajuato”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 7, 1995, pp. 38-45.

⁶ Mari Carmen Serra Puche, “Cultura y naturaleza, un solo patrimonio”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 2, 1994, pp. 13.

⁷ Humberto Muñozcano Zárate, “Dios nunca muere, símbolo y expresión del alma oaxaqueña”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 5, 1995, pp. 17-19.

La sección Museos de México, recuerda la riqueza museística mexicana, como es el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Historia Natural, fundado desde 1964 y donde se encuentran las primeras colecciones de animales y plantas, cuyo origen data del siglo XVI; el Museo del Templo Mayor cuyo acervo arqueológico exhibido en las salas, provienen de las más de 120 ofrendas localizadas en la Zona Arqueológica; el Museo Franz Mayer que tiene una colección de artes decorativas. En las distintas entidades del país también se tienen museos especializados en la conservación: el Museo Amparo en Puebla con un vasto acervo de arte prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo de México, el Museo Cuauhnáhuac en Morelos que presenta una colección de objetos y piezas en su mayoría referentes a la historia general del estado. Éstos, guardan en su interior una muestra del patrimonio histórico y cultural mexicano.

Pero, también, se tienen museos que son producto del esfuerzo de personas o grupos de personas para la conservación del patrimonio no sólo tangible sino intangible como el Museo Na Bolom en San Cristóbal las Casas, Chiapas. Este museo es el testimonio de la historia del pueblo Lacandón a través de la intensa actividad fotográfica que realizó la suiza Gertrude DUBY Blom: "...Gertrude quiso que la casa con su acervo pasara al pueblo de México. En ella están más de 40 mil fotografías, magnífico registro de la vida indígena de la mayor parte de las comunidades de Chiapas; la rica biblioteca sobre la cultura maya y una colección de arte religioso..."⁸

México en el tiempo en la sección De los Creadores, habla sobre la producción artística nacional, artículos de arte popular, semblanzas de artistas y de su obra, como el arte escultórico de Javier Marín en donde el editor y crítico de arte Alfonso Bullé Goyri, nos expone la fragilidad del autor y la necesidad de captar el cuerpo humano en movimiento,

⁸ Andre Cabrolier Sanhueza, El Museo Na Bolom, *Revista México en el Tiempo*, núm. 11, 1996, pp. 41.



México en el tiempo,
núm. 24, 1998.

congelando en sus esculturas algunos momentos, situaciones y gestos que “al quedar impresos en las figuras apuntan hacia el descubrimiento de un lenguaje sin ocultamiento, recargado a veces, manso y sumiso en otras, pero un lenguaje que no niega la factura definida de quien lo formula.”⁹ También en el número 12, en esta misma sección, Germaine Gómez Haro escribe la historia del pintor y ceramista oaxaqueño Sergio Hernández y manifiesta que la obra de este creador plástico es una de las más frescas y apasionantes dentro de nuestro panorama artístico contemporáneo.¹⁰

Después de varios números, la revista presentó temas monográficos y conservó el mismo diseño y las mismas secciones, pero con un argu-

⁹ Alfonso Bullé Goyri, “La fragilidad del arte escultórico de Javier Marín”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 11, 1996, pp. 28.

¹⁰ Germaine Gómez Haro, “La sensualidad telúrica de Sergio Hernández”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 12, 1996.

mento definido en cada edición. El número 24, publicado con el título *Bajo el signo de la cruz*, estuvo dedicado a la “importante labor desempeñada por las órdenes religiosas para introducir el mundo europeo en las tierras americanas, a partir del siglo XVI”¹¹. En este número encontramos artículos sobre el arte de la evangelización y la evangelización por el arte, el mundo interior de los conventos, así como la cocina conventual, con lo que podemos apreciar cómo se vivía a principios de lo que se ha llamado la conquista espiritual de la Nueva España.

El número 26 tuvo como tema: *El ferrocarril sueño de prosperidad*, donde se recorren temas relacionados con el camino del riel en México, que fue construido a principios de los años cuarentas del siglo XIX con un tramo de 13 kilómetros que conectaba el Puerto de Veracruz con la capital del país.

Con el título de *El Camino Real de la Plata*, se edita el número 27, en el cual se da una visión de la importancia de esta ruta minera, que va desde la capital de la Nueva España, hasta el actual estado de Nuevo México, en EU. Aborda el tema de la actividad económica y técnica en los incipientes centros mineros de esa época en el país.

La edición del número 29, estuvo dedicada a los libros, por lo que el título de la revista fue *La magia de la palabra impresa*. Los textos hablan del origen y la importancia de los medios impresos en México, donde se aprecia un artículo de Stella María González Cicero, “Juan Pablos, primer impresor en México y en América” en el que se relata el establecimiento de la primera imprenta en México.¹² Otro artículo que forma parte de este número es “Los evangelizadores del siglo XVI y sus impresos”, en éste, Ascensión Hernández de León Portilla hace un trabajo documental de los libros que escribieron los primeros evan-

¹¹ María Teresa Franco y Miguel Sánchez Navarro, “Presentación”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 24, 1998, pp. 7.

¹² Stella María González Cicero, “Juan Pablos, primer impresor en México y en América”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 29, 1999, pp.10-17.

gelizadores para los indígenas, como fue vocabularios en lengua castellana y mexicana, confesionarios, diálogos de doctrina cristiana, entre otros muchos considerados incunables americanos; también se incluye un artículo sobre el destacado impresor del siglo XIX, Ignacio Cumplido.

Uno de los temas centrales de este número es el de la conservación y la restauración del libro, ya que se considera que es más que un objeto de papel, “Es el principal transmisor de la cultura, la ciencia y el arte; contenedor universal del saber”.¹³ Por eso no sólo el libro, sino todo el proceso de su elaboración, son de gran importancia para el restaurador, quien tiene a su cargo conservar cada una de las partes con las que fue realizado.

El número 33 con el tema *Siglo XX patrimonio cultural* está dedicado a la presencia de México en el mundo a través de sus tesoros. El patrimonio mexicano ha viajado por el mundo a través de diferentes exposiciones, y gracias a ello se conoce y admira el arte prehispánico, las pinturas de Diego Rivera y Frida Kahlo, y muchos artículos de los artesanos mexicanos como: los textiles de varios estados de la República, los árboles de la vida de Metepec, el vidrio soplado de Guadalajara, la joyería y artículos de plata de Taxco, entre otros. Cabe señalar que durante siglos, los objetos mexicanos han sido coleccionados no sólo por reyes y jefes de la iglesia, sino varios personajes interesados en la riqueza cultural del país.

El número 35 de la revista fue uno de los monográficos más destacados, estuvo dedicado a *La moda en la indumentaria*. En este ejemplar se tienen varios artículos que hablan de la forma de vestir en las diferentes épocas de la vida del país. Comienza con la descripción del vestuario indígena, en el que los “colores de plumas de aves extrañas y piedras preciosas integraban los diseños y las texturas de los ropajes de

¹³ Martha Romero, “El libro, algo más que un objeto de papel”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 29, 1999 p.57.

esa gente desconocida para los europeos”,¹⁴ y muestra cómo la vestimenta de la antigua civilización mexicana estaba determinada por la estratificación social. Se expone también la descripción de la forma de vestir de los españoles durante la colonia, los hábitos de monjes y monjas que vivieron en conventos novohispanos, la ropa que caracterizaba a criollos y mestizos, colecciones de huipiles en las diferentes regiones del país, pasando por la indumentaria en el Porfiriato, hasta llegar a la ropa fabricada por los primeros almacenes elegantes, ya entrado el siglo XX.

Otros de los temas que fueron tratados en los diferentes números, no menos importantes, son: *Algunos escenarios de la ingeniería mexicana* (núm. 30), *La Mirada, la imagen y la historia* (núm. 31), *El Cartel en México* (núm. 32), *Tiempo de Galeones* (núm. 34), *El Manejo del Tiempo* (núm. 36), *El Vidrio en México* (núm. 37), *La Música en México* (núm. 38), y *El Correo en México* (núm. 39).

La revista terminó de editarse en noviembre/diciembre de 2000 con la despedida de los editores para una nueva temporada:

A nuestros lectores y suscriptores:

En abril de 1994, la Editorial México Desconocido y el Instituto Nacional de Antropología e Historia llegaron a un acuerdo para editar *México en el Tiempo*. Resultado de lo anterior fue que durante seis años esta empresa editorial publicó la revista cuyo objetivo desde su primer número fue difundir el patrimonio cultural de la nación. Con esta edición (número 39, noviembre/diciembre del 2000) dedicada a *El Correo en México*, culminamos la primera época de la revista. Esperamos en un futuro cercano poder anunciar la reaparición de la revista fortalecida en su tiraje y contenido, ya que durante este tiempo se hizo patente el gran interés de los lectores por la publicación.

¹⁴ Batia Fux, “De plumas, jades y turquesas”, *Revista México en el Tiempo*, núm. 35, 2000 p.11.

Agradecemos a suscriptores y lectores su preferencia, la cual hizo posible a *México en el tiempo* contribuir durante seis largos años al conocimiento de nuestro patrimonio y resaltar la importancia de las tareas de su conservación.¹⁵

Desafortunadamente esa prometida nueva temporada de la revista todavía no ha llegado, después de ocho años de haber sido concluida esta etapa inicial. Sin embargo, sería conveniente que surja nuevamente el interés por hacer una publicación de esta categoría dirigida a un público amplio, ya que la recepción que tuvo en los medios artístico-culturales, superó las expectativas de los editores.

¹⁵ Firman esta conclusión de la publicación los editores, María Teresa Franco, Directora del Instituto Nacional de Antropología en Historia y Miguel Sánchez Navarro, Presidente de la Editorial Jilguero. En, *México en el tiempo*, núm. 39, 2000, p. 9.

REVISTAS CULTURALES

México en el tiempo,
Revista de Historia y Conservación

Fecha de publicación
De junio/julio de 1994 a
noviembre/diciembre de 2000

Periodicidad
Bimestral

Tiraje
5 000 ejemplares

Dimensiones
20 x 29 cm

Portada
Cuché brillante 130 gr.; selección de color

Interiores
Cuché mate 130 gr., selección de color

Páginas
72 páginas

Localización
Biblioteca Daniel Cosío Villegas de
El Colegio de México

CURARE Y LA CRÍTICA DEL ARTE

Araceli Barbosa

La revista *Curare* representa la constitución de un espacio de libertad y creatividad, donde el ejercicio de un pensamiento crítico se manifiesta a través del análisis de la pluralidad de expresiones que se gestan en el acontecer de las artes visuales en México.

Este medio editorial inició como un pequeño proyecto, y con el paso del tiempo ha logrado consolidar su prestigio de publicación dedicada a la difusión de la cultura y el arte.

Primera época

Curare cristalizó las iniciativas de un grupo de historiadores y críticos de arte, que en 1991 se plantearon la necesidad compartida de trabajar al margen de las instituciones culturales y académicas que han dominado, desde hace varias décadas, la escena de las artes visuales en México.¹

La revista surgió como un boletín integrado por hojas sueltas para facilitar tanto su reproducción e integración en carpetas como su difu-

¹ “Curare”, *La Jornada*, núm. 1, martes 21 de septiembre de 1993, p. 1.

sión. La edición no incluía ilustraciones y su emisión sería trimestral. Si bien en un principio el boletín circuló sólo entre sus miembros, la intención era divulgar, captar y formar lectores interesados en las artes visuales.

El boletín contenía varios apartados:

En Dogmas aparecían, a manera de editoriales, las líneas que acompañaban un cierto modo de ver. En la sección de Museos se incluían reseñas de exposiciones en la capital, en los estados o fuera del país; en éstas se apuntaba sobre el uso de metodologías obsoletas imperantes en el discurso canónico y una lectura a *posteriori* deja ver las vetas de investigación que los “curares” siguen persiguiendo. En Galerías se aplicaba la mirada sobre una obra o algún artista, así como se evidenciaban las preferencias de los galeros por cierta producción plástica. El carácter internacionalista se desplegó en el apartado Del exterior; los múltiples contactos de sus miembros y la creciente comunicación por Internet facilitaban comunicaciones sustanciales, dando cuenta tanto de exposiciones como de foros donde se discutía sobre el arte mexicano o las posiciones teóricas sobre cómo abordar el fenómeno artístico. Varía, tenía de todo: viajes, becas, honores. Glasnot y Tzompantli traían a la mira, “aquello que usted no quisiera haber visto, pero que no hay manera de ocultarlo”: salió publicado o se escuchó en algún corrillo; la diferencia, entre estas secciones, se hacía en función del carácter institucional o individual de la noticia. Atentos a las novedades editoriales, Publicaciones hacía reseñas de libros, revistas o catálogos. La sección de Documentos constituía y constituye un registro de cartas, de opiniones históricas, que permiten estructurar y revelar discursos que consolidan el conocimiento.²

Dentro de los apartados también se incluyó la sección denominada Legítima defensa, que consignaba las opiniones de aquellos que “podían

² Esther Acevedo, “De las presiones del mercado al espacio crítico”, *Curare*, núm. 15, julio-diciembre de 1999, pp. 7-8.

disentir o rectificar las posiciones adoptadas por *Curare*. Así se establecieron polémicas, diálogos y se aclararon modos de comerciar”.³

El nombre *Curare*⁴ proviene de la palabra que designa un potente veneno que los aborígenes de Venezuela, Colombia, Guayanas y Brasil aplicaban a sus flechas:

Buscábamos un nombre que definiera el rango de nuestras actividades futuras; [...] nos situamos, en efecto, entre curare, voz caribe (y no amazónica) que denota a un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos, y de empleo común ahora en anestesia, y curaré, futuro inmediato del verbo curar = sanar, cuidar, según La Academia de la Lengua, tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar (obras de arte).

Aceptamos este neologismo, de uso cada vez más común en el mundo del arte latinoamericano, no sin antes haber considerado otras posibilidades: seleccionador sonaba demasiado futbolístico, así como organizador en exceso olímpico; conservador es demasiado conservador, y el equivalente francés, comisario, exageradamente policiaco. Curador tiene la acepción de cuidador y, en términos legales, significa “persona que se nombraba para administrar los bienes de un incapacitado” (diccionario Casares). Asumimos, por lo tanto, la incapacidad del arte para cuidar de sí mismo.⁵

Desde esta perspectiva:

Ante el creciente comercialismo, los “curare”, como fueron conocidos sus primeros miembros, trabajaron en cercana comunicación con los productores, en la creencia de que la voz crítica independiente se da fuera de las casas comerciales y de las instituciones dedicadas a formular un canon,

³ E. Acevedo, “De las presiones del mercado...”, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Curare: sustancia negra, resinosa y amarga, extraordinariamente tóxica, que se extrae de varias especies de plantas y que tiene la propiedad de paralizar las placas de los nervios de los músculos.

⁵ *Curare*, núm. 1, 1991, p. 2.



Boletín Curare, núm. 1, México, 1991.



Boletín Curare, núm. 4 y 5, México, 1992-1993.

donde la especulación y el tráfico de prestigio hacen perder la credibilidad de un juicio crítico.⁶

Sus fundadores, Olivier Debroise, Angélica Abelleira, Karen Cordero Reiman, Cuauhtémoc Medina, James Oles, Braulio Peralta, Francisco Reyes Palma y Osvaldo Sánchez asumieron el reto de crear *Curare* para manifestar, a través de una palestra independiente, la pluralidad de voces, ideologías y posturas inmersas en el acontecer de las artes visuales en México: “Órgano de una institución que plantea la crítica, no como mecanismo complaciente al servicio de intereses diversos, sino como diálogo intelectual abierto, reflexión sobre el devenir de las artes en su contexto social y, en determinados casos, trinchera de opiniones y arma de lucha”.⁷

⁶ E. Acevedo, “De las presiones del mercado...”, *op. cit.*, p. 5.

⁷ “Curare”, *La Jornada*..., *op. cit.*, p. 1.

Tal es la posición que define a *Curare*, “Espacio crítico para las artes”, puente de enlace entre la cultura visual y la cultura escrita.

Segunda época

La transición de boletín a suplemento cultural se hizo posible a través de Carlos Payán, director de *La Jornada*, quien “Recogió con entusiasmo nuestra propuesta y, gracias a la generosa hospitalidad de este periódico, nuestro boletín se transforma ahora en una publicación más ambiciosa. El simple hecho de dirigirnos a un público mucho más amplio nos resulta en extremo alentador, aun cuando implica nuevos retos”.⁸

El primer boletín, integrado como un cuaderno de ocho páginas con ilustraciones en blanco y negro, se publicó en septiembre de 1993. En palabras de Olivier Debroise:

Nuestra revista pretende recoger noticias del acontecer en el área de las artes visuales a lo largo de un trimestre. Sería impensable, incluso en el campo restringido de la ciudad de México, pretender abarcarlo todo; no pretendemos ofrecer un directorio de actividades. Nuestra labor es selectiva, desde la misma postura crítica que adoptamos. En primera instancia, queremos ofrecer a los lectores herramientas necesarias de comprensión del quehacer artístico, y recoger de la manera más fluida posible, tanto un panorama de las nuevas corrientes artísticas como noticias acerca de los discursos académicos en que, muchas veces, se sustentan.⁹

De esta forma, la incursión de *Curare* dentro del ámbito del periodismo cultural le permitía expandirse a más lectores y “abrirse a un público menos especializado”.¹⁰ *La Jornada* resultó una plataforma idónea

⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁰ *Idem.*

para desplegar la oferta de una publicación que planteaba temas del arte contemporáneo y sus debates:

Aun cuando en la ciudad de México los grupos en condiciones de convertirse en público del arte y la literatura también son minoritarios, como luego veremos, su mayor concentración ofrece una “clientela” virtual relativamente numerosa para el desarrollo de espectáculos, exposiciones y otros bienes de la cultura “ilustrada”, notoriamente mayor que en el resto del país.¹¹

De acuerdo con la tipología de la prensa cultural que se produce en México, Mabel Piccini ubica a *La Jornada* dentro del bloque de medios periodísticos: “Que se caracteriza por la difusión de una información cultural razonada. Las secciones de cultura ocupan un lugar específico, las notas son escritas por especialistas y manifiestan un carácter crítico y por lo general analítico ante las políticas culturales, los espectáculos y los diferentes acontecimientos artísticos”.¹²

¹¹ Néstor García Canclini *et al.*, “1. El Festival, la ciudad de México y sus públicos”, *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la ciudad de México*, Universidad Autónoma Metropolitana-INAH-SEP, Ciudad de México, 1991. p. 15.

¹² “En este bloque pueden ser agrupados periódicos como *La Jornada*, *Unomásuno* y *El Nacional*. Otro bloque representativo es el que ofrece un enfoque más heterogéneo de las escenas culturales. En éste se mezclan, a veces de manera indiscriminada y hasta en secciones diferentes, expresiones de la cultura superior, gacetillas de espectáculos de diversa procedencia (televisión, cine, literatura, entre otros). [...] *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades*, *El Sol de México*, para citar los más importantes. Un tercer bloque se configura como la antítesis del primero y, en esa medida, se puede definir como una concepción periodística de la cultura destinada a lectores de extracción popular o que, aunque no lo sean, asignan a este espacio un lugar secundario dentro del universo de la información. Las páginas culturales en estos periódicos tienen un carácter residual, con datos tomados de gacetillas, cuando no son francamente sensacionalistas. [...] *Ovaciones*, *La Prensa* y *El Heraldo de México*”. Véase M. Piccini, “V. Lo que dijo la prensa: imagen periodística del II Festival”, *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la ciudad de México*, Universidad Autónoma Metropolitana-INAH-SEP, Ciudad de México, 1991, pp. 141-143.



Curare, en suplemento de *La Jornada*, México, septiembre de 1993.



Curare, en suplemento de *La Jornada*, México, septiembre de 1994.

Durante 1994 se editaron cuatro suplementos; no obstante, en 1995 se suspendió la publicación debido a la crisis económica originada por el cambio de sexenio y la devaluación del peso mexicano. Los efectos financieros se tradujeron en recortes presupuestales, por lo que *La Jornada* se vio obligada a reducir su tiraje.

La etapa de *Curare* en los suplementos culturales de *La Jornada* significó su proyección como una publicación heterodoxa y comprometida con el acontecer de las artes visuales. Asegurar su continuidad a pesar de la emergencia económica constituyó desde entonces un reto para sus miembros. La primera acción para la publicación del boletín número cinco fue buscar financiamiento recurriendo a los anunciantes. “Para lograr el financiamiento de los mil ejemplares y su distribución —ya que los autores nunca han cobrado por su participación— se buscaron anuncios que ocupaban espacios discretos.”¹³

¹³ E. Acevedo, “De las presiones del mercado...”, *op. cit.*, p. 10.

No obstante, ni las suscripciones ni los anuncios fueron suficientes para lograr la persistencia del boletín. Así se tomó la decisión de publicar en formato de revista, y no de libro como se había propuesto, los resultados del proyecto de investigación de los becarios de “*Curare-Revisiones de la historia del arte mexicano*”.¹⁴

Tercera época

La oportunidad de concretar la publicación de la revista se presentó por el apoyo otorgado al proyecto de investigación “Revisiones de la historia del arte mexicano”. “[El estímulo del Programa de Coinversión del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes] se destinaba inicialmente a la edición de libros antológicos de los resultados de estas investigaciones; debido al eclecticismo de los temas, preferimos publicar estos textos de manera independiente y en este formato.”¹⁵

Finalmente, y sorteando las vicisitudes económicas, el tan anhelado proyecto de transitar de boletín a revista se concretó en el otoño de 1996, con la impresión del número nueve. A partir de este ejemplar la edición sería semestral.

La perspectiva gráfica de una revista dedicada a las artes visuales se advierte desde la presentación de las portadas, las cuales integran, en su mayoría, obras diversas de arte contemporáneo. Asimismo, se enfatiza la relación entre texto e imagen, mediante recursos gráficos como imágenes fotográficas en blanco y negro principalmente, que ilustran

¹⁴ “Fue una respuesta a una doble exigencia, a la que confluyeron dos necesidades y dos privilegios: seguir publicando el boletín y dar a conocer los resultados del proyecto de investigación ‘Revisiones de la historia del arte mexicano’, que había sido auspiciado por la Fundación Rockefeller y obtenido una beca del Programa de Coinversión del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. La primera parte representaría las tareas que se habían venido haciendo desde 1991; y las revisiones ocuparían la segunda mitad de la publicación y se distinguían tanto por contenido como por forma, al ser impresas en otro tipo de papel.” *Idem*.

¹⁵ Oliver Debroise, “Editorial”, *Curare*, núm. 10, primavera de 1997, p. 5.

los temas. Con la publicación del número diez de la revista se patentizó este afán:

Este número 10 de *Curare*, Espacio Crítico para las Artes —que, de hecho, debería llamarse ya “Revista de Curare”— resulta mucho más “grafico” que los anteriores: no sólo porque muchos textos así lo demandan (el ensayo de Georges Roque sobre la gráfica del 68, por ejemplo), sino porque, cumpliendo con un viejo deseo, logramos reunir aquí “ensayos visuales” en los que las imágenes, si bien no “hablan por sí mismas, tienen primacía sobre el texto”.¹⁶

Ciertamente, la impresión de la revista permitía dar un mayor énfasis a la representación gráfica, sin embargo, esto implicaba elevar los costos en tiempos de insuficiencia económica. Tal situación planteaba un dilema: por un lado, había que hacer competitiva la revista dentro de un mercado que demandaba la imagen, y bien, por otro, resistir a las presiones del mercado. Expone Esther Acevedo:

¿Nos debemos conformar con una revista textual, no visual? Por su carácter de revista textual, no entra dentro de una comercialización de “lo bonito”. No se usa papel lujoso, no hay imágenes a color, no se cae en el circuito de hacer lo necesario para que el lector confunda los productos de los anunciantes con las imágenes en estudio. La presencia de la revista en la esfera del mercado se ahoga entre lo lustroso y llamativo de otras revistas, ya convertidas en el paraíso artificial del consumo de la imagen. Se percibe un engolosinamiento general por la cultura, lo cual incrementa la confusión, y la llegada masiva de conocedores *light*. Además de las estéticas del simulacro. El problema de la presencia de la revista en la comunidad va más allá, cuando uno constata que se consume en una sociedad en la cual ni los estudiantes universitarios gustan de la lectura: prefieren ver y

¹⁶ *Ibid*, p. 3.

ser seducidos por la imagen. El mercado les ofrece una moda que no resulta difícil de consumir. ¿Cómo resistir la presión del nuevo mercado? Ante la posible falta de fondos en el futuro, quedan varias opciones: la página electrónica o el regreso a la fotocopia.¹⁷

Asegurar la publicación ha constituido un reto continuo, sobre todo porque la posición de *Curare* ha sido mantener su independencia editorial sin ceder a presiones especulativas de la industria editorial o someterse a intereses de poder. La interrogante sigue siendo: ¿cómo obtener financiamiento sin tener que claudicar en el intento?: “¿Cuál es la salida del mundo del prestigio, a favor de una educación visual? ¿Cuál es el mercado de la autonomía y la libertad? ¿Cuál es el precio que hay que pagar para sostener un espacio crítico para las artes? La intervención de instituciones públicas, a manera de coedición, seguirá siendo una opción para su supervivencia”.¹⁸

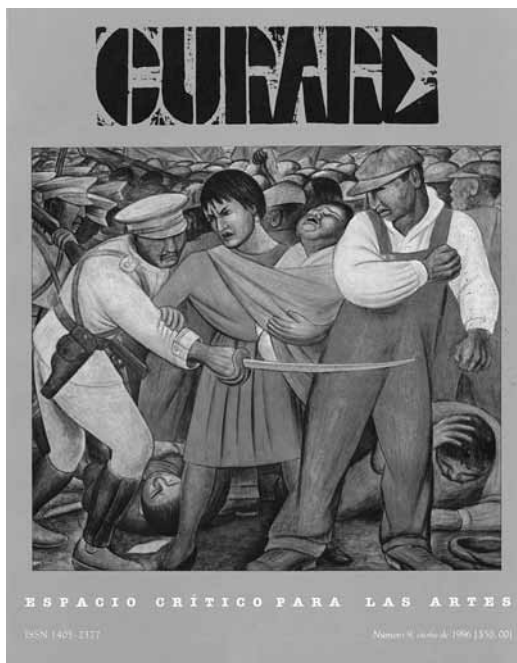
En su determinación por mantener la publicación de la revista, sus miembros han propiciado el financiamiento de diversas instituciones tanto públicas como privadas. Así, en la sección editorial del número 13, Esther Acevedo expresó su agradecimiento a:

The Rockefeller Foundation, cuya beca *Revisiones de la Historia del Arte en México* nos permitió expandir las tareas de *Curare*. La realización del Coloquio Internacional *Megalópolis: La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, en unión con el Instituto Goethe, y la publicación de la revista número 12 fueron las últimas actividades auspiciadas, en parte, por la Fundación, por lo que ahora nos toca buscar nuevos apoyos para nuestras actividades.¹⁹

¹⁷ E. Acevedo, “De las presiones del mercado...”, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ E. Acevedo, “Editorial”, *op. cit.*, p. 4.



Curare,
núm. 9, México,
otoño, 1996.

En el transcurso de la primera década del presente siglo la revista ha contado con el patrocinio de instituciones como Fundación/Colección Jumex, Fundación BBVA Bancomer,²⁰ Programa “Edmundo Valadés” de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, entre otras.

²⁰ Entre las fundaciones privadas que han patrocinado a la revista *Curare* se encuentran: Fundación Cultural Bancomer y Fundación Jumex. Desde sus orígenes en 1990, la Fundación Cultural Bancomer creó el Fomento Cultural, cuya labor, enmarcada en el Programa de Responsabilidad Social del grupo, refleja la voluntad y compromiso de este banco por enriquecer el patrimonio cultural de los mexicanos. Por su parte, la Fundación Jumex destina 3.5 millones de dólares al año para promoción de artistas, apoyo a museos y un nuevo proyecto de residencia de creadores; se agregan, además, su nuevo enfoque de difusión nacional e internacional y el programa de educación.

Curare, identidad gráfica

Dentro de la trayectoria gráfica de *Curare*, el número 21 se presentó con un nuevo diseño que “Responde no sólo a la necesidad de mejorar su calidad editorial, sino a la de responder a una de las labores que nos ha caracterizado: la visualidad como discurso. Desde esta óptica, este número, continúa con la idea de incluir una pieza de artista como parte de la publicación. En esta ocasión se acompaña con un CD de Magali Lara.”²¹

La revista se distingue por los aspectos creativos que involucra su diseño gráfico. El logotipo fue proyectado por Carla Rippey a partir de una tipografía original treintista creada por Fernando Leal en 1928.²² Adopta el formato de medio oficio. Presenta forros en cartulina a color e interiores en cuché y premier a una tinta, con sección de artes visuales a color. El diseño de la portada incluye elementos mínimos: la imagen de una obra de fondo, a la que se inserta en un recuadro el logotipo de la revista, ya sea del lado superior izquierdo o bien en la parte inferior. Los contenidos se anuncian a través de una etiqueta superpuesta a la portada. Los colores de esta última, al igual que los de la guarda, se complementan en función de la obra.

El diseño tipográfico se destaca por la unidad que logra el empleo de las capitulares semejantes al formato Futura Black, conforme al diseño del logotipo de la revista de trazos geométricos en los remates de

²¹ José Luis Barrios, “Editorial”, *Curare*, núm. 21, enero-junio 2003, p. 4.

²² Originario de San Luis Potosí, Fernando Leal ingresó a la Escuela al Aire Libre de Pintura de Coyoacán a la edad de 20 años; entre sus compañeros estaban Gabriel Fernández Ledesma, Rafael Vera de Córdoba, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas. En 1922 se unió a los muralistas que luchaban por la creación de un arte público colectivo. Enseñó pintura en la Academia de San Carlos y en 1927 fue designado director del Centro Popular de Pintura en Nonoalco, cuya misión fue hacer accesible el arte a las clases trabajadoras. Leal fue uno de los 30 fundadores del movimiento “¡30-30!”, llamado así por las carabinas usadas en la Revolución Mexicana.

las letras. Cabe señalar que el diseño tipográfico del logotipo no siempre apareció en los boletines, ni en los suplementos de *La Jornada*. Es a partir de la revista que se da continuidad en el diseño para asumir una identidad gráfica reconocible.

El texto se presenta a una columna; los títulos, subtítulos y texto asumen una jerarquía descendente. Asimismo, el empleo de papel couché destaca la calidad de la imagen. Por su parte, la sección destinada a Revisiones de la historia del arte se distingue por su impresión con otro tipo de papel. Dispuestas en adecuado balance, las imágenes interiores resaltan las cualidades del blanco y negro. Mientras que las de color se reservan para el final de la revista, a partir de la inserción de un portafolio que muestra las fichas recortables de la producción de los artistas que integran el acervo de la colección Jumex.²³ Con la inclusión de fichas analíticas de las obras de la Colección Jumex, la revista postula una forma de documentación artística que desplaza las maneras tradicionales de publicidad.

El carácter internacionalista de *Curare* se evidenció desde su creación por lo que “El bilingüismo que había aparecido en números anteriores se manifiesta desde entonces como una constante. Lo anterior obedece a que las interpretaciones sobre el arte mexicano y contemporáneo se producen en diversos foros y países. El aspecto bilingüe habla de un pluralismo en la cultura que se globaliza y se libera del lenguaje oficial y dialoga desde su idioma.”²⁴

²³ Inaugurada el 3 de marzo de 2001, en Ecatepec, Estado de México, la Colección Jumex involucra uno de los acervos privados de arte contemporáneo más importantes de Latinoamérica. Actualmente cuenta con más de 1 500 piezas de artistas mexicanos e internacionales. Dentro de esta colección se encuentran artistas contemporáneos como Douglas Gordon, Francis Alÿs, Maurizio Cattelan, Doug Aitken, Olafur Eliasson, Thomas Demand, Gabriel Orozco, Eduardo Abaroa, Carlos Amorales, Santiago Sierra, Gabriel Kuri, Melanie Smith, Sofía Táboas y Minerva Cuevas, por citar algunos, cuyas obras han sido producidas desde los años noventa a la fecha. La colección se ubica en una amplia galería en Ecatepec, con un espacio de mil cuatrocientos metros cuadrados construidos.

²⁴ E. Acevedo, “De las presiones del mercado...”, *op. cit.*, pp. 7-8.

En suma, el diseño gráfico logra conformar una unidad de identidad homogénea y sobria que deviene en un concepto artístico *ad hoc* con la propuesta editorial.

Curare, identidad temática

En el contexto histórico cultural de la década de 1990, *Curare* manifestó un enfoque deconstructivo acorde con las grandes transformaciones que imponía el nuevo orden mundial, evidenciando el caduco discurso oficialista y mercadotécnico de la política cultural que promovía el gobierno mexicano.

En México la reestructuración económica propició políticas culturales destinadas a impulsar el mercado y la difusión del arte, no en función de una propuesta plural y heterodoxa del variado panorama de las artes visuales del país, sino acorde con una política de mercado global.

La exposición “México: esplendores de treinta siglos” es un claro ejemplo de la ideología de Estado que promueve su visión de la identidad nacional y lo mexicano, toda vez que la fórmula mercadotécnica es comercializable:

La elite gobernante no tenía duda de la importancia simbólica de la producción cultural: el neomexicanismo presentado en New York al mismo tiempo que “los esplendores”, se convirtió, dentro de aquel arte, en un objeto nada difícil de consumir, lleno de una nostalgia que recuperaba lo local, los clichés históricos y geopolíticos de un país que se debatía entre el mantenimiento de sus tradiciones, acaso estereotipadas, y una reconversión que alcanzaría esta revisión de lo mexicano. Elevados precios en el mercado internacional del arte, fueron el desafío del programa “paralelo” a “esplendores”.²⁵

²⁵ E. Acevedo, “De las presiones del mercado...”, *op. cit.*, p. 6.

En contraposición al discurso mercadotécnico y oficialista del arte mexicano, *Curare* manifestó una crítica vanguardista del arte contemporáneo:

Se propuso fundamentar una crítica que respeta la posición libertaria, sin un punto específico de llegada; y crear un espacio de reconocimiento desde el punto de vista del otro. Los “curare” vieron y encauzaron el surgimiento de otros artistas, resistentes al neomexicanismo, conceptualmente complejos y difíciles de comercializar. La crítica como una forma de producción teórica más que como un fin puntualizador.²⁶

Sin duda el trabajo de investigación, la crítica e historiografía de la producción artística del arte contemporáneo mexicano, ha constituido el eje de los contenidos de la revista:

CURARE se ocupó —y le interesa seguir haciéndolo— del momento crítico de los fenómenos artísticos y culturales. Para nosotros, momento crítico significa, sobre todo, autorepresentación de estos procesos en la escritura. Acaso por ello no somos una publicación de reseñas de artistas y exposiciones, menos aún una revista que marca tendencias y se mueve en la lógica de la configuración social del gusto, sino un espacio en el que se discute la producción artística y cultural contemporánea, donde la memoria, el análisis teórico y la crítica —entendida como momento de saber de sí—, se asumen como una puesta en horizonte y una construcción de historias. Ahí donde la escritura se conjuga como memoria y teoría, las imágenes dejan ver su intriga con el tiempo, y el pensamiento con la política y la cultura. Al mismo tiempo, cuando la escritura se enfrenta con las imágenes se abre el espacio de producción de significado, de la historia y de la teoría. Lejos de pretender dictar cánones de estilo y movimientos, lejos también de la comprensión de la historiografía como mitografía, para nosotros la escritura es comienzo que da lugar a la representación, nunca a la

²⁶ *Ibid.*, p. 7.



Curare,
núm. 27, México,
julio-diciembre, 2006.

fundación de un origen. Es una convocatoria para que el presente, el pasado y el futuro hagan posible ese extraño tejido que se llama historia: ahí donde se anuda el recuerdo, el olvido y el deseo, escribir significa dar lugar al sentido.²⁷

En los últimos números de la revista se presenta la carta editorial que define el enfoque del número y dedica un espacio especial a la descripción de la portada. Entre las diferentes secciones que contiene la publicación están las siguientes: Sacrilegios, Sacramentos, Mausoleos, Dogmas, Crónica, Revisiones de la historia del arte.

Dogmas es la sección que expone el trabajo teórico. Así por ejemplo en el número 28 Francisco Reyes Palma aborda el color como acción en la obra de Marcos Kurtycz, mientras que Marcela Quiroz elabora un estudio sobre la fotografía de Hiroshi Sugimoto a partir de la idea de huella y sus capas como una forma de lo aurático en el trabajo de este artista visual. A través del texto de Roberto Barajas, la sección de Sacramentos postula la crítica a partir del examen de la obra

²⁷ José Luis Barrios, "Editorial", *Curare*, núm. 27, julio-diciembre 2006, p. 4.

Solsticio de otoño de Eduardo Abaroa como un análisis entre proyecto, acción y documentación. Por su parte, Menene Gras Balaguer examina la pieza de Miguel Ventura presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castelló en febrero de 2007. En la sección de Sacrilegios, el ensayo de Itala Schmelz dilucida sobre el Arte conceptual en México en los años noventa. Mausoleos integra el ensayo de Ana Torres sobre la exposición de arte mexicano en París de 1952. La autora profundiza sobre las estrategias de Fernando Gamboa a partir del concepto de diacronía de la mexicanidad desde el cual muestra cómo los elementos museográficos de esta exposición operan como una suerte de retórica del continuo del imaginario del arte mexicano. Revisiones de la Historia del Arte representa el trabajo de investigación sobre temas de arte.

Finalmente la publicación del número 13 involucra dos acontecimientos clave en el acontecer de la revista; el primero de ellos es que a partir de este ejemplar se enfrentó el reto de publicar sin ayudas institucionales. El segundo lo constituye la renuncia de Olivier Debroise,²⁸

²⁸ Nacido en Israel en 1952, de nacionalidad francesa, Olivier Debroise llegó a México en 1969, donde estableció su residencia. Fue historiador, crítico de arte y curador de numerosas exposiciones, entre las que destacan “Modernidad y modernización en el arte mexicano” (Museo Nacional de Arte, México, 1991), “El Corazón Sangrante” (ICA, Boston, 1991), “David Alfaro Siqueiros. Retrato de una década” (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, Museum of Fine Arts, Houston, Santa Barbara Museum of Art, California y la Whitechapel Gallery de Londres, 1997). Entre sus obras sobresalen: *Antonio Ruiz, el Corcito* (1987); *Figuras en el trópico: plástica mexicana, 1920-1940* (1982); *Alfonso Michel, el desconocido* (1991); *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, escrito en colaboración con Rosa Casanova (1989); *Diego Rivera, pintura de caballete* (1985); *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (1991). Escribió tres novelas, la última, *Crónica de las destrucciones*, ganó el Premio Colima de Novela 1998. Filmó el largometraje *Un banquete en Tetlapayac*. Debroise era responsable de las colecciones de arte contemporáneo de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y asesor por México del *Recovering the Critical Sources of Latin America and Latino Art* del *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA), un programa del Museum of Fine Arts de Houston. Fue fundador y primer director de *Curare*, asociación de críticos en México. H. Mussachio, “Murió el escritor Olivier Debroise”, *La república de las letras*, 12 de mayo de 2008, en EXonline, <http://www.exonline.com.mx/diario/columna/216463>, consultado el 12 de mayo de 2008.

uno de sus miembros fundadores. Su notable labor en el ámbito de la cultura, dejó su huella en la visión y trayectoria de la revista.²⁹ Desde su llegada a México en 1970, hasta su muerte acaecida el seis de mayo de 2008, su presencia en el ámbito de la cultura significó la puesta en acción de un pensamiento lúcido y comprometido con el arte contemporáneo del país:

Observador, investigador, pensador, promotor de la historia del arte no convencional y contemporáneo en México, Debroise ha dejado registros, testimonios y proyectos que si bien son una guía para comprender el hacer de las artes visuales en nuestro país en el presente, deben asumirse sólo como una de las rutas exploradas en torno a la proliferación de obra visual contemporánea.³⁰

Dentro del periodismo cultural su labor destaca desde la época en que Carlos Monsiváis dirigía el suplemento “La Cultura en México” —del diario *Unomásuno*—, al igual que en *La Jornada*.

Relevante resulta también la presencia de los artistas, críticos, teóricos e historiadores que a través del tiempo han colaborado en *Curare*. Nombres como el de José Luis Barrios —Director de *Curare*—, Esther Acevedo, Rogelio Villarreal, Issa M^a Benítes Dueñas, Francisco Reyes Palma, Itala Schmelz, Georges Roque, Karla Jasso, Luz María Sepúlveda, James Oles, Angélica Abelleyra, Cuauhtémoc Medina, Renato González Mello, por citar algunos, constituyen la variedad de

²⁹ “En cambio, sí hemos sufrido algunos resquebrajamiento como grupo. El 15 de septiembre Olivier Debroise renunció a *Curare*. Su presencia, ideas, comentarios y trabajo serán extrañados por todos nosotros. A la renuncia de Olivier siguió la de James Oles, quien sin embargo colabora con el ‘Tzompantli’ de este número. Mantenemos con ambos una estrecha amistad y el intercambio académico no cesará”. E. Acevedo, “Editorial”, *Curare*, núm. 13, julio-diciembre de 1998, p. 4.

³⁰ Humberto Mussachio, “Murió el escritor Olivier Debroise”, *La república de las letras*, 12 de mayo de 2008, en EXonline, <http://www.exonline.com.mx/diario/columna/216463>, consultado el 12 de mayo de 2008.

opiniones y el ejercicio de un pensamiento plural en la crítica de arte en México. La calidad de sus trayectorias, producción académica, artística y literaria está consignada en la sección de Semblanzas de la revista.

Curare y el periodismo cultural

Por su importancia en el ámbito cultural, las revistas de arte se circunscriben a parámetros de calidad que las legitiman como vehículos especializados para los públicos a los que están destinadas. Por tanto, es necesario precisar cuáles son los criterios cualitativos que definen a una publicación como *Curare* en el contexto del periodismo cultural.

Desde una perspectiva contemporánea, la noción de periodismo cultural alude:

A una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, productivos o divulgatorios los terrenos de las “bellas artes”, las “bellas letras”, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental.³¹

En la economía de bienes simbólicos de una sociedad, el capital cultural asume diversas modalidades que se relacionan con la capacidad de acceso que un individuo posea para educarse, cultivar modos y gustos, viajar, leer, disponer de tiempo libre, apreciar las artes; así, en el caso

³¹ Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós-Estudios de Comunicación, segunda reimpresión, 2000. p. 19.

de la cultura visual se requiere de competencia cultural para decodificar el significado de una obra.³²

Por lo regular se identifica a los consumidores de revistas culturales con públicos más especializados que detentan o aspiran al capital cultural. Es así que, dentro del periodismo cultural, la revista se inscribe como el género privilegiado para abordar temas asociados con públicos más afines:

La revista de pequeño formato será reivindicada, en definitiva, como el lugar por excelencia de la exploración y la revelación de la “verdad” literaria o artística, en tanto que el suplemento quedará ancilarmente reducido, desde esta óptica, al papel periférico de divulgador que debe adecuar su tratamiento a otro tipo de reglas de juego, sospechadas a su vez de ser vehículos de superficialidad y banalización: las de la difusión masiva para públicos no especializados.³³

En este contexto, las revistas culturales se asumen como los espacios de representación de bienes simbólicos que demandan los individuos interesados en la cultura y el arte.

Los periodistas, críticos, editores cinematográficos, entre otros, además de los que se dedican a la educación, trabajan en el campo de las denominadas “industrias de la cultura”. Estos profesionales “constituyen la *intelligentsia* (o las ‘clases con voz’). Normalmente poseen un mayor capital cultural que el resto de la sociedad”.³⁴ De este modo, el periodismo cultural se relaciona con “la reproducción y circulación del capital cultural objetivado de una sociedad, por fuera de canales institucionales como la escuela y la universidad”.

³² Los escritos de Pierre Bourdieu sobre la producción cultural son especialmente esclarecedores a este respecto. P. Bourdieu, *The field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.

³³ Pierre Bourdieu, *The field of Cultural...*, *op. cit.*, p. 17.

³⁴ John A. Walter y Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual*, Angels Mata (traduc.), Barcelona, Ediciones Octaedro, 2002, p. 25.

Desde su creación, *Curare* manifestó una postura autónoma que le permitiera trabajar al margen de las instituciones oficiales, a fin de asumir una función axiológica de la crítica de arte, sin tener que comprometerse o subordinarse a intereses de poder. Esta posición le ha posibilitado expresar las opiniones de numerosos artistas, historiadores y críticos de arte, intelectuales e investigadores de diversas disciplinas.

La perspectiva multidisciplinaria de las artes visuales, las manifestaciones multiculturales, la heterogeneidad de las prácticas artísticas, el punto de vista del otro, las posiciones y expresiones artísticas contemporáneas, así como el análisis crítico del ámbito artístico y cultural, y la difusión de investigaciones interpretativas sobre el arte mexicano del siglo XX y temas internacionales afines, han sido una constante en el quehacer cultural de la revista.

Sin duda, la subsistencia de una publicación como *Curare* en tiempos de neoliberalismo constituye una empresa ardua; no obstante, a través de diecisiete años de existencia, sus miembros han creado sinergias solidarias con diversas instituciones públicas y privadas que le han permitido mantenerse vigente.

Como proyecto autónomo, *Curare* ha consolidado su prestigio en el ámbito de las revistas culturales de México, mediante una postura crítica y una visión no oficialista y propositiva que muestra la pluralidad de imágenes que ilustran el panorama de la cultura visual de México, en convergencia con las manifestaciones internacionales contemporáneas.

Curare

Fecha de publicación

De enero de 1994 a la fecha,
último periodo; formato de revista

Periodicidad

Semestral

Tiraje

1 000 ejemplares

Dimensiones

16.5 x 21.5 cm

Portada

Cartulina couché de 200 gr.;
selección de color; plastificada

Interiores

Papel couché mate, una tinta;
separata couché mate de 150 gr., una tinta;
en premier clásico blanco de 90 gr., b/n;
cuatro hojas dobladas impresas en color,
papel couché mate de 150 gr.

Páginas

186. Separata: cuatro páginas doble ancho

Localización

Biblioteca Justino Fernández,
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
Archivo Curare

MATIZ EN EL DISEÑO GRÁFICO

Lydia Elizalde

Desde finales de la década de 1980 se inicia, en la práctica del diseño gráfico, la ruptura con las normas establecidas en periodos anteriores. Sobresale un desafío a la tradición con propuestas eclécticas en la deconstrucción formal, con la apropiación de estilos, principalmente de las vanguardias y del *pop*, en la revaloración de manifestaciones vernáculas y a estos cambios se añaden y se multiplican, las soluciones gráficas digitales.

Las teorías del diseño gráfico desarrolladas en el siglo XX parten de los principios del Constructivismo ruso, de las originales propuestas de Bauhaus, que se continúan en escuelas de Chicago y Nueva York; de las teorías expuestas en Ulm¹, de las experiencias en las escuelas de diseño suizas con los montajes de páginas de Weingart y Hofmann y de las soluciones tipográficas de Ruder.² Estas teorías las

¹ La *Hochschule für Gestaltung*, Escuela Superior de Proyección, escuela universitaria de diseño fundada en Ulm, Alemania (1953); la HfG fue pionera en los estudios y del perfil profesional del diseñador.

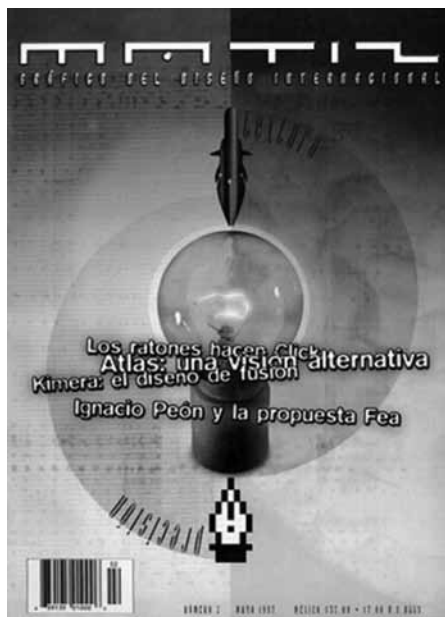
² La Escuela de Diseño Basilea ha influido decisivamente en la gráfica internacional desde la década de 1960. Armin Hofmann y Emil Ruder impartieron cursos de diseño gráfico y tipografía; en esta escuela se desarrollaron los modelos de educación más sobresalientes en diseño.

continuaron y enriquecieron, en los últimos años del siglo XX, diseñadores provenientes de las más destacadas escuelas de diseño europeas y norteamericanas quienes iniciaron el debate y la teorización sobre la gráfica a partir de su experiencia práctica y, desde diferentes foros, se han convertido en los teóricos del diseño posmoderno. Entre ellos se destacan los trabajos de Ellen Lupton, J. Abbott Miller y Mike Mills sobre formalización y diseño; los realizados por la crítica del diseño Katherine McCoy, desde la Academia de Arte Cranbrook, los estudios del catalán Joan Costa, sobre la imagen corporativa, por citar a los más difundidos. Todos ellos se han acercado al análisis de la significación visual desde el formalismo, la semiótica y la deconstrucción para fundamentar sus razonamientos.

También se han incorporado otros teóricos a la construcción de la crítica del diseño gráfico con experiencia profesional reconocida, quienes han difundido problemáticas y soluciones del diseño contemporáneo; entre las propuestas visuales originales y los difusores de éstas, destacan Neville Brody y la imagen alternativa de los ochenta, desde la revista *The Face*; Tibor Kalman, práctico y teórico, en la experimentación irónica de la revista *Colors*; Rudy Vanderlans, editor de *Emigre*;³ David Carson ignora las normas tipográficas y presenta *The end of printing*, en 1991, junto con Lewis Blackwell; Rick Poynor, editor de la revista *Eye*, se revela como un crítico relevante del diseño;⁴ Milton Glaser, desde su creatividad en la ilustración de revistas y carteles. Se destaca, asimismo el trabajo de teóricos latinoamericanos,

³ La revista *Emigre* publicó 69 números, entre 1984 y 2005. Los ejemplares del 1 al 63 fueron publicados y distribuidos por Emigre, Inc., del 64 al 69 fueron co-editados y distribuidos por Princeton Architectural Press, de Nueva York. <http://www.typotheque.com/site/author.php?id=53>, consulta en agosto 2008.

⁴ *Eye*, revista de comunicación gráfica, editada de 1990 a 1997. Entre otros textos de Poynor se incluyen, *Typography Now: The Next Wave*, *Design Without Boundaries*, *Typographica* y *Obey the Giant*. <http://www.typotheque.com/site/author.php?id=53>, consulta en agosto 2008.



Matiz, núm. 2,
México, 1997.

quienes desde su práctica como diseñadores y en el campo de la docencia han modificado la percepción de la actividad gráfica.⁵

Esta sucesión teórica y metodológica se ha utilizado en los programas educativos de las universidades mexicanas que iniciaron la profesionalización en el diseño desde finales de la década de 1960, y durante los años setentas se hicieron los necesarios ajustes a las cualidades expresivas y necesidades de comunicación en la creación de una gráfica nacional. A finales de los años ochenta se distinguieron las tendencias posmodernas, retomadas de las propuestas eclécticas de la arquitectura y de la plástica para las diferentes salidas en el diseño gráfico: la publicidad, la imagen corporativa y en el diseño editorial de diarios, revistas y libros.

⁵ Rafael Reséndiz, *Semiótica, comunicación y cultura*, UNAM, México, 1982. En el siglo XXI, diseñadores latinoamericanos de México, Venezuela, Argentina, Colombia, Chile y Cuba se han sumado a la reflexión teórica del diseño en foros especializados y cátedras universitarias.

Los cambios formales que se dan en el diseño gráfico, por ser una práctica expuesta a los hipermedia, han sido más rápidos y las soluciones expresivas y técnicas están en constante cambio. Además, los proyectos de diseño persiguen objetivos concretos de originalidad, funcionalidad, identidad y permanencia para poder incidir, con sus proyectos, en la estética de determinada cultura. Todo esto subordinado a la vertiginosa invención tecnológica.

Propuesta gráfica en Matiz

Con el nombre *Matiz* y el subtítulo: *gráfico del diseño internacional*, aparece en México en marzo de 1997, el primer número de una revista que refleja las inquietudes de profesionales del campo del diseño gráfico para mostrar conceptos y soluciones en el diseño editorial y publicitario desde diversas técnicas. El objetivo de la revista ha sido contribuir a la formación de nuevos profesionales del diseño para cumplir con las exigencias de comunicación y difusión en la globalización; también ha impulsado la divulgación de la gráfica contemporánea para conformar la crítica del diseño.

La práctica del diseño ha marcado espacios de trabajo en equipo, y en el caso de *Matiz*, Álvaro Rego García de Alba fue el fundador y director de la revista, quien reunió a un grupo de talentosos diseñadores para conformar el concepto editorial de la revista. La dirección de arte, el desarrollo creativo, fue realizado por Domingo Noé Martínez; Víctor Hugo Piña Williams estuvo a cargo de la edición. De esta manera, desde la empresa Print Link surgió la publicación de la revista.

En el primer número se hizo una invitación a profesionales del diseño para tratar temas monográficos y se dio un amplio espacio para mostrar sus propuestas icónicas en diversas técnicas expresivas: ilustraciones, fotografía, videoarte, multimedia y gráfica. De esta manera, en *Matiz*, la expresión de la forma y de los contenidos ha transitado por la obra de reconocidos diseñadores, en donde se reseña la importancia

de las escuelas para la formación de profesionales en este campo, se presentan sus portafolios y las tendencias en la gráfica contemporánea. Incluye, además, una sección de medios dinámicos, donde se muestra el desarrollo de materiales experimentales.

Sobresale en *Matiz* el manejo del cabezal o nombre de la revista. El trazo del nombre de la revista se presenta en diferentes tipografías de acuerdo a la propuesta creativa de cada número, lo que le ha dado una identidad expresiva particular a la revista. Los artículos también presentan soluciones tipográficas diferentes en títulos y subtítulos —que acentúan los aspectos visuales y con frecuencia resultan ser soluciones poco legibles; éstas se relacionan con la iconicidad de cada artículo presentada en diferentes medios expresivos.

En los textos de los artículos y reseñas se utiliza la tipografía Trebuchet, conveniente para el diseño de páginas por sus rasgos distintivos⁶; en *Matiz* el uso de esta tipografía se presenta en ocho puntos con un amplio interlineado, en columnas que se subordinan a las formas gráficas y en ocasiones los textos resultan ilegibles por la superposición de imágenes y fondos en fuertes colores. En algunos casos se diseña en las dos columnas verticales tradicionales, pero en otros la tipografía se adapta al diseño propuesto y serpentea alrededor de las imágenes en una columna.

Así, la manera particular de armar las páginas: el interlineado, las columnas y recuadros, la puntuación, los diferentes tipos de tipografía para los titulares y subtítulos, la imagería —dibujos, fotografías, fotomontajes, collage digitales, fotografías documentales, reproducción de diseños, fondos—, constituyen la identidad de la escritura total

⁶ Trebuchet MS es una tipografía sans-serif diseñada por Vincent Connare para Microsoft Corporation en 1996. Connare reconoció en este diseño la influencia de otras tipografías como la Frutiger, la Akzidenz Grotesk y la Gill Sans. Su gran altura de la “x” unido a las líneas simples la hace muy legible y uniforme incluso en tamaños pequeños [...] Otros detalles destacables son los serifs existentes en la “i” y en la “j” o la curva de la parte inferior de la “l” minúscula que ayuda a hacer totalmente reconocible cada carácter. En <http://es.letrag.com/typografia.php?id=64>, consultado agosto, 2008.



Matiz, núm. 9,
México, 1997.

de la revista. De esta forma, la composición visual, icónica, se convierte en el elemento identitario de *Matiz*.

La única norma que sigue cada número de la revista tiene que ver con su formato y presentación. La publicación responde a las normas de estandarización en uso de papeles y es un reflejo del desarrollo de la industria editorial, marcada por la competitividad en muchos sectores del consumo.⁷

Con una tendencia ecléctica, *Matiz* da énfasis a las expresiones visuales como la parte más sobresaliente del contenido: esta manera de componer las páginas, de seleccionar las imágenes y la ruptura de normas, permiten la creatividad siguiendo estructuras espontáneas, sin el uso retículas estandarizadas; en la mayoría de las páginas las soluciones son más visuales que gráficas y proponen un diseño para verse, no

⁷ Magda Polo Pujadas, *Creación y gestión de proyectos editoriales*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2007. p. 11.



Matiz, núm. 9, 1997, pp. 36-37.

para leerse; las asociaciones icónicas son fortuitas, basadas en la intuición del diseñador; y la presentación del sentido lingüístico, del contenido textual, pasa a segundo plano; asimismo en la formación editorial sobresale el retoque digital y el trabajo de prerensa.

En cuatro años de edición bimestral —de marzo de 1997 a marzo de 2000— *Matiz* presentó veinte revistas. El propósito de la revista era extender la formación para los nuevos profesionales del diseño gráfico, y de cierta manera, mostrar las posibilidades creativas del activo desarrollo de la industria editorial y de la reproducción inmediata de la era digital al promover las nuevas salidas del diseño. *Matiz* también propició la documentación visual, la distinción de la retórica expresiva y el análisis semiótico del diseño.

Durante su publicación, se convirtió en un espacio de publicación de la obra de nuevos diseñadores y desde su número inicial se ocupó en difundir las propuestas del diseño gráfico posmoderno. La propuesta original de la revista han sido sus elocuentes portadas y las soluciones

de sus páginas en las que combina imágenes con textos. La prioridad de la expresión gráfica se relaciona con imágenes atractivas tratadas principalmente en medios digitales. La formación de los textos se subordina al abundante y variado iconismo que presenta cada página.

Temáticas e iconismo

Los principales tópicos que se presentan en *Matiz* son la divulgación de trabajos de profesionales de la gráfica, algunas teorías del diseño y de su proceso histórico, y la aplicación con diferentes técnicas. El eclecticismo visual es evidente en los contenidos: textos coloquiales, entrevistas informales, textos historiográficos, y pocos son tratados de una manera más rigurosa, conformados en soluciones gráficas audaces y seductoras que envuelven una mínima información textual. Es evidente una tendencia a la experimentación y a la soltura en la expresión de la forma.

El concepto gráfico para las portadas retoma estilos que fueron vanguardias en sus propuestas originales; estos aportes reflejan la recuperación iconográfica de tendencias del diseño a partir de la plástica, principalmente, y se exponen a manera de *revivals*.⁸

Cada revista presenta la carta editorial del director, García Rego, a la que le siguen breves artículos sobre diferentes temáticas de la gráfica: el desarrollo de la tipografía, la ilustración en revistas, la manipulación fotográfica, el video arte, el diseño digital y reseñas de obras de reconocidos creativos. En *Matiz* también se destaca la presentación de otras revistas por medio de entrevistas a sus directores y diseñadores;

⁸ Elizabeth E. Guffey, *Retro. La cultura de la reactivación (Retro. The Culture of Revival)*, The University of Chicago Press, 2006, pp. 9-22. El término *retro* se ha utilizado en los últimos treinta años, sin embargo hay pocas maneras para definirlo: mirada irónica, ampliado retorno a otras décadas, sin una nostalgia sentimental. No le molesta la tradición y no trata de reforzar los valores sociales. Sin embargo, sugiere una forma de subversión a los pasos precisos de la historia. <http://www.retrothebook.com/>; consultado en agosto 2008.

la sección titulada Interlineado, reseña publicaciones que se han editado sobre diseño, y se incluyen en este grupo revistas impresas y digitales, además de libros sobre esta misma temática. Bajo el título *Agenda*, *Matiz* reseña exposiciones, conferencias, coloquios, portafolios de escuelas y de profesionales del diseño. Incluye en las últimas páginas publicidad de tecnología digital de punta.

A continuación se presentan algunos de sus ejemplares; se resaltan las soluciones gráficas y expresivas, en portadas y en algunos artículos, y las temáticas del diseño gráfico posmoderno.⁹

Con el título integrado *viejos/nuevos matices, nueva visión/comienzo desde cero*, *Matiz* publica el número 1, en marzo de 1997, y utiliza una iconografía relacionada con la pintura matérica, manipulada digitalmente con fotografías. En este ejemplar presenta artículos sobre las formas tipográficas para el siglo XXI, la función del interlineado y el arte digital como medio para producir objetos artísticos; el diseño de la portada es de Manuel Guerrero.

El ejemplar número 2, de mayo 1997, muestra una portada expresiva y elocuente, sobre el proceso creativo del diseño, también diseñada por Guerrero; su iconismo resalta en una simplificación geométrica bien lograda. La página editorial define el enfoque de este número en la exploración e innovación y rescata la acogida del público especializado y su respuesta para colaborar en la revista.

Las funciones del diseñador-escritor se combinan; en este número Domingo Noé Martínez escribe el artículo “Diseñando con la tipografía más fea o las tipografías torturadas por Nacho Peón”.¹⁰ Presenta

⁹ Durante 1997, la edición de la revista fue mensual; de 1998 a 2000 se publicó trimestralmente y se incluyó en la mayoría de los ejemplares la fecha de publicación.

¹⁰ Cynthia Villagómez Oviedo, *Interiorgráfico* (revista digital). “Nacho Peón o el epitome del diseño gráfico mexicano posmoderno”. El trabajo de Nacho Peón ha sido descrito como muscular, orgánico, texturizado, raro, arriesgado y con humor. Su trabajo se destaca por la experimentación; coparticipó en la creación de la editorial Pellejo, la cual ha publicado revistas experimentales como *Número* y *Fea*. En http://ig.athya.net/quimera/index.php?option=com_content&task=view&Itemid=27&id=77&lang=es; consultado julio 2008.

algunas de las fuentes feas diseñadas por Peón a partir de la experimentación gráfica que va más allá de la funcionalidad. Estas tipografías diseñadas en Fontographer revelan rasgos de las soluciones gráficas a las que añade rasgos locales para producir un lenguaje visual con características mexicanas:

Fea es un proyecto que surge, indudablemente, a contracorriente de todo aquello que es considerado un “diseño bonito”, y se propone hacernos reflexionar acerca de la posibilidad que tenemos de experimentación en todo proceso creativo. Si bien hoy en día existe una metodología y una técnica que sumadas a los avances tecnológicos se unen para ayudar al diseñador a conseguir determinada propuesta de imagen, la parte esencial de experimentación ha quedado en la mayoría de los casos pasiva.¹¹

La portada del ejemplar número 5, también diseñada por Martínez, remite a asociaciones icónicas arbitrarias del *Pop*; resalta en la solución gráfica la ironía en la forma y en los contenidos. Rego García de Alba define el enfoque de este número con el tema de la globalización en diseño. En “Pueblo chico, diseño grande: nacionalismo vs. globalización”, Ana Lilia Soto reflexiona sobre la identidad del diseño en la economía de mercado;¹² Álvaro Sobrino, director de la revista *Visual* expone la visión española del diseño, reconoce la importancia del trabajo en equipo y la función social de la revista. Destaca la importancia del diseño, que no está en las revistas especializadas, sino en las revistas bien hechas que sirven de guía, de escuela, para reconstruir, para reinventar y transformar.¹³

En el ejemplar número 6, el diseño de la portada es de Adrián Sánchez y Jerónimo Hagerman; un juego visual que nos remite al *Op Art*

¹¹ Domingo Noé Martínez Ramírez, “Diseñando con la más fea o las tipografías torturadas por Nacho Peón”, *Matiz*, núm. 2, 1997, p. 35.

¹² Ana Lilia Soto. *Matiz*, núm. 5, 1997, pp. 6-9.

¹³ Denisse Velázquez, *Matiz*, núm. 5, 1997, pp. 25-31.

de los sesentas e incluye un elemento conceptual y lúdico, la clavadista. Resaltan en este ejemplar, en casi todas sus páginas, texturas visuales, solución que se asemeja al papel para envolturas, además del uso de grandes plastas de color; añade íconos vernáculos que ocupan la mitad de las páginas; esta iconografía refleja la expresión emocional del *color field* y presenta símbolos *retro* que nos vinculan a los inicios de la publicidad impresa. De esta manera se presentan contrastes formales de páginas minimalistas contra páginas neobarrocas, saturadas de elementos icónicos populares. La sección Interlineado señala la proliferación de revistas en los años noventa que se editaron brevemente o en una sola ocasión.

El ejemplar número 8, con una elocuente portada, diseñada por Martínez, remite también a la iconografía de los cincuenta con un montaje gráfico; éste, es uno de los números mejor contruidos, en cuanto a temáticas y soluciones gráficas. Se presentan reseñas de otras revistas y acercamientos a la obra de reconocidos artistas, tal es el caso de “Confesión de oficio” de Luis Rodríguez, quien detalla su experiencia en el diseño de algunos números de la revista *Artes de México*.¹⁴ Con el título “Páginas irreverentes”, Gabriel Sama hace una detallada síntesis de las características de las revistas independientes, de las que considera deberían llamarse revistas culturales autogestivas.

Se pueden distinguir ciertas características como propias de las revistas culturales autogestivas del país. Por supuesto, no todas las revistas lo hacen en la misma medida, cantidad o forma [...]: Independencia, económica y editorial; temas culturales y textos literarios; tirajes bajos; mercados específicos; pocas relaciones comerciales; mínima difusión; automarginación, no tienen registro legal; nula remuneración económica para sus miembros y colaboradores; muchas de ellas surgen de talleres literarios.¹⁵

¹⁴ *Matiz*, núm. 8, 1997, pp. 16-21.

¹⁵ Gabriel Sama, “Páginas irreverentes”, *Matiz*, núm.8, 1997, pp. 28-31.

En este artículo se presentan algunas de las características del *fanzine*¹⁶ y Sama describe cómo algunas han dejado de ser revistas marginales para convertirse en productos periódicos y redituables, tal es el caso de *Viceversa*, *Rizoma* y *Complot*.¹⁷

La portada del número 9, es un diseño híbrido de Gabriel Martínez Meave. Con el título *México tipográfico 1998* hace un juego digital con tipografías superpuestas. Domingo Noé Martínez presenta un “Manifiesto tipográfico mexicano”, “con el fin de generar nuevos lenguajes formales a partir de nuestra propia fuerza cultural”.¹⁸ En otra reseña se expone un mapa gráfico sobre el desarrollo de la historia de las letras y tipografía.¹⁹ El ejemplar analiza muestras de tipografía vernácula en la reseña “La tipografía popular mexicana, hacia una cultura visual cotidiana”.²⁰ Para complementar, se presenta un artículo sobre la tipografía “para leerse” con ejemplos de textos que cumplen con la funcional primordial de ser legibles.

Algunos de los diseñadores que conforman este número son Nacho Peón, Gabriel Martínez Meave, Mónica Peón, quienes han participado en la edición de otras revistas gráficas experimentales: *Golem*, *The O*, *Laberinto* y *Complot*.

Con un recurso *retro* de diseño psicodélico de los años setenta, en la portada del ejemplar número 11, Alejandro Mondragón y Francisco Estrella hacen un recuento de los lenguajes visuales utilizados en los cincuenta, los sesenta, los setenta y la conciencia de la imagen en revis-

¹⁶ El nombre *fanzine* proviene del inglés: FAN de ‘FANático’ o ‘aficionado’ y ZINE de magaZINE, ‘revista’. Su impresión es de bajo costo, impresa en mimeógrafo y fotocopidora, en papeles rústicos y sus contenidos son utilizados para propaganda de contenido contracultural. G. Sama, “Páginas...”, *op. cit.* p. 31.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Domingo N. Martínez, “Manifiesto tipográfico mexicano”, *Matiz*, núm. 9, 1997, pp. 14-21.

¹⁹ Gabriel Martínez Meave, “Historia de las letras y la tipografía”, *Matiz*, núm. 9, 1997, pp. 18-23.

²⁰ Miguel Hirata, *Matiz*, núm. 9, 1997, México, pp. 34-37.

tas, carteles y portadas de discos; añaden el *boom* audiovisual de los ochenta y noventa, y su vinculación con la música.

A un año de su publicación, en el número 12, *Matiz* presenta la temática: *Un diseño sin complejos por una alfabetización visual*; el diseño de portada es de Domingo N. Martínez; en las primeras páginas expone los grabados de Joel Rendón. En este ejemplar, Gabriel Martínez Meave muestra las oposiciones binarias del diseño entre lo simple y lo complejo. Por su parte, Luis Rodríguez hace un recuento histórico del diseño gráfico para argumentar la importancia de una teoría de esta profesión.²¹ Resalta la funcionalidad del diseño que incluye la posibilidad de que el mensaje gráfico sea leído; su expresividad es resultado del uso de variables gráficas y del sentido simbólico que aporta el lector.

En el artículo “Eclecticismo y posmodernidad”, Steven Heller y Julie Lasky tratan el tema de la inestable frontera entre modernidad y posmodernidad.²² Mónica y Nacho Peón, hacen una reseña del trabajo del performance gráfico en donde el texto y la imagen interactúen con el lector. En esta reseña sobre la alfabetización visual se exhibe el trabajo de diseñadores que han enriquecido el lenguaje gráfico con la tecnología digital y se destaca el trabajo digital de P. Scott Makela con el diseño de la fuente tipográfica *Dead History*, en 1990; esta grafía representa el inicio de la creación de fuentes híbridas, resultado de la experimentación en la computadora.²³ Además, en este número se hace una cuidadosa selección de carteles de diseñadores mexicanos y japoneses, para conmemorar la migración japonesa a México, de 1897 a 1997.²⁴

²¹ Luis Rodríguez Morales, “Por un diseño sin complejos, por una alfabetización visual”, *Matiz*, núm. 12, 1998, p.11. El autor es director de la Maestría en Diseño Estratégico de la Universidad Iberoamericana, autor del texto *Diseño, estrategia y táctica*.

²² Directores del programa de diseño gráfico de la Academia de Arte Cranbrook, Michigan, en 1998.

²³ Lauri P. Scott, “Makela”, *Matiz*, núm. 12, 1998, p. 29.

²⁴ Carlos Gayou, “Un río y dos orillas”, *Matiz*, núm. 12, 1998, pp. 38-45.

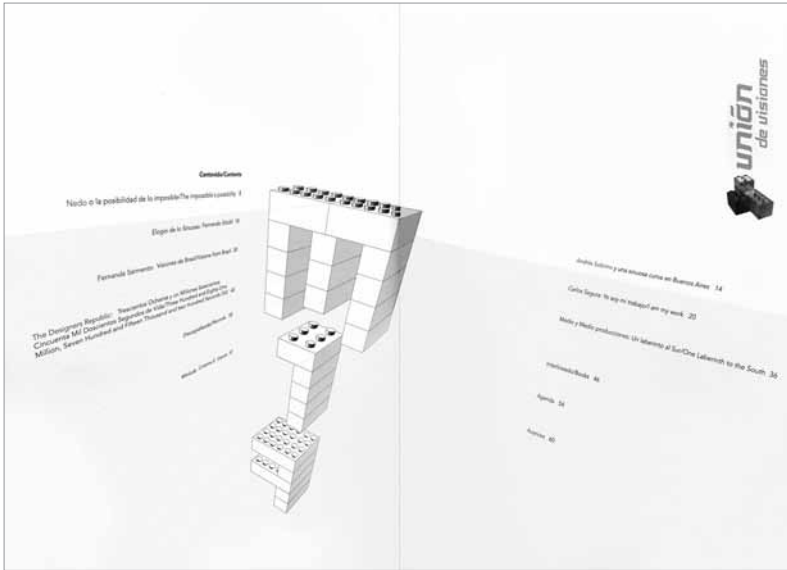


Matiz, núm. 17,
México, 1999.

Con una portada de Nacho Peón, el ejemplar número 17 anuncia las tendencias en revistas de reconocidos diseñadores latinoamericanos, Nedo con *Cal* en Venezuela, Andrés Sobrino en el diseño de *Curva* en Buenos Aires, el cubano Carlos Segura presenta el diseño híbrido que produce en California; el oficio gráfico de la brasileña Fernanda Sarmiento en la revista dirigida a profesionales e interesados en el arte visual, *ArcDesign*, publicada desde 1997. El grupo de diseñadores uruguayos *Nacíamos* comenta una posible definición de la creación multimedia, a partir de un proyecto de investigación multidisciplinario.²⁵

La portada del ejemplar número 20 es de la empresa de diseño computacional Attik y representa ya la hibridación en el diseño de la era digital. Publicado en marzo 2000, marca el cierre de *Matiz gráfico del diseño internacional* con el tema: *computer love*, donde resaltan

²⁵ *Matiz*, núm. 19, 2000, pp. 8-44.



Índice, Matiz, núm. 17, 1999.

reseñas sobre los chips integrados, *e-books*, *palms* en films retrofuturistas. Alexander Szadeczky escribe sobre la empresa de diseño digital Nofrontiere y destaca las implicaciones del pluralismo caótico en el contexto del diseño, a partir de soluciones digitales. Considera la reinención de las instituciones culturales a través de los medios digitales para seguir siendo relevantes para sus receptores. La portada y las primeras páginas de esta edición se ofrecen en papel sintético, que refleja la hibridación tecnológica, tópico tratado en varias reseñas del ejemplar.

Del total de los ejemplares publicados de la revista *Matiz*, tres portadas fueron diseñadas por mujeres, el ejemplar número 4 está basado en imágenes de Mónica Peón y de Gabriel Batiz, el número 7 diseñado por Joanna Slazak, y el número 16 por Ximena Labra. Esto afirma la presencia profesional de diseñadoras en la gráfica editorial, constante desde el inicio de la revista. Se destaca también la reflexión de algunas diseñadoras sobre la grafica en varios de los ejemplares: Tu-

Ilia Bassani escribe sobre el juego del diseño gráfico como experiencia de vida; Araceli Zúñiga trata la era de las ciberculturas; Erika García describe las formas que se utilizan en el diseño editorial para acercarse al lector; Gabriela Rodríguez hace referencia a los ruidos visuales; Gabriela Guzmán escribe sobre la ilegibilidad del diseño tipográfico moderno.

Estetización en Matiz

El estudio del desarrollo de los procesos gráficos, a través de las páginas de *Matiz*, ha permitido conocer la primera revista que recupera el diseño experimental y profesional en México, en los noventa, y que suma los aportes de profesionales de la gráfica en la producción de revistas, en la resignificación de lenguajes visuales y de las soluciones tipográficas del diseño nacional e internacional.

La revista, como *ready made* industrial impreso, impulsa una dimensión que estimula el consumo visual, en su condición de objeto efímero y cuya permanencia se desgasta rápidamente por su repetición masiva. El cambio en la gráfica posmoderna demanda la disponibilidad de aceptar su formulación estética ecléctica, de ruptura con las normas tradicionales en la edición, con la fragmentación visual y la manipulación digital del detalle.

La comunicación directa con el lector-consumidor del objeto impreso “hace lo visible-visible, el presente-presente, destaca la no armonía y la manera especial de la presentación-presentable.”²⁶ Las insinuaciones lúdicas, irónicas y grotescas en *Matiz*, fortalecen la simulación de la realidad en una estetización que promueve la libertad de

²⁶ Carlos Fajardo, “Estetización de la cultura. Pérdida del sentimiento sublime”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2000. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>, consulta agosto 2008.

los estilos individuales, que retoman características formales de propuestas artísticas originales, valoradas en otros periodos.²⁷

Al concluir la interesante propuesta editorial de *Matiz*, el equipo de sus fundadores ha diversificado su práctica profesional.²⁸ A esta revista le han seguido otras publicaciones especializadas en diseño editadas desde espacios institucionales.²⁹ Sin embargo, la herencia práctica y teórica de *Matiz* se consolida como referente del diseño mexicano, en el medio editorial y en la difusión del diseño gráfico, y se reconoce su exposición ecléctica, original, inventiva, joven, fresca, irónica, ante todo experimental.

²⁷ C. Fajardo, “Estetización...”, *op. cit.*

²⁸ Domingo Noé Martínez formó el centro de diseño Amarillo en Xalapa, Veracruz dedicado a la creación, promoción y difusión del diseño y en 2000, el estudio La Fe Ciega junto con Yolanda Garibay. Álvaro Rego García de Alba fundó en 2000 Mumedi, el primer Museo Mexicano del Diseño, con el objetivo de promover el diseño gráfico e industrial en México y despertar mayor interés por el diseño, tanto por el proceso histórico del diseño como por diversas expresiones contemporáneas. Nacho Peón ha continuado su trabajo de investigación y diseño en *typo*, revista de tipografía en México en donde colaboran diseñadores e investigadores de las teorías del diseño tipográfico y gráfico. <http://www.oem.com.mx/diario-dexalapa/notas/n653544.htm>; consultado en agosto 2008.

²⁹ Olivia Gutiérrez Sarmiento. *Ene O. El ensayo del diseño*, es una revista de arte y diseño dirigida a las universidades que imparten la carrera de diseño gráfico, industrial, textil y afines, con el objetivo de mostrar a los estudiantes el desempeño de profesionales en su ambiente de trabajo. Su nombre original fue *Nervio Óptico*, finalmente de éste solamente se quedó la ene y la o; se publicó por primera vez en 1998. http://eneo.com.mx/revista/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=46, publicado en 20 de febrero de 2007, consultado julio 2008.

REVISTAS CULTURALES

Matiz

Fecha de publicación

De marzo de 1997 a marzo de 2000

Periodicidad

Mensual

Tiraje

12 000 ejemplares

Dimensiones

20 x 29 cm

Portada

Cartulina couché mate 200 gr., selección de color

Interiores

Couché mate 130 gr., selección de color

Páginas

64 páginas

Localización

MUMEDI (Museo Mexicano del Diseño)

Hemeroteca Nacional

ARTE EN COLOMBIA, ENTRE DISCURSOS OPUESTOS

Liliana Ortega Castillo

Este artículo surge como resultado de la lectura crítica realizada a la publicación trimestral *Arte en Colombia* (1976-2006). El enfoque principal y eventual reflexión, gira en torno a dos discursos opuestos sobre el panorama de las artes visuales en Colombia y América latina durante las últimas tres décadas.

Un tipo de discurso, registra el fenómeno de la plástica desde la visión descriptiva de elementos formales que conforman una obra de arte, relacionada a la historia de vida del artista a manera de entrevista. Visión que es compartida con el afán de mercado del arte como transacción comercial.

El otro tipo de discurso, interpreta contextualmente la obra de arte desde el ámbito social, el ámbito histórico y el ámbito artístico esencialmente, con la participación activa del autor para así llegar a una visión más amplia del fenómeno de la plástica. Perspectiva que se amolda hacia intereses investigativos y académicos, y en procesos de creación contemporáneos.

Como ambos discursos estarán presentes durante la permanencia en circulación de *Arte en Colombia*, se ha determinado utilizar un ordenamiento cronológico para mantener un hilo conductor que sirva de elemento expositivo y de seguimiento hacia el objeto de estudio.

De acuerdo a esto, se ha optado por construir y analizar el texto a partir de tres momentos: el primero, habla sobre sus inicios en su contexto sociocultural, lineamientos editoriales y contenido artístico; el segundo, habla sobre su estructura interna y sobre las transformaciones tanto de forma como de contenido, y el tercero señala las repercusiones generadas en diversos públicos, componentes fundamentales que explican el proceso de recepción de la revista en el campo del arte.

Arte en Colombia como proyecto cultural

La revista *Arte en Colombia*, nace en los años setenta: en octubre de 1975 comienza a concebirse y en julio de 1976 ya es una realidad. Su propósito específico es llegar a convertirse en una publicación especializada y en un proyecto cultural, cuyo objetivo es registrar los eventos relacionados con la escena del arte a un nivel tanto local como internacional, especialmente en América Latina, Europa y Estados Unidos.¹

¹ Inicialmente publicamos una revista que se llamó *Arte en Colombia*, eso fue hace 25 años, Yo había estudiado Bellas Artes y uno de mis profesores, se había ganado un premio en la Bienal de San Pablo. En esa época los medios, se ocupaban poco de las Arte Plásticas, y sólo salieron unas pocas líneas de la Bienal en el periódico.

A mí me pareció terrible, que un artista que se dedicaba toda la vida a algo tan difícil como es el arte, después de obtener un premio de esa envergadura no fuera noticia.

Fuimos a visitarlo con mi hermana, que también lo admiraba mucho, y nos pusimos a charlar y le planteé por qué no se hacía una revista de arte patrocinada por el área de cultura, pensando que era una manera de que la gente se enterara de lo que pasaba con el arte y sus protagonistas.

En el transcurso de la charla me sugirió que yo la hiciera. Esa idea, fue como un fantasma que me empezó a perseguir. Hasta que un día decidí comentarlo con un profesor de Historia del Arte, Oscar Bonelli y entre los dos planteamos la revista y la editamos. Entrevista a Celia Sredni de Birbragher, Directora de la Revista Art Nexus, abril de 2001[en línea] disponible en: <http://www.obraporobra.com/Sec/InterViews/Sredni/Index.asp> , recuperado: 28 de octubre de 2004.

Su primera edición es de cincuenta páginas. En la carátula aparece una obra del pintor colombiano Darío Morales; un desnudo femenino, como única imagen central, acompañada del título y del logotipo creado por el también artista colombiano Carlos Rojas. En sus páginas interiores se encuentran doce artículos, que reflejan la diversidad temática que desea mostrar la revista, en cuanto a expresiones artísticas se refiere: pintura, obra gráfica, escultura, cine, arquitectura, teoría y crítica del arte. Las imágenes —tanto de contenido como de pauta publicitaria de galerías de arte y de la empresa privada - son tanto policromas como en blanco y negro.²

La fundación de la revista podría entenderse como una respuesta a las nuevas posibilidades abiertas por el desarrollo de la actividad plástica de la década de los setenta en Colombia; se inscribe en un marco de referencia determinado donde el artista para desempeñar su rol debía interactuar en diferentes escenarios. Precisamente, en estos escenarios, que comprendían en un primer momento, la academia, y posteriormente sitios de exhibición como museos³, galerías y salones de arte, era donde los artistas buscaban legitimidad y visibilidad para su trabajo.

El arte como práctica en este contexto no estaba lo suficientemente establecido como para ser generador de colectivos y grupos de trabajo, corrientes o formas más organizadas de creación, sino que operaba en

² En 1991, con motivo del quinceavo aniversario se reimprime el primer número de *Arte en Colombia*., Se duplica el número de páginas debido a la adición de pauta publicitaria y no de contenido de artículos.

³ Pilar Tafur, “Qué opinan los artistas sobre el M.A.M.?” (sic), en *Arte en Colombia*, núm. 10, 1979, pp. 62-64. El texto comienza con una breve reseña sobre los lugares que anteriormente ocupó el Museo de Arte Moderno de Bogotá, después señala las características físicas del espacio de la nueva sede y a lo largo del texto presenta las diversas apreciaciones que tienen algunos artistas colombianos sobre la importancia de la nueva instalación con relación a las diversas implicaciones que tendrá tanto para la exhibición de obras como para el medio artístico y el público en general.

total desarticulación. Existía la postura individualista fundada en el deseo de figuración de los mismos protagonistas en el medio artístico, con afán de construir su discurso visual a partir de conocimientos adquiridos en la Academia, o a partir de ideales y modelos extranjeros que se producían en otras latitudes, corrientes como el hiperrealismo y el arte conceptual.

Por otro lado, también se encontraban aquellos que fungían como artistas independientes, que no se consideraban pertenecientes a la corriente principal del momento, es decir, distanciados de influencias mediáticas, en donde contenidos argumentativos en cuanto a lo puramente formal, no estaban relacionados con sus procesos según su manera de percibir el quehacer artístico; sus trabajos, pese a que en muchas ocasiones eran exhibidos dentro de museos o galerías, buscaban maneras para expresar su deseo de trasgresión.⁴

Paralelamente a esta situación, una minoría representativa en cuanto a su éxito profesional de artistas colombianos activos residiendo en ciudades distantes como París y Nueva York principalmente, lograron posicionarse como ejemplos a seguir para sus colegas quienes se enteraban de sus logros. Su arte se valoraba a partir de la legitimación obtenida por haber sido reconocidos en el extranjero, muchas veces sin importar las diferentes etapas en sus procesos de creación de la obra plástica.

En este orden de ideas, era poco probable un fortalecimiento significativo del panorama artístico en términos locales. Es evidente que tal panorama se conformaba a partir de luchas individuales por acceder a una mayor divulgación y por alcanzar posicionarse estratégicamente en el mundo del arte. Ciertamente, *Arte en Colombia* surge como una respuesta a la búsqueda de una articulación coherente del contexto artístico de la época, abriendo espacios de divulgación y reconocimiento del arte local, y además informando como medio impreso so-

⁴ Miguel González, “Todo esta muy Caro”, en *Arte en Colombia*, núm. 13, 1980, pp. 38-42.

bre los acontecimientos importantes que suceden afuera del territorio colombiano.

En el primer espacio editorial se establecen las prioridades e intereses que quiere establecer la revista como proyecto cultural:

Arte en Colombia responde a la necesidad urgente de una publicación de este tipo entre nosotros. Es el resultado del trabajo conjunto de colaboradores, asesores y galerías que han prestado su apoyo irrestricto y generoso y las empresas e instituciones que con sus anuncios han auspiciado las actividades culturales. De poder contar con este continuado esfuerzo, nuestra revista habrá de constituirse en el vehículo de expresión de las personas que hoy escriben sobre arte en el país, de los nuevos nombres que en ese campo vayan surgiendo, de muchas opiniones que sobre arte se ventilan en el extranjero y que tienen gran interés para nuestro medio. Pretendemos ser un órgano que por su seriedad imparcial y objetiva permita la aparición simultánea de las diversas visiones profesionales en el área.

Arte en Colombia no es una revista sobre arte colombiano. Es una revista sobre la discusión que el arte despierta en Colombia, en los países que por compartir muchas de las características de la situación colombiana, pueden participar en esa discusión. Por eso abrimos nuestras páginas a los latinoamericanos, y a todos aquellos que compartan nuestra inquietud.

Consciente de la importancia que tienen las manifestaciones arquitectónicas y urbanísticas, cinematográficas, fotográficas, y de diseño gráfico e industrial, así como de las distintas actividades artesanales, *Arte en Colombia* deja constancia, desde su primer número, de una aproximación al arte amplia y comprensiva, que intentara cubrir numerosos territorios del quehacer humano que, si bien no se ajusta a las operaciones manuales y técnicas que tradicionalmente se incluyen dentro de las categorías artísticas, contribuyen significativamente a la aventura plástica y expresiva del hombre actual⁵.

⁵ Presentación de *Arte en Colombia* en *Arte en Colombia*, núm. 1, 1976, pág. 7.

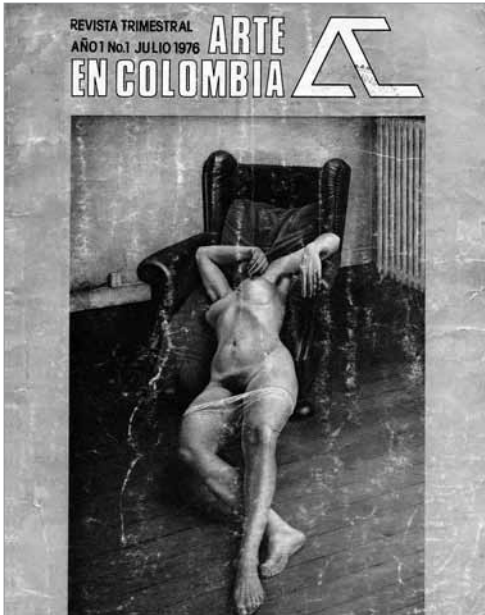
Parte de estos planteamientos, se apoyan a través de las primeras ediciones en la década del setenta, se presentan imágenes de trabajos de artistas reconocidos con sus respectivos artículos centrales: obras de Darío Morales (portada núm. 1), Carlos Rojas (portada núm. 2), Fernando Botero (portada núm. 3), Hernando Tejada (portada núm. 4), Luis Caballero (portada núm. 5), Juan Cárdenas (portada núm. 6), Edgar Negret (portada núm. 7), entre otros, aparecían en portadas y contraportadas, al igual que entrevistas, reseñas y artículos centrales que se refieren a la imagen presentada en la portada, textos sobre teoría del arte⁶, crónicas y pauta publicitaria de galerías y museos.

Sin embargo, el hecho apremiante de aparecer en una publicación que hasta esos momentos se estaba gestando, no dejaba de tener insuficiencias en el plano de la escritura. Los textos que conformaban la revista, más que precisar e informar acerca del desarrollo de la obra de los protagonistas de la plástica, se destacaban por impresionar al lector a través del lenguaje utilizado y el tratamiento de éste, mediante adjetivaciones reiterativas que pretendían hallar relación entre obra y autor.

Un ejemplo claro, se encuentra en la lista de preguntas formuladas a manera de entrevista (según el título del documento) al artista Luis Caballero por David Nohora Romero:

-Luis, estás exponiendo en la Galería Albert Loeb un gran tríptico y una serie de dibujos anatómicos que son estudios para la gran pintura. Quisiera preguntarte ante todo por qué expones esos dibujos siendo que se trata, como tu [sic] mismo dices solo estudios.

⁶ Antonio Montaña, “La metamorfosis del Arte”, en *Arte en Colombia*, núm. 4, 1977, pp. 38-40. A. Montaña, “La metamorfosis del Arte II. Las grandes líneas de la mutación”, en *Arte en Colombia*, núm. 5, 1977, pp. 26-40. *Ibid.*, “La metamorfosis del Arte III. El agotamiento de los lenguajes”, en *Arte en Colombia*, núm. 6, 1978, pp. 31-33. *Ibid.*, “La metamorfosis del Arte III. El lenguaje discursivo en las artes”, en *Arte en Colombia*, núm. 7, 1978, pp. 36-37. *Ibid.*, “La metamorfosis del Arte IV. El lenguaje discursivo en las artes”, en *Arte en Colombia*, núm. 7, 1978, pp. 36-37. *Ibid.*, “La metamorfosis del Arte V. La pérdida de atencionalidad y originalidad”, en *Arte en Colombia*, núm. 8, 1978, pp. 26-27.



Arte en Colombia,
núm. 1, julio, 1976.

-Si. Se trata de estudios. De dibujos hechos al natural y a partir de los cuales he desarrollado el tríptico. Si los expongo es porque creo que en realidad son la base fundamental de mi trabajo, y aunque muchas veces sean solamente apuntes creo que ya hay en ellos el germen de todas las ideas que desarrollaré después en la pintura. Dibujar para mí es una manera de pensar, y mi pintura es solo la elaboración de ese pensamiento.

-Lo comprendería así si se tratara de dibujos de imaginación. Tu [sic], el papel y tus ideas. Pero en este caso tenemos el modelo de por medio y me parece que existe el peligro de la reproducción tonta, del ejercicio de escuela o del estudio de la anatomía. Pero ni la reproducción, ni el ejercicio, ni el estudio son suficientes, para la creación de una obra de arte.

-De acuerdo, El arte es mucho más o mucho menos. Puede haber arte sin estudio; pero también puede haberlo dentro del estudio, y esto en una manera que puede ser conciente [sic] o inconciente [sic]. Te explico como veo yo los dos casos. Puedo estar dibujando tontamente una pierna como tu [sic] lo dices, y casi siempre el dibujo es malo. De acuerdo. Pero a veces

esa pierna, para mí [mí] que la miro, se vuelve mucho más que una excusa tonta. Puedo ver de repente en esa pierna algo que me emociona profundamente y que trato de reproducir. La pierna más [sic] la emoción.[...] El caso es que de repente me doy cuenta que hay algo en el dibujo que crea una emoción visual y eso es suficiente.[...] Y es a través de esos dibujos y de esas sensaciones que luego hago mis pinturas.

-[sic] El arte es entonces más comunicación que expresión?

Las dos cosas son indispensables. Si la obra no comunica la expresión que contiene, no veo cual sería su valor, y por otro lado ese valor depende esencialmente de la expresión.

-[sic] La emoción de una pierna por ejemplo?

-No te burles, que Miguel Angel [sic] dibujando piernas fué [sic] capaz de crear y transmitir toda una visión humanista del mundo.

-En el siglo XVI, de acuerdo. Y entonces se trataba precisamente de la creación del humanismo después de la Edad Media. Pero ahora [sic] crees tu -[sic] sinceramente que vas a decir algo nuevo con tus dibujos de piernas?

-No se. Pero no es un problema que me preocupe especialmente. Yo solo trato de recrear y transmitir mis emociones; que sean producidas por una pierna, por una puesta de sol o por un libro de filosofía... [sic].⁷

Aunque la entrevista no se encuentra transcrita por completo, el lector podría aproximarse hacia la intencionalidad que esta en sí misma presenta. Sin embargo, resulta paradójico descubrir la direccionalidad de la entrevista, cada intervención del entrevistador sugiere permanentes cambios de giro en cuanto a las ideas artísticas, al oficio de la pintura y

⁷ El tipo de preguntas formuladas por David Nohora Romero al pintor Luis Caballero, en la entrevista titulada “Pinto lo que me conmueve”, demuestra una particular aproximación al artista sin un cuerpo de preguntas consistentes y proyectadas a un conocimiento más específico sobre la obra de Caballero. No podría considerarse una entrevista para una revista especializada en artes plásticas. La entrevista completa se encuentra en *Arte en Colombia*, núm. 5, 1977, pp. 38-42.

el propio contrapunteo entre Nohora Romero y Caballero. En los artículos centrales, el lenguaje utilizado —cargado de adjetivos para hacer referencia a las obras del artista— moldea y restringe la capacidad interpretativa del espectador al indicar la forma en la que la obra *debe ser leída*.

Esta situación ocurre al leer el artículo de Galaor Carbonell titulado *Carta abierta a Luis Caballero* y aquí están algunos fragmentos que ilustran la manera de referirse a la obra plástica:

[...]Corre el riesgo de sonar literaria la carta destinada a publicarse. Y aún así prefiero precipitar la oportunidad, puesto que en otras ocasiones mis objeciones han quedado encalladas en la informalidad y por lo tanto han tenido la falta de resultados visibles, característica de la mayoría de conversaciones entre amigos. No es como amigo que ahora me dirijo a Ud.; es en función de ser uno de los que admiró profundamente el significado de las imágenes de su obra cuando las mismas tuvieron la coherencia de una época de su producción; es en función de ser uno de quienes conforman el grupo que ha quedado huérfano de sus anteriores imágenes, y nada contento con estas que ahora nos propone su pintura. [sic] Dirá que con qué derecho se objeta a lo que el artista hace en la privacidad de su taller? Y es quizás porque la del taller es la menos solitaria de las actividades privadas, que me siento con todos los derechos para escribir lo que escribo. Pues somos víctimas de la secuencia de procedimientos y razones, a mi modo de ver erróneos, superficiales e infundados, gracias a los cuales Ud. Abandonó la que en mi opinión debió haber sido la verdadera vocación de su carrera de pintor. Al abandonarla optó por una serie de soluciones fáciles y accesibles con las cuales desmejoró considerablemente el cúmulo de alusiones significativas de las imágenes que en una época logró configurar.

[...]Del trazo amplio con la brocha y el color, ha pasado a hacer una pintura relamida, por lo untada y manoseada: resbaladiza la pudiéramos llamar, pues hace que los tonos se fundan unos dentro de los otros para que lentamente lleguen al meloso esfumato que, en verdad, carece de color.

[...] Porque el arte, cuando serio, ha sido un argumento y no un solo efecto, y porque habilidad, talento y genio son tres categorías peligrosas de confundir, como bien lo supo Oscar Wilde. Igualmente peligroso es confundir versos con poesía, muerto con muerte y arrechera con amor.⁸

Cuando se escribe sobre plástica no se pretende desdibujar el concepto o idea planteada por su creador, sino por el contrario, se hace necesario construir el o los discursos, fundados en espacios de interpretación y reflexión para establecer referentes claros que permitan ubicar al lector hacia las coordenadas que le ofrece el texto.

Así pues, los artículos en sus comienzos carecen de intertextualidad: funcionan como un texto paralelo. Pretenden ser explicativos y descriptivos a través de registros lingüísticos determinados (abundancia de adjetivación), pero el resultado es opuesto a la obra de arte. El lenguaje visual no se articula con el lenguaje escrito. El resto de textos que formaban la publicación, corresponden a revisiones historiográficas del arte de siglos anteriores⁹ o crónicas que señalan eventos que se sucedían en esos momentos en América Latina, Europa o Estados Unidos: por ejemplo, las Bienales de San Pablo¹⁰, de Venecia¹¹ o

⁸ Encontramos otro texto de Galaor Carbonell, sobre el artista ya mencionado, con el título “Carta abierta a Luís Caballero ante la variación de su obra”. Aquí el autor explicita su descontento ante la obra plástica y los cambios que él percibe. Carbonell presupone un conocimiento de la obra, pero el lenguaje utilizado se aleja del proceso creativo e individual del artista, el artículo se compone de una serie de juicios de valor basados en emotividad y subjetividad; que apuntan a la descalificación, sin sustento teórico que valide en algún momento sus apreciaciones. El artículo completo se encuentra en *Arte en Colombia*, núm. 5, 1977, pp. 43-45.

⁹ Francisco Gil Tovar, “Gregorio Vásquez ante la opinión”, en *Arte en Colombia*, núm. 2, 1976, pp. 34-36.

¹⁰ Galaor Carbonell, “Por los ambientes; XIII Bial de San Pablo”, en *Arte en Colombia*, núm. 1, 1976 pp.12-16.

Santiago Cárdenas, “Rufino Tamayo, gigante en México. En la XIV Bial de San Pablo”, en *Arte en Colombia*, núm. 6, 1978 pp.44-46.

¹¹ Samuel Montealegre, “XXXVII Bial de Venecia”, en *Arte en Colombia*, núm. 2, pp. 41-43.

alguna exposición temporal en el Museo de Arte Moderno de Nueva York¹². *Arte en Colombia*, contribuyó entonces a la instauración y legitimación de este sistema de la cultura artística afincado en determinados eventos e instituciones que fueron configurándose como ejes emblemáticos del arte contemporáneo y de las últimas tendencias.

En cuanto a la formación académica de los colaboradores¹³ de cada escrito —muchos de ellos artistas, arquitectos, literatos, filósofos o poetas— sus intereses se localizaban hacia una escritura que impactara y que fuera efectista. La mirada local del arte a través del ejercicio de la escritura es también proyecto de construcción de identidad. Un discurso de pertenencia hacia la producción de artistas colombianos, una especie de orgullo criollo editorial para el público de la naciente *Arte en Colombia*.

En años posteriores ingresa otra publicación, *RE-VISTA*¹⁴ que traza perspectivas diferentes en cuanto a las prácticas artísticas, con un enfoque hacia la manera de conceptualizar la visión del arte hasta entonces.

De otra parte, al comienzo de este texto se mencionó el afán de mercado del arte como transacción comercial, esto se observa a través

¹² Crónica: El Paraíso Natural: Pintura en Norteamérica, en *Arte en Colombia*, núm. 4, 1977, p. 12.

¹³ Los colaboradores no necesariamente eran de origen colombiano y esto generaba visiones diferentes sobre lo que acontecía en las dinámicas artísticas.

¹⁴ Aunque *Arte en Colombia*, se establece en Bogotá como único medio escrito en formato de revista, en abril de 1978, aparece otra publicación periódica llamada *RE-VISTA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA*, editada en Medellín y dirigida por Alberto Sierra, fueron ocho las ediciones publicadas y el tiempo en el mercado fue de dos años, de 1978 a 1982. Su carácter informativo como propuesta editorial era claro, pues sus artículos manifestaban disposición por mostrar perspectivas diversas y más amplias del arte y de la arquitectura, y a su vez, un sentido crítico. Su rigurosidad en la presentación de los artículos, es palpable en dos aspectos esenciales: la claridad expositiva en el tratamiento de las temáticas y la recurrente utilización de fuentes bibliográficas (pies de página); elementos importantes que no presentaban los artículos de *Arte en Colombia*, al menos, en esa época.



Arte Nexus,
núm. 51, Colombia, agosto, 1992.

de la pauta publicitaria que se construye durante 1976 a 1979, se identifican a partir de dos tipos de pauta publicitaria. En las primeras diez ediciones aparecen no muy diversos tipos de anunciantes, porque el interés editorial de *Arte en Colombia* era el de fomentar las prácticas artísticas por medio de los artículos junto con la publicidad para mantener un discurso artístico consistente.

Se encuentra anuncios del Museo de Arte Moderno, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá, Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios, galería Belarca, galería San Diego, galería Adler/Castillo, galería El Museo, galería Meindl: no obstante, también se encuentra pauta del Banco de Bogotá, Banco Cafetero, Corpacero (empresa de la familia Birbragher), Coltejer, emisora HJCK, Centro Colombo Americano, Instituto Colombiano de Cultura, Taller 5 centro de diseño, Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, quienes influyen directamente a los intereses comerciales de la publicación, y a su vez, dan luz sobre el espectro del mercado a quien la revista se dirige.

La globalización del arte en los tiempos del cólera

La revista *Arte en Colombia* durante los ochentas y los noventas se consolida en la escena local y latinoamericana del arte. Para tal fin, se hacen modificaciones tanto de forma como de contenido.

Su estructura general se amplía a través de la participación activa de un equipo de personas dedicadas a tareas específicas en áreas como la elaboración de artículos (colaboradores), crónicas y reseñas (corresponsales), asesorías y consultorías editoriales y traducción de textos entre otras. También se encuentra otro grupo que se encarga de suscripciones (en Colombia y en Estados Unidos), distribución (en Colombia, México y posteriormente en Ecuador, Estados Unidos, Canadá y España), representantes y publicidad (en ciudades como Caracas, Miami, Nueva York, y en países de Europa y del Mercosur) y diseño.¹⁵ Cada edición se desarrolla en las propias dependencias de la revista y los servicios de fotomecánica e impresión se hacen por contratación con terceros.¹⁶

También se puede encontrar que en la edición número 22 de octubre de 1983, la revista modifica su nombre inicial para llamarse *Arte en Colombia Internacional*. A partir de la revista número 19 a la 35, en cada entrega se incluye una nueva sección denominada *English summary*, que comprende los artículos, las reseñas y las crónicas traduci-

¹⁵ El diseño general de la revista ha ido cambiando poco a poco, de acuerdo a las secciones que han surgido. Se comenzó con un total de 50 hasta llegar actualmente a 200 páginas aproximadamente. En cuanto a las imágenes, casi en su totalidad son a color. Entre las personas que han contribuido a este trabajo tenemos a Ariel Pineda y Freddy Chaparro, Álvaro Cáceres, Germán Villamizar, Gilberto Serrano, María Isabel Bedoya. Actualmente la encargada de dirigir el departamento de diseño es Sussane Birbragher.

¹⁶ La calidad en la impresión de *Arte en Colombia*, ha estado presente desde que su primera edición. Tres talleres han contribuido para lograr esto en durante las décadas publicadas: Lerner Editores, Témpera Impresores y Panamericana Formas e Impresos.

das en inglés y se diferencian por la impresión de sus páginas en color gris. De la revista número 36 a la 55 se cambia por *English translation*, continúa con los mismos contenidos de la sección anterior adicionando reseñas y críticas de publicaciones recién editadas.

Al llegar a su edición número 47 de mayo de 1991, *Arte en Colombia* publica dos ediciones: una nacional y otra internacional. Esta última circulará con el nombre de *Art Nexus*, siendo el cambio de nombre una operación estratégica de mercado, acercándose a los intereses de divulgación y venta internacionalmente, idea que siempre estuvo presente pero que solo se concreta hasta comienzos de los noventa. Según afirma la directora Celia S. de Birbragher, la revista al cruzar las fronteras se ha convertido en el nexo entre Colombia, América latina y el resto del mundo.

Ya para 1992, la revista que fue fundada en 1976, al haber aumentado secciones y extender los espacios designados para uso de pauta publicitaria a lo largo de los años de circulación, decide producirse en tres ediciones: *Art Nexus* en inglés, *Art Nexus* en español y *Arte en Colombia Internacional* en español para distribución local. Éstas en esencia son la misma revista, ya que la totalidad de sus contenidos y los meses del año de circulación en el mercado son exactamente iguales.

Cabe mencionar que *Arte en Colombia* —como mejor se conoce localmente desde sus inicios hasta la actualidad y como se mencionará a lo largo de este escrito—, durante las dos décadas señaladas se presenta como una publicación que en el proceso de adaptación a las dinámicas contemporáneas en las que se encuentra inmersa, empieza a experimentar una oposición evidente de discursos. A la vez que registra los acontecimientos más sobresalientes que marcan las pautas del arte como transacción comercial, también publica artículos que advierten lecturas críticas y elaboradas sobre la plástica como praxis y como discurso.

En cuanto a su visión editorial, la revista presenta un discurso ambivalente en torno al fenómeno del arte en estas dos décadas. Por un lado, el *precio* es un factor determinante en el proceso de reivindica-

ción del arte producido por artistas latinoamericanos en el siglo XX, obedeciendo a políticas de globalización y dinámicas de mercado.¹⁷ Por otro lado, se enfatiza el discurso ideológico tras la expresión plástica como legitimadora de una identidad latinoamericana.

El *boom* del arte latinoamericano es el fenómeno que en la década de los ochentas perfila el rumbo de las prácticas artísticas; opera de manera endémica y en consecuencia, produce una serie de expectativas en algunos artistas activos quienes dirigen su obra únicamente a satisfacer la demanda que se ha venido implantando. El punto focal en estos momentos, se establece en qué se compra, qué se vende y dónde se hace la transacción, casi nunca quien lo compra.¹⁸

Arte en Colombia se ubica y genera sus discursos a partir de ese contexto, en algunos casos de forma regularizada, sus páginas están dedicadas a registrar toda la amplia gama del arte en términos económicos desde las transacciones que se llevan a cabo en reconocidas casas de subastas como *Sotheby's* y *Christie's* en las que se venden obras de Frida Kahlo, Diego Rivera o Wilfredo Lam, entre otros.

Las obras de estos artistas son vistas como objetos exóticos, de colección, en este proceso intervienen las mismas casas de subasta, los compradores, los coleccionistas, los medios masivos de comunicación (principalmente en los países industrializados) periódicos, revistas especializadas, televisión (sección cultural en noticieros y programas sobre artes visuales) y en la última década en Internet.

Arte en Colombia en particular, participa en este proceso mediante la publicación de artículos que registran las subastas en detalle; lugar

¹⁷ A mediados de 1980 ya se vislumbraba la sensación de malestar generada por el consumo del arte a través de su forma de comercializarse y lo que esto desencadenaba. Galaor Carbonell, “1970-1980 La década del mercado”, en *Arte en Colombia*, núm. 12, 1980, pp. 30-31.

¹⁸ Aunque el coleccionismo en América Latina no es un tema que se discuta recurrente y abiertamente como tema en los círculos del arte, sin duda existe y los mayores coleccionistas se registran en México, Argentina, Brasil.

exacto donde se realiza la subasta, hora y fecha, obras vendidas y los precios que se pagaron por cada una de las obras. Esto trae a la memoria las prácticas de coleccionistas europeos desde el siglo XVI cuando tierras lejanas fueron colonizadas y sus riquezas saqueadas.

También se llevan a cabo otro tipo de eventos como las ferias de arte, ubicadas en diferentes puntos de la geografía mundial, hasta exhibiciones en las galerías de *Coral Gables* que promocionan un arte que reproduce erráticamente -solo por un parecido remoto en cuanto a ciertos aspectos formales- imágenes ya elaboradas por artistas reconocidos en la historia del arte, sin un discurso ideológico que trascienda lo visual, basándose en un objetivo meramente comercial.

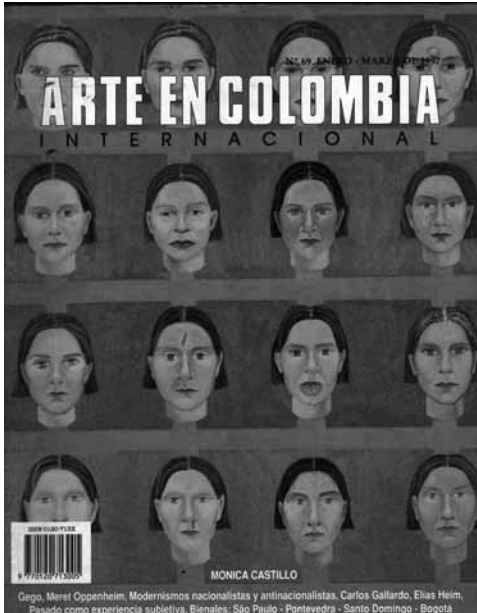
La creciente importancia del capital económico en el mundo del arte es evidente al observar la pauta publicitaria que se registra en la revista a través del tiempo, incrementándose significativamente durante la década de los ochenta.

Ollas a presión, galletas, detergentes para ropa, restaurantes y licores que abarcan un amplio rango -desde *cognac* y *whisky* hasta aguardiente, los cuales están estrechamente relacionados con la clase social de quienes los consumen- son algunos de los artículos que son promocionados en *Arte en Colombia*.

Posteriormente, durante las siguientes dos décadas, autos, perfumes, y todo tipo de productos dirigidos a los estratos medio y alto de la sociedad empiezan a ser pautados. Este hecho muestra como la revista comienza a cambiar su intencionalidad: de ser un proyecto cultural cuyo objetivo es lograr una mayor difusión del arte, en los ochenta empieza a apelar a esferas más altas de la sociedad, enfatizando la recepción del arte como un artículo de lujo que a la vez otorga status y legítimas posiciones sociales.¹⁹

En parte esto se debe a la situación económica que afrontaba la revista, la cual exigía la búsqueda de nuevos patrocinadores para conti-

¹⁹ Pierre Bourdieu. *La Distinción Criterio y bases del buen gusto*. Taurus, Madrid, 1998.



Arte en Colombia,
núm. 69, Colombia,
enero-marzo, 1997.

nuar su tiraje y por la naturaleza de su contenido temático, requería componentes que se complementarían. Pero también, es importante reconocer el papel del arte en países latinoamericanos cuyo nivel cultural es restringido a una élite pudiente debido a profundas diferencias sociales que se han gestado a lo largo del tiempo.

En este segundo momento, se produce desde el valor artístico entendido como un discurso construido a partir de procesos de interpretación sobre la producción plástica y revisiones historiográficas. El afirmar que también existe ese otro lado de la visión editorial, es referirse al valor que algunos autores otorgan al arte desde dimensiones diametralmente opuestas a las líneas atrás mencionadas. Son los aportes de los colaboradores que publican sus artículos hacia direcciones y fines específicos, puesto que reflexionan sobre la condición de la plástica de esta época. Sus escritos se preocupan por llegar a conceptualizaciones definidas y fijan su punto de vista hacia problemáticas reales.

En los textos de Carolina Ponce de León²⁰, Luís Camnitzer²¹, Gerardo Mosquera, Marta Traba²², José Hernán Aguilar, Osvaldo-Sánchez²³, se perciben posturas claras, discursos elaborados desde el conocimiento originado en sus propias experiencias y contacto continuo con sus objetos de estudio.

La crítica es un denominador común que establecen estos autores para replantear el papel del arte no sólo desde su propio contexto, es decir, dentro de los límites de la teoría del arte y los diversos instrumentos metodológicos que ofrece la historiografía del arte; sino además, desde discursos interpretativos desarrollados desde diferentes campos del conocimiento: la historia, la sociología, la ciencia política y la antropología entre otras. Sus argumentaciones no se fundamentan en la complacencia, ni en el deteriorado recurso del adjetivo, el adverbio adulador o sevicioso hacia el artista o su obra, ni el tema central se cierne desde la superficie de lo anecdótico; delimitan sus narraciones a través de diagnósticos determinados en el comportamiento del arte y desde ahí desarrollan planteamientos.²⁴

Sus relaciones con el arte no son de *amor-odio* como algunos creen que se debe “hablar sobre arte”, por el contrario, son el resultado de la

²⁰ Carolina Ponce de León, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT, Bogotá, 2004.

²¹ Bernal María Clara y González Felipe (ED), Luís Camnitzer, *Antología de textos críticos 1979-2006 Art Nexus/ Arte en Colombia*, Universidad de los Andes, Departamento de Artes, Bogotá, 2007.

²² La participación de la crítica de arte Marta Traba en la revista no fue muy profusa como colaboradora, pese a su bagaje en el arte. [...] publicó *Prisma*, una revista de crítica de arte con ilustraciones. En su primer editorial, en enero del 57 afirmó: “El arte no es sólo una forma exhaustiva del conocimiento, sino que es el único lenguaje universal que existe entre los hombres”. *Prisma* alcanzó a editarse hasta los números 11 y 12 en un solo ejemplar en noviembre-diciembre de 1957.

Victoria Verlichak, Marta Traba. *Una terquedad furibunda*, Planeta, Bogotá, 2003, p.139.

²³ Véase la edición especial con el índice de artículos ordenados por autor (no.39-50) que se encuentra en *Arte en Colombia*, núm. 51, 1992, pp.162-191.

²⁴ Gerardo Mosquera, “Intervenciones en el espacio” en *Arte en Colombia*, núm. 66, 1996, pp. 72-74.

reflexión analítica de la obra y de las implicaciones en espacio-tiempo definidos y las lecturas que surgen de todo ello. Su formación académica es sustentada por la argumentación misma del texto, la palabra encuentra referentes en la imagen visual y abre posibilidades interpretativas en el lector.

Arte en Colombia/Art Nexus, *discursos de 1996 a 2000*

El fin de siglo mostró un amplio acervo de diversas formas de expresión en las artes visuales y, junto a ello, el lenguaje escrito intentó encaramarse en los discursos que el arte producía. La plástica se entiende en dos y tres dimensiones, pero ya no se ubica en un estatismo, en el sentido más estricto; hay movimiento desde una pantalla, el cuerpo humano se percibe como objeto plástico que, a su vez, recurre al despertar de sus cinco sentidos, apoyado en lo cognitivo. No obstante, la pluralidad de imágenes es resultado de la búsqueda y experimentación con materiales, mediante conceptos, los cuales, muchas de las veces, son poco descifrables para el espectador común.

Por ello, el lenguaje escrito tiene relevancia al convertirse en instrumento mediador entre el artista y el espectador, aunque, debe añadirse, no todo el arte se comporta de manera hermética, ni todas las obras dependen de un texto paralelo para ser interpretadas o leídas por los que las presencian.

Arte en Colombia/Art Nexus, como medio impreso, sigue siendo testimonio del movimiento artístico de este momento; los lineamientos establecidos en los ochenta no difieren tanto de lo presentado en la revista a finales de los noventa: el arte como objeto-mercancía²⁵ y algu-

²⁵ Klaus Steinmetz, “Sotheby’s y Christie’s el pasado noviembre”, *Arte en Colombia Internacional*, núm. 66, 1996, pp. 90-91; Alfredo Barral, “Arte latinoamericano en Sotheby’s y Christie’s”, *Arte en Colombia Internacional*, núm. 82, 2000, pp. 100-102; “Sotheby’s y Christie’s”, *Arte en Colombia Internacional*, núm. 84, 2000, pp. 88-90.

nos textos que precisan análisis crítico.²⁶ El marcado interés de autores, por redefinir el papel del arte en la sociedad mediante sus textos, se configura debido a conceptos que se estudian en algunas disciplinas de las ciencias sociales; el propósito es articular y demostrar que lo acontecido en las sociedades no es ajeno al campo del arte. De ahí el interés evidente por realizar investigaciones que generen información sobre lo que sucede en el arte contemporáneo.

En el lenguaje utilizado es más que un mero registro lingüístico de esta época, se observa un discurso extensivo en términos como vacuidad, fragmentación, hibridación, metacultura, centro, periferia, ruptura, sincretismo, memoria, violencia, postmodernización, simbolismo, transvanguardia, identidad, entre otros. Estos términos se adaptan como marco referencial a las prácticas del arte, ya que las experiencias contemporáneas han suscitado un reordenamiento quizá no sistemático, pero sí determinante cuando se involucra un número mayor de personas que, directa o indirectamente, tienen acceso al arte.²⁷

Al leer el artículo de Osvaldo Sánchez²⁸, sobre la artista mexicana Mónica Castillo vemos que el lenguaje empleado, es un intento de aproximar al lector hacia la obra. Esto lo consigue mediante una postura crítica, al reconocer los elementos constitutivos que lo conforman, y decide contextualizar articuladamente, el desarrollo tanto a nivel personal (experiencia de vida) como a nivel de creación de la propuesta plástica. Las argumentaciones a lo largo del texto, son el resultado de la indagación y análisis de procesos de creación que no operan de forma aislada (como forma o como contenido), sino que prevalece la obra de arte como un todo, que se origina desde la complejidad del mundo contemporáneo y su activa participación.

²⁶ Luís Camnitzer, “Carta desde Porto Alegre. I Bienal del Mercosur”, *Arte en Colombia Internacional*, núm. 73, 1998, pp. 42-44.

²⁷ Ivonne Pini, “¿Y de la identidad, qué?”, *Arte en Colombia*, núm. 79, 1999, pp. 76-80.

²⁸ Osvaldo Sánchez, “Mónica Castillo”, en *Arte en Colombia*, núm. 69, 1997, pp. 48-51.

Otro ejemplo es Gerardo Mosquera, cuando publica dos artículos en los que se percibe la legitimidad que poseen los circuitos del arte en el panorama global en relación a lo que él denomina periferia. El primero, comienza de la siguiente manera:

La legitimación exclusivista y teleológica del “lenguaje internacional” del arte actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones centrales al igual que entre críticos, curadores, historiadores del arte y coleccionistas prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de las periferias que procura hablar el “lenguaje internacional”. Si lo habla correctamente, suele acusársele de derivativo; si lo hace con acento, se le descalifica por su incorrección hacia el canon.²⁹

Mosquera no se limita a citar escenarios propios de América Latina, sino que se desplaza a otras realidades históricas mediante ejemplos (como Japón) y enfatiza la relevancia de sus argumentos, cuestionando, sencilla y directamente, las implicaciones que llevan a espacios concretos. También expone conceptos puntuales que, a manera de etiquetas, han funcionado desde la mirada de occidente; dilucida el porqué de su utilización y los resultados que éstos han generado en favor de las instituciones, los cuales, además, distan de una función reconfigurada en los instrumentos que orientan a espectros más amplios del denominado ‘globalización’. Así lo expone Gerardo Mosquera:

La cultura constituye un espacio primordial donde se trazan las luchas y negociaciones de poder. [...] La cultura es un espacio crucial para la acción de los sectores periféricos, subalternos o marginados del orbe global. [...]

²⁹ Gerardo Mosquera, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas I”, *Arte en Colombia*, núm. 75, Bogotá, julio-septiembre de 1998, pp. 64-67.

Los procesos que en ella tienen lugar están haciendo que el mundo global sea también, paradójicamente, el mundo de la diferencia.³⁰

En ambos artículos se perciben reflexiones que no se traducen, literalmente, en estudios comparativos sobre lo hegemónico y marginal; por el contrario, parece que buscan identificar la relación situacional de las prácticas culturales, en momentos de cambio socioeconómico, dentro de las sociedades poco o muy apartadas de los centros de poder, además de la recepción e inclusión que éstos conceden a dichas sociedades.

Visualidades de Arte en Colombia

La elección de los textos de Mosquera en este artículo, es porque sus afirmaciones son el referente más concreto sobre la situación general del arte de finales de siglo XX. De igual forma, abren la posibilidad de analizar algunos planteamientos finiseculares que no hacían parte de la corriente principal de los ideales hegemónicos del arte. Es la reflexión pertinente sobre el sentido advenedizo del arte que proviene de los centros de poder, nos indica la lejanía que existe en la cotidianidad del artista promedio en cualquier lugar que habite desde Río Bravo hasta Ushuaia.

Los grandes eventos del arte intensifican de forma continua las grandes diferencias en las prácticas artísticas. Los lugares donde se llevan a cabo como el círculo de personas que les es próximo. El arte para los agentes que participan en la actividad artística desde la comercialización *no* desde la creación, se convierte estrictamente en un bien de consumo. En este sentido, la obra de arte está sujeta a condiciones particulares y extra artísticas y en consecuencia se pierde el carácter intrínseco de la producción. La carencia de autonomía da vía libre para que se desarrollen situaciones que comprometen de manera sesgada la libre producción del arte.

³⁰ Gerardo Mosquera, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas II”, *Arte en Colombia*, núm. 76, Bogotá, octubre-diciembre de 1998, p. 82.



Art Nexus, en la red, Colombia, desde 1996.

La memoria histórica parece esconderse y tiende a repetirse de acuerdo a los modelos decimonónicos latinoamericanos, se pretende experimentar el arte solo desde la óptica de *los expertos*, desconociendo intereses, gustos y características más puntuales como la situación socio-económica de la población latinoamericana, clara manifestación de violencia simbólica en el campo del arte.

Contar con la posibilidad de asistir como espectadores o participantes a los más reconocidos eventos del arte mundial como la Documenta de Kassel, a la Tate Gallery, a la Bienal de Venecia o al Museo Guggenheim de Bilbao³¹, se sabe que es privilegio de una minoritaria

³¹ Es un ejercicio interesante en términos de lo comparativo en la escritura, y en cuanto a sus discursos divergentes, analizar dos textos en diferente formato (un artículo y un libro) pero que abordan el mismo tema: El Guggenheim de Bilbao. Federico Carvajal Garza, "El museo Guggenheim de Bilbao", en *Arte en Colombia*, núm. 68, 1998, pp.68-70. y Joseba Zulaika, "Crónica de una seducción: El Museo Guggenheim de Bilbao", Nerea, Madrid.1997.

lista de aristas en la escena latinoamericana. Si se toma el ejemplo de artistas contemporáneos colombianos como Helías Heim, Doris Salcedo o María Fernanda Cardozo, son algunos que ya se sitúan bajo el reconocimiento de la corriente principal porque sus procesos visuales artísticos son desde varios puntos de vista propositivos. No obstante, en nuestros países existen artistas igualmente importantes por sus trabajos pero que no cuentan con las mismas posibilidades. Resulta ser más que un problema semántico sobre lo que puede ser: *desplazarse hacia o ser un desplazado por en este país*.

Si el territorio es aparentemente más cerca, aquí en Latinoamérica sucede una situación similar si se considera la posibilidad de viajar a la Bienal de la Habana, de San Pablo o de Bogotá, porque este tipo de exhibiciones siguen permaneciendo en ámbitos meramente locales. El carácter local no se debe a su falta de divulgación, sino porque las facilidades de desplazamiento de un país a otro (costos de pasajes aéreos, hospedaje, y demás gastos) no son tan asequibles para la población latinoamericana tomándolo en un sentido realista de la situación.

Y además, a ello se suma que el único referente próximo es la visión del autor de la reseña, y si ésta no cuenta con el privilegio de ser escrita dentro de un lenguaje que acerque al lector a la obra, es muy probable que se siga incrementando la desinformación a través de adjetivos que simulan el *buen gusto*, el *odio* eufemizado o un conocimiento parcializado al utilizar un lenguaje confuso, una aparente erudición como se ejemplifico al comienzo de este texto.

Divulgar las diversas prácticas artísticas contemporáneas no es lo mismo que tratar de mostrar el arte avalado desde una minoría con poder, mediante transacciones comerciales en espacios determinados.³² Es por esto, que el compromiso más importante se manifiesta en los artículos que surgen del análisis y de estudios hechos a profundidad, y

³² Luís Camnitzer, “Arte latinoamericano en Long Island. Puntos de vista desde la provincia”, en *Arte en Colombia*, núm. 97, 1997, pp.42-43.

sería beneficioso que se publiquen con mayor regularidad en la revista, porque no extrapolan sus contenidos hacia fenómenos incidentales que no consiguen aportaciones teóricas del arte desde su visión endógena y propia de su disciplina.

Probablemente sea necesario recordar las palabras de Konrad Fiedler sobre el juicio de las obras de arte:

El juicio intolerante las obras que parecen condenables se basa en la inadecuada hipótesis de que las obras deberían justificar su existencia ante el entendimiento.

Quien quiera juzgar las obras de los hombres tiene que ser, en cierto sentido, indiferente a ellas, pues lo que el hombre quiera apropiarse intelectualmente ha de aprehenderlo también con pasión; indiferente más bien, en el sentido que acepta lo existente, sea lo que sea, como algo dado y justificado por sí mismo y no desea oponerle más esfuerzo que el de la investigación y el conocimiento.³³

La vinculación de *Arte en Colombia* en el campo artístico desde que comienza a publicarse ha generado visiones encontradas,³⁴ éstas son importantes en la medida en que deben ser consideradas como parte de los resultados de receptividad dentro de la diversidad de lectores.

Por un lado, se piensa que es un espacio de divulgación muy semejante a revistas estadounidenses que centran su atención en un público en particular, los comerciantes de arte y todo lo que esto reproduce en términos económicos, le otorgan demasiada importancia a la pauta pu-

³³ Konrad Fiedler, "Sobre El juicio de obras del arte plástico" en *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1991, p. 96.

³⁴ La muestra se aplicó a un total de 110 personas en 2001. Dentro del perfil de los encuestados estaban: estudiantes de últimos semestres de carreras de artes visuales de cuatro universidades diferentes en Bogotá (una pública y tres privadas), artistas visuales, docentes de historia del arte y colaboradores de la revista en México, Venezuela y Colombia.

blicitaria, sin tener en cuenta las diferencias económicas, de gusto, de prácticas culturales, etcétera. Por otro lado, se afirma que su principal objetivo es figurar como un medio que registra sólo a los artistas que ya han pasado por un ejercicio legitimador de las instituciones, aquellos que hacen parte de la corriente hegemónica de la plástica sin considerar los discursos alternos y más vanguardistas.

Se habla también que los artículos de algunos colaboradores no presentan rigurosidad en la escritura y no son propositivos, sólo se rigen de acuerdo a opiniones sesgadas (*doxa laxa*), y sólo muy pocos artículos pueden ser considerados como parte del acervo historiográfico del arte que se produce en América latina, debido a la manera de abordar momentos específicos del arte.

A lo anterior podría sumarse el pensamiento de José Ignacio Roca (Jefe de Exposiciones Temporales de la Biblioteca Luís Ángel Arango en Bogotá) sobre la percepción de la revista:

[...] Muchos hemos pensado que sería ideal que la revista ahondara aún más en esta conexión estrecha con la creación contemporánea, mediante una línea editorial que la privilegie. La escena artística joven en América Latina es suficientemente fuerte como para proveer de contenido a una publicación de este carácter. Pero es también evidente que en el contexto actual no hay publicaciones de difusión continental que se enfoquen en escenas más específicas, lo cual liberaría a *Art Nexus* de su espectro a veces demasiado amplio [...]³⁵

Por otro lado, también existe la contraparte que señala el desempeño de la revista a través de reconocimientos provenientes de instituciones como la Asociación de Medios de Comunicación de Colombia (Bogotá 1991) y el premio otorgado por el Ministerio de Cultura a su fundadora y directora Celia Sredni de Birbragher a través de la condecoración

³⁵ José Ignacio Roca, “Aniversario Art Nexus/ Arte en Colombia 30 Años 1976-2006” en *Art Nexus*, núm. 61, Volumen 5, Año 2006, pág.39

“Medalla al Mérito Cultural”, acompañada de un documento que describe el porqué de dicha mención:

[...] ha contribuido ampliamente a la promoción de la cultura colombiana exterior, [...] Celia Sredni de Birbragher ha logrado hacer de la Revista Arte en Colombia una de las publicaciones culturales latinoamericanas de mayor prestigio en el campo de las artes, [...] la calidad de los contenidos [...], su periodicidad y continuidad aseguradas, su excelente diseño y su creciente presencia en los mercados y ferias de arte contemporáneo³⁶.

Al llegar *Arte en Colombia* a la edición número 100, se pueden encontrar diversas opiniones a manera de congratulación de distintas personas asociadas al mundo de las artes visuales, todas ellas centran su reconocimiento hacia los esfuerzos que la revista ha desempeñado en la difusión del arte contemporáneo. Entre estas personas encontramos a Samuel Keller (Director de Art Basel y Art Basel Miami Beach), Alma Ruiz (Curadora Asociada del Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California), Julián Zugazagoitia (Director del Museo del Barrio, Nueva York), Santiago Cárdenas (Artista plástico, Bogotá), Carol Damian (Profesora Asociada y miembro del Departamento de Artes Visuales, Florida International University. Miami, Florida), etcétera.

Los premios recibidos también se han originado por www.art-nexus.com, el sitio creado en Internet durante el año 2000 y ya inaugurado en junio de 2001. Dentro de las distinciones recibidas encontramos los siguientes: Premio Golden Web de la Asociación Internacional de Webmasters y Diseñadores (IAWD) 2002-2003, Premio de Diseño Groundzero, Premio de Platino para el Diseño Avanzado en la Red /Mackey Web Design, entre otros. Los motivos de tales distinciones son varios, pero los que más se destacan son por la calidad del diseño gráfico, por su criterio de diagramación, por la faci-

³⁶ República de Colombia, Ministerio de Cultura, Resolución Número 1622 del 22 de noviembre de 2005.

lidad de acceso y por su originalidad. El sitio en la red de *Art Nexus* desde su origen, ha tenido un enfoque claro, ha sido el de presentar al público virtual, la mayor información actualizada sobre la actividad artística a nivel global.

Al ingresar al sitio, el visitante se encuentra con dos versiones (en español y en inglés) donde aparece un extenso menú de posibilidades que el hipertexto ofrece. Se puede obtener información de artículos publicados de la última edición o de las anteriores, ya sea a través del catálogo alfabético por autor o por artista. También se pueden hallar referencias detalladas de calendario de eventos, noticias, programación y resultados de subastas, galerías virtuales, entrevistas, libros para la venta, etcétera.

Art Nexus ha comprendido que las posibilidades tecnológicas del mundo contemporáneo son aplicables en cuanto a difusión de las artes visuales, la edición impresa y la edición virtual son diferentes pero a su vez complementarias, porque aunque sus públicos sean o no los mismos, www.artnexus.com se convierte en un instrumento efectivo para que la información llegue a más personas, a más lugares y de forma gratuita. Esto se evidencia en el número de visitantes mensuales al sitio, el promedio llega a 14.000, según las estadísticas suministradas en las oficinas de *Arte en Colombia* ubicadas en Bogotá.

Cuando se habla de *Arte en Colombia*, es referirse a la labor de una revista de larga duración que se ha mantenido en circulación a lo largo de treinta y dos años, y de forma ininterrumpida (su final no se pensó al comenzar el nuevo milenio, hasta el junio de 2008, son 115 ediciones de *Arte en Colombia* y 69 de *Art Nexus*), es un hecho muy poco común en el medio. Otras publicaciones se han editado en las tres últimas décadas, con aciertos editoriales y con otras visiones de abordaje de las artes visuales, pero generalmente salen de circulación debido a problemas económicos, más que por problemas de dirección editorial. Es además innegable, que siendo la única revista en su género, ha sobrevivido a las diferentes transformaciones que ha experimentado el arte desde la segunda mitad de los setentas

Aunque uno de los papeles fundamentales que juega la publicidad en esta revista es informar al lector sobre las prácticas hegemónicas de la clase dominante, es necesario tener en cuenta que la revista sirve de punto de articulación entre las prácticas de las clases altas y las aspiraciones de estratos sociales por debajo de estas. *Arte en Colombia* se asemeja a un ejercicio pedagógico en el cual un grupo de expertos en materia de arte y buen gusto publican sus puntos de vista para ser visualizados y aceptados sin objeción alguna. *Arte en Colombia*, debe replantear su función como agente participativo en el campo del arte, ya que su visión editorial debe trascender más allá de sus intereses económicos.

Si quiere ampliar sus fronteras, es recomendable que se sitúe desde las múltiples miradas que ofrece la academia, el arte que no pertenece al comúnmente llamado *main stream* y hacia una propuesta más concertada entre la opinión crítica y la percepción de un público menos viciado de la hegemonía determinista de lo que está *in* o *out*.

Arte en Colombia, podría acercarse hacia una labor más autocrítica y cuestionadora en el sentido de hacer revisiones que consoliden un pluralismo crítico de sus artículos sino en su totalidad, sí en la gran mayoría., llegar a considerar un estilo más independiente al apostar por un formato innovador que la haga resaltar de otras revistas que se dedican a registrar la plástica contemporánea. La revista se debe entender como un documento, que ha edificado su discurso artístico con docentes historiadores del arte, críticos de arte y artistas activos, desde la visión teórica, cuestión que debería ocupar el lugar más relevante, precisamente por la naturaleza escrita de la publicación, y así proponer debates artísticos desde la teoría y práctica.

REVISTAS CULTURALES

*Arte en Colombia Internacional en español/
Art Nexus en español e inglés*

Fecha de publicación
Desde junio de 1976 a la fecha

Periodicidad
Trimestral: enero, abril, junio y octubre

Tiraje
15 000 ejemplares, aproximadamente

Dimensiones
27.5 x 21.0 cm

Portada
Plastificado mate, 200 g/m²

Interiores
Esmaltado mate, 90 g/m², policromía

Páginas
200 promedio

Localización
Centro de Documentación Art Nexus en Bogotá

TIPOGRÁFICA, REVISTA DE DISEÑO

María Ledesma

En marzo de 2007 se cerró un capítulo con veinte años de duración. La revista *tipoGráfica*¹ lanzaba su última edición con una breve editorial de Zalma Jaluf y una escueta nota de su fundador, Rubén Fontana.² Poco puede decirse del estremecimiento que atravesó a sus lectores al conocer la noticia. Leída por cientos de diseñadores y estudiantes, con suscriptores en diversos países de América latina, escrita en castellano e inglés, *tipoGráfica* era considerada —dentro de su propio *staff* editorial— una de las cinco revistas de diseño más destacadas del mundo. Sin embargo, “consciente de sus actitudes y en la plenitud de sus razo-

¹ *tipoGráfica* nació con el subtítulo “Comunicación para diseñadores” y una aclaración: “Revista de Diseño”. Catorce años después de la fundación, el editorial de la revista número 43 informa sobre una “segunda fundación” y el cambio de nombre. De allí en adelante, la revista pasó a llamarse *TPG*, como “el zumo concentrado de la original”. En este artículo todas las referencias se hacen con el nombre original dado que esta segunda refundación es simbólica. En efecto, no hay hiato entre el número 42 y el 43 ni alteración o quiebre interno. La refundación es, en palabras de su creador, una manera de “revitalizar la revista” para “evitar que se nos cuele la inercia”.

² “Pero de todo lo que nos acontece, sin duda el acontecimiento más motivante y permanente es el del conocimiento. La vocación por saber, descubrir y dar a conocer nos distingue y particulariza; motiva el caminar, el respirar y ver.” R. Fontana, “Todo queda. Editorial”, *tipoGráfica*, núm. 51, 2001.

nes”³ abandonó la escena editorial, dejando lugar para una “letra nueva” cuyas características no se precisan.⁴ “A otra cosa mariposa” y “chau, pichu” fueron las dos expresiones típicamente porteñas que dieron cierre y explicación a veinte años de un proyecto que, nacido del “empecinamiento individual” de su fundador⁵ Rubén Fontana, estaba destinado a convertirse en un fenómeno editorial de resonancia nacional e internacional.

Surgida en 1987 como espacio de consolidación para una práctica profesional pujante y como apertura a un saber académico de un área que recién ingresaba al pensamiento universitario, *tipoGráfica* se desarrolló durante el prolongado y agitado periodo que coincidió, en Argentina, con momentos de profundo cambio en el territorio del diseño: en primer lugar, su afirmación como saber universitario; en segundo, su convulsión y transformación por el advenimiento de la digitalidad; y, finalmente, una transformación a partir de la relevancia de una actividad que, en medio de la crisis económica que azotó al país durante el 2001, se posicionó como un espacio donde conviven innovación con productividad como respuesta a esa crisis.

Durante esos años se publicaron setenta y cuatro números y, al momento del cierre, la revista había cumplido 20 años y se encontraba, según palabras del fundador y de todos los testigos, en el punto más alto en la calidad de su publicación. Los años de existencia dan cuenta de una profunda influencia en el campo del diseño gráfico, sostenida de diversos modos y en diferentes áreas. Este artículo se propone relacionar la revista con el campo intelectual proveniente de la academia universitaria, sin hacer hincapié en las diferentes etapas por las que atravesó, aun sabiendo que las diferencias pueden ser significativas para otro tipo de análisis. Nuestra hipótesis es que *tipoGráfica* ha contribuido a desarrollar un nuevo campo intelectual, el del diseño, en

³ R. Fontana, “Último número”, *Tipográfica*, núm. 76, 2007, p. 48.

⁴ R. Fontana, “Último número”..., *op. cit.*, p. 48.

⁵ Z. Jaluf, “Chau, pichu”, *Tipográfica*, núm. 76, 2007, p. 1.

cuyo interior aparece una nueva capa de intelectuales que establecen claros vínculos entre la cultura y el mercado, manteniendo una postura “crítica de principios” frente a la sociedad y la cultura.

El contexto

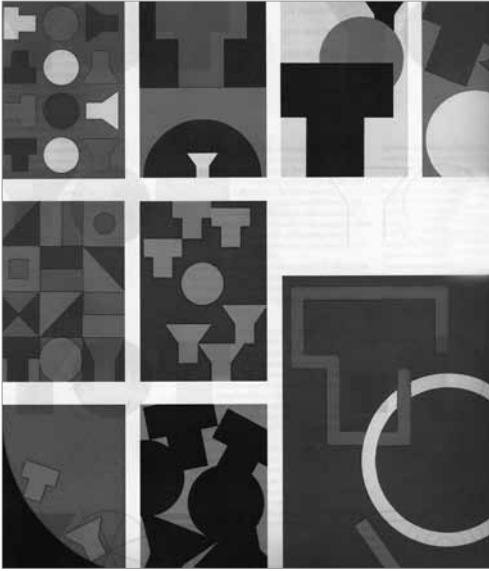
Transcurría el año 1987 y la carrera de diseño gráfico, con sólo dos años de vida en la Universidad de Buenos Aires, era un espacio nuevo y lleno de desafíos donde el diseño se abría a especializaciones que desde años atrás pugnaban por aparecer. En un clima generoso para la creación y experimentación, propio de los primeros años de recuperación de la universidad argentina tras largas noches de proceso militar, tanto las disciplinas del proyecto como el hábitat encontraban en la entonces Facultad de Arquitectura y Urbanismo (hoy FADU) de la Universidad de Buenos Aires, un espacio para desarrollarse.

Dedicada en su origen a la arquitectura y urbanismo la FADU, al ser abierta al diseño en 1985, se convirtió en una facultad cuyo objetivo último fue integrar bajo la categoría de proyecto, el espacio, sus objetos y sus formas de comunicación visibles y audibles en el diseño del habitar humano.

La amplitud en la visión de los fundadores de las llamadas “nuevas carreras” convocó a distintos profesionales de la cultura —ajenos al ámbito del proyecto— y a distintos profesionales del proyecto —ajenos al ámbito de la academia.

De este modo, en la carrera de diseño gráfico coincidieron arquitectos y diseñadores gráficos “idóneos” —como se llamó a quienes ejercían la profesión desde hacía tiempo—, especialistas en comunicación, semiótica, psicología y filosofía, cada uno con sus propias convicciones, recorridos y lógicas de conocimiento.

Entre otros, fue convocado Rubén Fontana, uno de los diseñadores más prestigiados de Argentina, perteneciente al mítico Instituto Di Tella y, sobre todo, apasionado tipógrafo, inclinación que lo llevó a crear



tipoGráfica,
número 27, Argentina,
noviembre, 1995.

la primera cátedra de tipografía de Argentina, obligando a cambiar el plan de estudios que no la había previsto. Completan su perfil algunos datos: en reconocimiento a su labor como tipógrafo, es el representante por Argentina de la AtypI (Asociación Tipográfica Internacional) y a lo largo de su carrera ha recibido más de 40 distinciones, entre ellas el Premio Konex de Platino a la trayectoria en Artes Visuales. El presente artículo lo convoca como fundador, director y responsable del proyecto de la revista *tipoGráfica*.

La confluencia de voces y perspectivas en la nueva carrera de diseño gráfico no ocurrió —no podía ni debía serlo— sin tensiones. La relación entre agentes sin origen en común generó un “campo de fuerzas”⁶ con diferentes impulsos, acciones y núcleos, los cuales, en su heterogeneidad, se complementaban, contradecían y oponían de maneras diver-

⁶ M. Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 15.

sas. Los diseñadores “idóneos”, alejados de la academia, rechazaban a los profesionales llegados de otros campos que proponían las lógicas con las que estaban formados, al tiempo que las ideas que definían al diseño gráfico como arte eran tan fuertes como aquellas que le definían como comunicación; el paradigma administrativo de la comunicación se enfrentaba, a su vez, con posiciones provenientes de los paradigmas semiótico y crítico, mientras que los técnicos insistían en caracterizar al diseño como espacio de mediación entre clientes y receptores. En pocas palabras: en torno a la universidad se articuló una escena de discursos fundacionales donde se cruzaban voces proferidas desde la arquitectura, el diseño como práctica idónea, el arte, la semiótica y la comunicación. La riqueza y virulencia de las discusiones nutrió el campo, delineó posiciones, dividió espacios y estableció zonas de mayor o menor prestigio institucional y/o profesional.

En ese clima de efervescencia nació *tipoGráfica*, que captó la tensión entre un tipo de cultura académica y una profesional, convirtiéndose en una producción de características propias: una suerte de síntesis entre ambas lógicas.

La adscripción a la universidad

Aunque la editorial del primer número atribuyó la fundación de la revista a la creación de la carrera en la UBA,⁷ la adscripción a la universidad fue hecha de una manera particular. Desde el inicio, *tipoGráfica* se ubicó en la zona de reflexión y enseñanza del diseño desde un modelo ajeno a las lógicas académicas, manifestando la voluntad de adecuar a las necesidades del diseño ciertas teorías que eran propias de otros campos. Esta voluntad de “teoría mediada” planteó una escena de escritura caracterizada por el antidisciplinamiento teórico, el cual con-

⁷ “Al pie de la letra. Editorial”, *Tipográfica*, núm. 1, 1987, p. 3.

tribuyó a afirmar la especificidad de un campo, así como para defenderlo de “ataques” de “advenedizos”. En esta línea, el particular uso del lenguaje, el desprecio por la referencia, la fascinación por captar la atención del lector a partir de la experiencia, la valoración de la ironía, la erudición mediática y el acercamiento a una teoría “blanda”, fueron las características “antiacadémicas” desplegadas por *tipoGráfica* que las colocaron al borde de las convenciones disciplinares. Un dato editorial es ilustrativo al respecto: *tipoGráfica* fue, según las declaraciones de su fundador, la primera revista argentina que tuvo curador. Dice Rubén Fontana:

Como solía ocurrir con los proyectos culturales, Juan [Andralis] también se entusiasmó con la idea de la revista y comenzó a colaborar. Para nosotros fue fundamental porque en aquel momento era la única persona capaz de cuidar el lenguaje y las definiciones. Nosotros decíamos que fue la primera revista con curador que hubo en el país; tomando el concepto de que los curadores normalmente son los que elaboran la estrategia y el cuidado de las muestras de arte, y lo que Juan hizo con *tipoGráfica* fue cuidar la calidad de sus notas, para que no solamente dijeran cosas importantes sino que se dijeran bien, que fueran comprensibles por todos.⁸

La metonimia utilizada, el traslado del curador al campo de la edición, refleja la escena de *tipoGráfica*: sus contenidos tienen que ser tratados como “obras de arte”; la calidad reside en la importancia de las cosas dichas y en el modo en que son dichas. Remarquemos, “bien dichas” significaba, para quienes hacían la revista, “comprensibles para todos”. El anhelo de ser comprendido, de llegar a todos lados con el mensaje, es resultado de la divisoria de aguas entre las lógicas en pugna: en contra de la “oscuridad” de la academia, *tipoGráfica* propone la “clari-

⁸ J. Arca, “La probidad del diseño. Entrevista a Rubén Fontana”, *Revista Crann*, núm. 25, 2007, en *Revista Crann*, http://www.tipografica.com/cierre/8_la-probidad-del-diseno.php, consultado en abril de 2008.



tipoGráfica, número 42, p.28, Argentina, noviembre, 1999.

dad”. La maniobra parece una proyección del programa de diseño, basado también en los principios de la claridad.

Parece paradójal el nacimiento de esta revista que, si bien se funda a la vera de la universidad, se muestra renuente a aceptar el lenguaje, el modo, el *habitus* —para decirlo en términos de Bourdieu⁹— propio de la academia. *tipoGráfica* practicó un camino sesgado respecto de los lineamientos de la enseñanza universitaria. En el momento de su fundación se suscribió —como hemos visto— a un modelo de escritura teórica “descuidada”, renegando de las estrictas filiaciones disciplinares y alejándose de las zonas propias del saber académico consolidado. Sin embargo —y este es nuestro punto— la paradoja desaparece cuando se piensa a *tipoGráfica* como expresión frente el surgimiento del campo de diseño y como nuevo campo intelectual. Lo que la revista reclama es un modo propio de construir el conocimiento disciplinar, y en ese reclamo delinea sus posibles lectores.

⁹ Este artículo es deudor de la teoría de Bourdieu.

Un lector convencido

El lector modelo de *tipoGráfica* era un diseñador (o estudiante de diseño) que, forzando las categorías de Eliseo Verón, correspondía con un paradesinatario.¹⁰ *tipoGráfica* no buscaba convencer sino que hablaba a la cofradía de los ya convencidos. Sus páginas no eran espacio de debate sino de “bajada” de un pensamiento y consolidación. El lector de *tipoGráfica* no esperaba ser convencido sino conducido a través de caminos que lo llevaran a obtener información sobre el mundo del diseño, sus tendencias e influencias, y enriquecer y mejorar su propia producción. Nadie puede decirlo con tanta claridad como el propio Fontana:

El lector de *tipoGráfica* fue siempre un fanático, que no quería dejar de tener ni un solo número. Nos dábamos cuenta por las suscripciones que la revista para muchos era una especie de adicción, que hasta era posible que no la leyeran sino mucho tiempo después de recibida, pero que no les podía faltar. ¡20 años no es poco tiempo para decir un verso y que el otro no lo aprenda! Al final de tanto machacar.¹¹

El “verso”, el “machaque”, dan cuenta de la actitud pedagógica.¹² El diseñador convocado está casi al margen de la discursividad académica y, aunque inserto en el espacio institucional universitario, no se ocupa por entender sus lógicas. Para *tipoGráfica* el diseño es un hecho

¹⁰ E. Verón, “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Hachette, Buenos Aires, 1987.

¹¹ J. Arca, “La probidad del diseño. Entrevista...”, *op. cit.*

¹² Esta actitud ya ha sido señalada por los investigadores dirigidos por Verónica Devalle en el artículo “Documentos del Diseño Gráfico. Un estudio de sus publicaciones”, en *Cuadernillo de Crítica del Instituto de Arte Americano*, núm. 143, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), p. 16.

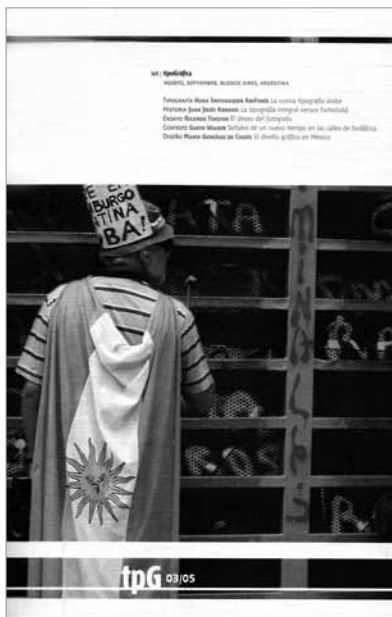
al que hay que caracterizar, profundizar, desarrollar, ejemplificar, pero no problematizar. En *tipoGráfica* no hay reflexión metateórica, no hay preguntas sobre el carácter del diseño, los límites y perfiles del campo, la importancia de la crítica o su carácter; tampoco interviene en las cuestiones de dogmatización de los saberes o en genealogías epistémicas. No apuesta al debate crítico-estético o problemáticas sobre lenguajes visuales, sino que apunta a “las cosas importantes para el diseño” con una yuxtaposición de artículos que abarcan una variada y extensa gama de contenidos, los cuales van desde la enseñanza del diseño en el país y el mundo, hasta entrevistas a diseñadores paradigmáticos o presentación de proyectos realizados, combinados con secciones —variables y variadas— que a veces incluyeron recetas de cocina preferidas por diseñadores.

Esta yuxtaposición de contenidos se complementa con una coherencia formal que unifica a la revista y la convierte en un objeto. Como ya ha señalado Verónica Devalle:

Las decisiones de diseño y producción son parte esencial de los contenidos de la publicación [...] De aquí deriva una preocupación evidente por la composición y los blancos de página, el manejo preciso y sutil de la tipografía, el uso casi excluyente del palo seco (durante esos años [los primeros nueve números] la elección recae en el alfabeto Frutiger), la legibilidad y el ordenamiento de la información, el preciosismo puesto en el papel y la impresión.¹³

El amor por la cultura tipográfica se pone de manifiesto en cada una de las páginas de la revista, que se destaca no sólo por la calidad de la puesta en página con una grilla sólida, sino por el refinamiento y cuidado de cada uno de sus detalles. La revista, de formato rectangular, tiene una caja tipográfica casi cuadrada que, a pesar de las diversas

¹³ Verónica Devalle, “Documentos del Diseño Gráfico...”, *op. cit.*, p. 15.



tipoGráfica,
número 67, Argentina,
septiembre, 2005.

adaptaciones de papel que se hicieron, se mantuvo durante todos los años de la publicación. Mirar los ejemplares establecidos a través del tiempo, permite reconocer, a pesar de los cambios en el criterio del diseño —puesto en juego en cada momento—, una serie de criterios básicos inamovibles. Puede decirse que lo que caracteriza a *tipoGráfica*, además del diseño, es ofrecer a éste como metadiseño, un lugar en el que, desde el diseño, se habla del diseño.

Esta cuestión es central respecto de nuestra tesis. *tipoGráfica*, revista de diseño, es mucho más que una definición de lectura. Es una postura pedagógica dirigida a contribuir a la formación de profesionales del diseño y, desde este punto de vista, es una revista del “entre” que refleja una concepción donde la rigurosidad conceptual es menos importante que los relampagueos del pensamiento y la estructuración formal de la propuesta. Fuera de la delimitación rigurosa del objeto, propio de la investigación científica, se trata de un conocimiento sobre el objeto que va construyéndose por sucesivas capas de sentido donde

intervienen saberes de diferentes procedencias. Sin que lo diga en ninguna parte, pareciera que *tipoGráfica* actúa con los postulados del filósofo checo, Vilém Flusser.¹⁴

Referencia obligatoria

La revista *tipoGráfica* cumplió una función aglutinante dentro del campo del diseño y es referencia obligatoria en su enseñanza. Tres aspectos prueban esta afirmación: su presencia como material de estudio en la bibliografía de las cátedras de diseño en Argentina, el aumento de su tirada y la importancia que tuvieron en su momento los eventos a los que convocó.

En cuanto al primero, basta repasar la bibliografía de las cátedras en Argentina para comprobar la importancia relativa que tienen los artículos publicados en la revista respecto de otros materiales bibliográficos: un relevamiento hecho por alumnos de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina)¹⁵ muestra que el 65 por ciento de la bibliografía en la carrera de Comunicación Visual son artículos escritos para *tipoGráfica*, y no dudamos que este dato pueda extenderse a otras universidades públicas o privadas, nacionales o extranjeras.

El segundo aspecto es el del tiraje. De los primeros 500 ejemplares a los 2 500 del cierre se evidencia un crecimiento sostenido, infrecuente en las revistas culturales. Más todavía, como se dijo al comienzo, la revista dejó de salir en el momento más favorable de su desarrollo. A esto se suma que los eventos a los que convocó, a lo largo de su historia, tuvieron una importantísima respuesta del público y, en algunos

¹⁴ Los integrantes de la revista conocen al filósofo y en el número 66, de mayo de 2005, le dedican dos artículos.

¹⁵ Durante los cursos de 2006 y 2007 los alumnos de Teoría y Crítica de la Licenciatura en Comunicación Visual, de la Universidad Nacional del Litoral, trabajaron sobre la revista *tipoGráfica*. En dicho trabajo se realizó ese relevamiento.

casos, fueron iniciadores de movimientos culturales en Argentina y Latinoamérica, como sucedió con “Letras Latinas”.¹⁶

Más allá de los datos cuantitativos, *tipoGráfica* es de peculiar interés para la historia de la cultura porque sus artículos fueron una instancia significativa para la profesionalización del diseño en Argentina. De hecho, realizó dos importantes operaciones que influyeron en la constitución del campo del diseño: una afirmación de la autonomía de la gráfica y, paralelamente, una puesta al día de la marcha del diseño global. La primera operación representa un avance y revisión crítica respecto de la situación de “dependencia” del diseño gráfico de la arquitectura. Muy tempranamente se pone de manifiesto en la revista la intención de establecer lazos diferentes a los que proponía la arquitectura y el proyecto.

Por lo tanto, propone nuevas lecturas y nuevos actores. Esta alternativa se percibe, entre otras cosas, en el comité asesor que acompaña a la revista desde el primer número y, sobre todo, en los énfasis puestos en delinear las coordenadas que circundan el campo: la tipografía como lugar genuino del diseño, célula de la comunicación eficaz y posible.

La segunda operación es la adscripción de lo local al diseño global. Si bien hay marcas enunciativas que la atan a Argentina, a Latinoamérica, se tiende a una especie de objetividad espacial que liga el diseño argentino con los diseños globales. En ese sentido, lo “local” designa una especie de mimesis de lo global. Una de las explicaciones de la fundación de la revista, un mito de origen, es la ausencia —en 1987— de textos de diseño en castellano. “Pensé que otros podían tener la misma dificultad que yo con los idiomas”.¹⁷ En esa forma de plantear la cuestión se hace evidente que *tipoGráfica* nació como un modo de

¹⁶ Las bienales de letras latinas fueron organizadas en 2004 y en 2006 y recorrieron Latinoamérica. Para la primera se recibieron más de 300 trabajos y para la segunda 420.

¹⁷ J. Arca, “La probidad del diseño. Entrevista...”, *op. cit.*

marginalidad aspira a ser borrada para incluirse en la misma familia de los hermanos mayores. En el último número, Fontana declara:

tipoGráfica tuvo el privilegio de ser uno de los primeros medios gráficos que escribieron con letra propia en toda Latinoamérica. E irradió por dondequiera que fuera, el oficio y el hacer del pensamiento tipográfico. Y en ese camino contribuyó decididamente a ubicar nuestro país dentro del conjunto de las naciones activas en el estudio y la producción tipográfica a nivel profesional y académico, aun partiendo de una base cultural carente de tradición en la materia.¹⁸

Escribir con letra propia tiene dos sentidos. A partir de la “segunda fundación”,¹⁹ la revista incorpora la tipografía Fontana, diseñada expresamente para dar identidad a la revista. Pero, a la luz de lo que hemos venido diciendo, “letra propia” significa también ponerse a tiro de las letras globales.

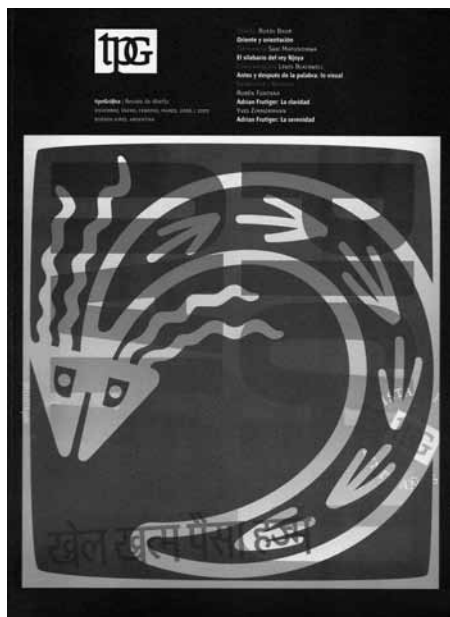
Conclusión

Un recorrido por uno de los índices muestra la yuxtaposición temática de la que hablábamos²⁰: dos artículos centrales dedicados a Adrian Frutiger, diseñador emblemático, creador de dos de las tipografías más características del siglo XX; un artículo sobre el desplazamiento de la comunicación desde lo verbal hacia lo visual; otro, sobre la señalética en Oriente; y un quinto sobre la historia del rey Njoya, quien entre 1896 y 1918 desarrolló siete sistemas de escritura. Las dos secciones complementarias, una de agenda y otra de cuestiones generales, van desde artículos sobre las tendencias de marketing, la discusión sobre la

¹⁸ J. Arca, *ibid.*, p. 69.

¹⁹ Véase nota 1.

²⁰ *Tipográfica*, núm. 74, 2007.



tipoGráfica,
número 74, Argentina,
diciembre, 2006.

ética de los medios o la enseñanza de diseño en Nueva Zelanda. Hemos mostrado cómo, desde esa heterogeneidad, contribuyó a instaurar un modo particular de pensar la teoría y la crítica del diseño (no sólo tipográfico, sino en todas las ramas de la comunicación visual) con un nuevo sistema interpretativo basado en una relación que busca ser equilibrada entre mercado, diseño y sociedad. De ese triángulo, el diseño es el vértice por excelencia, mientras que el mercado entra en forma de tendencias, concursos, descripciones de proyectos.

El tercer aspecto, el social, tiene varias caras: hay una reflexión general, más o menos constante pero acentuada en los momentos de crisis, sobre las relaciones entre diseño y sociedad, aunque también aparece una reflexión sobre hechos políticos y sociales *per se* sin plantear ninguna unión con el diseño. Son editoriales erráticas por las que desfilan próceres, problemas, hechos dolorosos de la vida social. Llamaban la atención porque se acercan más a los discursos (en el sentido coloquial de la palabra) que a la argumentación que suele sostener las

piezas editoriales. Pero ya hemos dicho que *tipoGráfica* sale de las convenciones académicas. Es preciso evaluar este salto en el cierre del artículo.

Las instituciones educativas tardan mucho tiempo en reflejar los cambios de la sociedad y la educación superior continúa arrastrando un viejo proyecto, flaco, empobrecido, de hace casi dos siglos. De manera brutal puede decirse que se enseña el pensamiento crítico en instituciones que reflejan los esquemas de Max Weber. La organización en facultades, la división en disciplinas, no hacen más que reproducir estructuras positivistas. La “modernización” ha creado nuevas facultades y carreras no tradicionales, tratando de encorsetarlas en viejos moldes y modelos, sin introducir cambios más profundos que están en la “experiencia”. La carrera de Diseño Gráfico ha sido una de ellas. Las pujas que se dieron en la FADU entre los representantes del campo “científico”, del campo “teórico” y los “proyectuales” no hacen más que mostrar cómo la experiencia social pugna por romper un corsé que le queda estrecho.

Sabemos que cada campo de conocimiento sanciona, coagula ideas comunes que casi no somete a discusión, que la *doxa epistémica*²¹ de cada campo del conocimiento es un factor determinante para el abordaje del objeto de conocimiento. Sabemos, a través de Bachelard o Bourdieu, entre otros, que el pensamiento académico puede estar lleno de lugares comunes y, finalmente, observamos que detrás de las cuestiones universitarias se dirimen lugares de poder.

La representación social académica propia de nuestra configuración universitaria no le reconoce al diseño un lugar propio, sino que, por el contrario, le somete (o intenta someterlo) a modelos y reglas de un supuesto pensamiento científico, ocultando que detrás del sostenimiento a ultranza de los campos tradicionales de pensamiento se es-

²¹ *Doxa epistémica* es un oxímoron usado por Bourdieu para mostrar justamente cómo toda ciencia se coagula en ideas “comunes” que casi no se someten a discusión.

conde una cuestión de poder. Mientras en las aulas circulan discursos sobre la ausencia de fronteras, sobre la imprecisión de los límites y pensamiento complejo, la institución mide, pesa, evalúa en función de fronteras fuertemente definidas.

tipoGráfica se rebeló contra ese poder y apostó sus propios capitales. Se negó a introyectar representaciones que le venían de otro campo. Concretamente, reaccionó contra la *doxa* de la “teoría” tal como es entendida por aquellos que “saben” cómo se hace teoría. Lo que vino a decir *tipoGráfica*, sin decirlo nunca explícitamente, es que el diseño se instala entre las tres dimensiones constitutivas del saber (racionalidad cognitiva, moral-práctica y estético-expresiva), entre aspectos racionales y estéticos.²² El diseño no tiene estructuras intrínsecas para cada uno de esos dominios sino que en él conviven elementos cognitivos, prácticos y estéticos junto a un lugar claro en la producción de bienes materiales. Por lo tanto, necesita generar un nuevo modo de acercarse al conocimiento. *tipoGráfica* hizo ese intento.

²² María Ledesma, *Legitimidades y olvidos. Una contribución a la epistemología del diseño*, tesis doctoral, Buenos Aires, biblioteca FADU-UBA, 2005, p. 46.

tipoGráfica/ TPG

Fecha de publicación

De marzo de 1987 a marzo de 2007

Periodicidad

Cuatrimestral

Tiraje

2 500 ejemplares, al cierre

Dimensiones

33.5 x 22.5 cm

Portada

Variable; al cierre: papel Witcel

Metal Color White, 250 gr.

Interiores

Papel creador silo, 135 gr.

Páginas

48

Localización

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño
y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires

PENSAR LA FOTOGRAFÍA EN *ALQUIMIA*

Elisa Lozano

A principios de la década de 1990 varios acontecimientos culturales cambiaron la forma de entender el universo de la imagen, en nuestro país. Entre otras, la aparición de la revista *Luna Córnea*¹, un espacio dedicado a la teoría, la crítica y el análisis fotográfico, dedicó su primer número a la obra de Manuel Álvarez Bravo en un periodo fundamental para el arte mexicano, los años veinte-treinta. En esta revista se analizaba, como homenaje, el trabajo del fotógrafo a través de los vasos comunicantes con sus homólogos extranjeros: Edward Weston, Cartier-Bresson, Paul Strand y Anton Bruehl. Fue una publicación de Conaculta, impecablemente editada en su primera etapa por Pablo Ortíz Monasterio, y posteriormente por Patricia Gola y Alfonso Morales, donde se definían nuevas visiones en torno a la fotografía.

A esto se agregaría la renovación de las bienales de fotografía y, en 1993, la histórica muestra “Fotoseptiembre”, un esfuerzo sin precedente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), al reunir a más de cien galerías de arte, museos y espacios públicos para exponer la obra de fotógrafos de diferentes generaciones y nacionali-

¹ Véase, <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea.html>, 22 de febrero del 2009.

dades, además de conferencias, mesas redondas, revistas radiofónicas, y otros eventos que contaron con gran afluencia, demostrando “el vivo reflejo de la vitalidad y la fuerza de este lenguaje en México.”² Sin duda, uno de los muchos méritos del evento fue exhibir la fotografía en espacios públicos ya que favoreció el diálogo entre la obra y el espectador. Dependiente también de Conaculta, abre sus puertas en 1994, el Centro de la Imagen, un dinámico espacio diseñado para organizar exposiciones, albergar archivos e impartir cursos de índole variable.

Al mismo tiempo, el fotógrafo Pedro Valtierra editaba *Cuartoscuro*, revista bimestral dedicada al fotoperiodismo y a estimular la creación de imágenes producidas en México y América Latina. Desde entonces la publicación ha dado a conocer el trabajo de fotógrafos profesionales, estudiantes, aficionados, así como archivos históricos y “textos especializados sobre aspectos técnicos, conceptuales, derechos de autor e industria fotográfica.”³ Pocos meses después, el también fotógrafo Pedro Meyer, crea en red la revista- galería electrónica *Zone cero*.⁴

En lo referente a la conservación y restauración de imágenes, el Comité Permanente de Conservación (Codolmag), que había iniciado actividades la década anterior a 1994, continúa sus actividades, organizando cursos sobre el tema con especialistas más destacados a nivel internacional, coadyuvando al rescate y difusión de archivos fotográficos. A su vez, se edita un número considerable de libros y tesis —en su mayoría estudios monográficos— que rescatan la obra de fotógrafos mexicanos de los siglos XIX y XX.

Bajo ese panorama, a través de su Fototeca⁵, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, pionero en lo que concierne a organización, difusión y preservación de archivos fotográficos, decide editar

² Pablo Ortíz Monasterio, *Fotoseptiembre. Catálogo*, México, 1993, p. 16.

³ <http://www.cuartoscuro.com/> 22 de febrero del 2009.

⁴ Revista, que desde 1995, se mantiene activa en el sitio <http://www.zonezero.com>, 22 de febrero del 2009.

⁵ La Fototeca Nacional fue creada en 1976 para albergar el archivo de Agustín Víctor Casasola, más tarde se formó el Sistema Nacional de Fototecas; éste signi-



Alquimia, núm. 1, México, septiembre-diciembre, 1997.

una colección de libros llamada *Alquimia* y un boletín informativo denominado *Babel de Plata* con el propósito de dar a conocer a un público amplio los trabajos realizados en la institución. Entre los títulos de la colección *Alquimia* sobresalen: Rebeca Monroy Nasr, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, INAH, México, 1997; Juan Carlos Valdés Marín, *Manual de Conservación Fotográfica*, INAH, México, 1997 (reimpresión, 2001); le seguirían, Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografía Cruces y Campa*, INAH, México, 1998; John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, INAH,

ficó un hito en la historia de la fotografía mexicana. Mucho más allá de una acción política, el hecho sensibilizó a diversos sectores de la sociedad hacia el complejo fenómeno de la imagen. Desde entonces los directivos de la misma han realizado acciones encaminadas a la localización, investigación, conservación y catalogación de imágenes provenientes de todo el país; de diferentes épocas, por ende de las más variadas técnicas, formatos, soportes y temas.

México, 1999; Boris Kossoy, *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, INAH, México, 2004.

Mas el proyecto rebasó lo previsto y la decisión final fue hacer una revista cuatrimestral que explorara desde diversas ópticas lo relativo a archivos y fotografía histórica, aspecto que la diferenciaría de las revistas ya citadas. El proyecto se concreta gracias a la participación de un grupo de trabajo, formado por un consejo de asesores y un comité editorial, todos notables figuras de la cultura, donde se encontraba el lúcido crítico e historiador José Antonio Rodríguez, quien poseía, para entonces, una larga experiencia editorial. Había publicado ya libros y una buena cantidad de artículos, indispensables para entender los orígenes de la fotografía mexicana.⁶ El equipo de trabajo se completó con un diseñador, un asistente y fotógrafos dedicados a la reproducción de las imágenes.⁷

Rodríguez propuso hacer números monográficos que abarcaran un periodo preciso, 1839-1955, con los siguientes contenidos: índice, nota introductoria al tema, textos de especialistas en torno al mismo, y cuatro secciones, Testimonios del Archivo que reproduce el texto de un documento original (de época); Soportes e imágenes ofrece al lector información sobre alguna técnica fotográfica; una página con noticias del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), y otra página de rese-

⁶ Entre otros cabe destacar *La manera en que fuimos, fotografía y sociedad en Querétaro*, Secretaría de Cultura, Querétaro, 1989; Martín Ortiz, *El último de los románticos*, INBA-Museo Estudio Diego Rivera, 1992; *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, Centro de la Imagen, 1994; *Franz Mayer, fotógrafo*, Artes de México-Museo Franz Mayer, 1995; *Bernice Kolko, fotógrafa*, Ediciones del Equilibrista, 1996. Es integrante del Consejo Asesor y colaborador de la revista *Luna Córnea*.

⁷ A lo largo de los doce años han participado en este proceso fotógrafos de primer nivel como: Adán Gutiérrez, María Ignacia Ortiz, Héctor Ramón, María Antonieta Roldán, Oscar Sánchez, Isaías Medina, Flaviano Chávez Rodríguez, Cannon Bernáldez, Rolando Fuentes, Jorge Vértiz, Ricardo R. Herrerra, Héctor R. Jiménez, Raquel Romero, Jorge Pablo de Aguinaco, Ricardo Rafael H, Jesús Sánchez Uribe, Ignacio Guevara, Eugenia de la Rosa, Ernesto Peñalosa, Adriana Roldán, Alba Martínez, Raymundo Artega, Gustavo Reyes, Héctor Ramón, Rolando Fuentes, Alejandro Martínez, Alejandro Medina, Benjamín Alonso, así como los fotógrafos de los archivos e instituciones participantes en cada número.



Alquimia, núm. 19, México, septiembre-diciembre, 2003.



Alquimia, núm. 10, México, septiembre-diciembre, 2000.

ñas, llamada Exposiciones y Publicaciones.⁸ Bajo esa estructura nace la revista *Alquimia*, órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas (en lo sucesivo SINAFO) del INAH.

Desde el primer momento la publicación se convirtió en un espacio de reflexión, análisis y discusión sobre la fotografía histórica, sus modos de producción, circulación y recepción. Fomentó además el trabajo interdisciplinario al introducir la figura del “editor invitado” y convocó a historiadores del arte, escritores, científicos, arquitectos, poetas, músicos, arqueólogos; conservadores, estudiantes, fotógrafos, artistas plásticos, restauradores, editores, archivistas, coleccionistas, museógrafos.

De manera natural, el primer número exploró la obra del personaje cuyo archivo dio origen a la dependencia, la del fotógrafo Agustín Víc-

⁸ Éstas se han modificado.

México pintoresco o la suave patria
de Hugo Brehme

Mayra Mendoza Avilés

Dira con una epílica sencilla,
la patria es impenable y diamante...
Ramón López Velarde

La producción fotográfica de Hugo Brehme —clásica brevemente en numerosas publicaciones— está siendo revalorada en tiempos recientes, en tanto se ha encontrado en ella respuesta a ciertas búsquedas intelectuales del presente. Después de que sus imágenes tuvieron repercusión en la obra cinematográfica de Gabriel Figueroa y Emilio El Indio Fernández, al iniciar la década de los cincuenta ya no figuraban en el ámbito editorial nacional a extranjeros; cayeron en desuso al perder la validez para identificar al país frente a la modernidad e industrialización impulsada por el gobierno alemán.

La obra de Brehme se ha convertido así en “estampa” del pasado, quedando su autor como constructor de paisaje paradigmáticos, con sus imágenes que retratan la ingenuidad de los viajeros, la ventosidad del alpinista y la plenitud de sus pobladores.

Formado en la vanguardia pictorialista francófono de Vlemes, Brehme rescató en su obra los rasgos elementales que a partir de la fotografía definieron a la nación mexicana desde la segunda mitad del siglo *xx*: la geografía del paisaje rural y urbano; la arquitectura, paisajismo, colorido y verticalidad; la empuje de los tipos populares y la escena costumbrista.

Título de la fotografía:
proyecto de Hugo Brehme,
México, fotografía de
los viajes de Brehme, 1920
del archivo



Alquimia, núm. 27, México, mayo-agosto, 2006, pp. 60-61.

tor Casasola. Aunque fechado en septiembre-diciembre de 1997, éste vio la luz en el mes de enero de 1998, con la vocación de expresar “La pluralidad de los pensamientos y miradas que la conforman y que, más allá de cualquier vocación institucional, sea una espacio abierto que nos permita observar el incesante movimiento del universo fotográfico, constituyendo de modo fundamental, un punto de contacto vivo entre las colecciones que resguarda el Sistema Nacional de Fototecas del INAH.”⁹

En la presentación del número 1, José Antonio Rodríguez hace una revisión historiográfica de lo publicado hasta entonces sobre el citado archivo; también colaboraron las plumas de Ricardo Pérez Montfort, Rebeca Monroy, Patricia Massé, Eugenia Meyer e Ignacio Ruvalcaba;

⁹ Presentación del primer número. Sergio Raúl Arroyo, “Punto de partida”, *Alquimia*, año 1, núm. 1, Septiembre-diciembre 1997, p. 1.

Claudia Negrete, Georgina Rodríguez y Juan Carlos Valdez Marín, a la postre autores frecuentes de la publicación.

A partir de entonces y durante los siguientes once años *Alquimia* abordaría todo tipo de cuestiones en torno a la recuperación y conservación de la fotografía nacional, “a fuerza de la persistencia del testimonio, el pasado se nos fue configurando en imágenes.”¹⁰

Número monográficos

Uno de los temas centrales de la revista ha sido la recuperación y análisis de la obra de fotógrafos nacionales y extranjeros, activos en México durante los siglos XIX y XX. Además de la obra de Casasola, *Alquimia* ha explorado las imágenes producidas por otros fotógrafos importantes: Hugo Brehme, Agustín Jiménez, Luis Márquez, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Aurora Eugenia Latapí, Mariana Yampolsky, Romulado García, Aubert, e incluso algunos viajeros y aficionados como Juan Antonio Arzumendi o Ezequiel A. Chávez.

En constante evolución la revista ha abierto sus temas a estudiar la relación de la fotografía con otros campos del conocimiento, como la ciencia, la pintura, la arquitectura y el cine; además de abordar asuntos poco explorados, como la producción y circulación de imágenes pornográficas, el registro de prostitutas o las formas de exhibición, usos, reproducción y circulación de la imagen en los números dedicados al Museo Nacional, Fotolibros y Revistas Ilustradas.

Una preocupación constante ha sido el rescate de archivos de prácticamente todos los estados del país, como el extenso archivo de Pedro Guerra en Yucatán, el trabajo de Eugenio Espino Barros en Monterrey, el de Romualdo García en Guanajuato, Frans Blom y Gertrude Duby

¹⁰ José Antonio Rodríguez, “El fondo Casasola: difusión y memoria”, *Alquimia*, año 1, núm. 1, Septiembre-diciembre 1997, p. 3.

en Chiapas; así como los rescates de la historia gráfica de Nayarit, Chiuhua, Veracruz, Michoacán, por citar algunos.

La revista *Alquimia* ha sido siempre un espacio abierto para archivos de instituciones públicas y privadas: los acervos fotográficos y hemerográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Secretaría de Educación Pública, Relaciones Exteriores, la Fundación Renau, la Zúñiga Laborde y el Archivo Calles Torreblanca, entre otros presentes en sus páginas.

También, ha recuperado en varios números una buena parte de la evolución técnica de la fotografía decimonónica —daguerrotipos, ambrotipos, albúminas— en sus distintos formatos y soportes, específicamente, en el dedicado a las imágenes de cámara, *De plata, vidrio y fierro*. De las transformaciones de la imagen y algunos vericuetos técnicos se han ocupado los números sobre fotomontaje y fotografía publicitaria. Por su parte, el número en torno a *Retratos* expone los distintos modos de “ver” a lo largo de la historia, desde los convencionalismos estéticos del siglo XIX, heredados de la pintura o la singular estética de las fotoesculturas, hasta las novedosas y personalísimas propuestas visuales de Laura González y Eugenia Vargas, comentadas por la primera, extendiendo así la periodicidad de la revista hasta los años ochenta del siglo XX.

Diseño de la revista

Si bien en un primer momento la preocupación principal del editor fue fortalecer los contenidos más que el diseño, éste ha sido, desde el inicio, un elemento cuidado para lograr un perfecto equilibrio entre texto e imagen.

Alquimia ha pasado por tres etapas muy definidas, gracias a los tres diseñadores que colaboraron en ella. El esbelto formato vertical fue una propuesta de Euriel Hernández, quien había diseñado otras revistas, libros y memorias de eventos académicos, él es responsable de los



Representación y autorrepresentación.
Ocho estampas en torno a varias
piezas y dos décadas

Laura González Flores

Si bien la Bienal de Fotografía de 1986 representó mi ingreso oficial al mundo de la fotografía mexicana, para ese tiempo llevaba años de realizar experimentos intentando por integrar la fotografía a un discurso plástico. Desembarcando el desnudo masculino desde un punto de vista estético, el de una mujer, los clasiques de gran formato que merecieron el premio de producción de ese año se distinguían por el trazo pictórico de la solución fotográfica sobre el papel de algodón. Además, fueron un trabajo compuesto de varias cosas: fotogramas, dibujos y entido del papel, en resumidas cuentas, más que fotografías, eran imágenes híbridas. La manipulación plástica de la foto la justificaba yo, en el ensayo que presenté como texto de licenciatura en Artes Visuales, en los siguientes términos:

Tanto la capacidad de mimetismo y documentación como la de identificación del espectador con la realidad contenida en la imagen hacen del desnudo fotográfico una herramienta delicada. ¿Cómo utilizar esa fuerza de representación de la realidad con cuerpo desnudo, sin que la misma documentación que dota de su creación la seguridad (cómo proponer esta idea de "estar desnudo" sin que la irrealidad de la forma de la imagen que se suelta de la realidad?

La primera respuesta que me di acerca de este punto con arte de imponer la investigación fue la de utilizar un medio que practica dominado sobre el espacio medio predominante la foto.

Alquimia 88

Alquimia, núm. 30, México, mayo-agosto, 2007, pp. 68-69.

cuatro primeros números. La portada (plastificada) contiene una imagen que porta en el extremo superior el título de la revista en llamativos colores, y en el inferior, el del tema a tratar. Tiene además solapas que se aprovechan para dar al lector una breve semblanza de los autores participantes en cada número. En el interior, el texto aparece a página completa o en dos columnas, siempre en un diálogo cordial con las imágenes que aparecen en distintos formatos, pero no a página completa, a veces rodeadas de un recuadro negro impresas en un tono. En algunos casos se introducen elementos gráficos como dibujos, a modo de viñetas. El papel es rústico de color blanco y al final las secciones se imprimen en un papel más rugoso de color beige en un total de 48 páginas.

Dado que la edición de la revista ha contado con recursos financieros variables, el equipo de producción ha tenido que implementar soluciones técnicas. Así, los primeros números fueron impresos en medio



Esta colección reúne obras relacionadas con el estudio y difusión de la imagen en sus diversas expresiones presentadas en monografías, catálogos de exposiciones, agendas, calendarios, folletos, invitaciones y publicaciones periódicas, canales de comercio académico, libros y publicaciones y una rica colección de canales de cine, fotografías del siglo sin espejismo mediante el uso de diversos procesos como la albúmina, el colodión y la plata sobre gelatina;

FIGURA 72

Alquimia, núm. 32, México, enero-abril, 2008, pp.72-73.

tono, con barniz a registro que, visualmente, produce más contraste haciéndolas parecer duotonos.

A partir del número 5, nuevos criterios de edición y la incorporación al equipo editorial de la diseñadora Lorena Noyola, dio como resultado la primera transformación de la revista. Abalaban su trayectoria en el campo editorial, una maestría en Ciencias y Artes para el Diseño por la Universidad Autónoma Metropolitana, y varios años de trabajo en el Fondo de Cultura Económica para el cual realizó —entre otras actividades— el diseño de libros y revistas, portadas, pre prensa digital.

En virtud de que los artículos se hacen cada vez más extensos, Noyola propone un cambio de tipografía; una para el texto y otra para las notas, cuida sobre todo el espacio visual para su lectura y amplía el interlineado. Mantiene el logo que ya estaba posicionado y propone aumentar el formato un centímetro de ancho, debido a que no incre-

mentaba los costos, es aceptada. Esto favorecerá positivamente la puesta en páginas de las imágenes que, a partir de ese momento, aparecerán rebasadas en composiciones más elaboradas, con juegos de diagramación y dos o tres columnas, o una más delgada para los pies de foto, para variar la ubicación de texto haciéndolo más dinámico y atractivo. Cabe anotar que uno de los méritos de la revista es la publicación de las imágenes tal cual son, sin retoques que oculten su deterioro, como se ve en la portada del número dedicado al fotógrafo Luis Márquez.

Con ciertas modificaciones, siempre en vías de mejorar, este formato se mantiene hasta el número 26, periodo que corresponde a los años 1999-2006.

Diez años de trabajo

Con miras a llegar a un público más amplio, en el año 2006, debido al trigésimo aniversario del Sistema Nacional de Fototecas, el comité editorial de *Alquimia* decide cambiar radicalmente la revista. Corresponde a Lourdes Franco hacerlo y, para ello, comienza por la portada, misma que aparece ahora con una cabeza, un espacio definido donde coloca la nueva tipografía (que de patinada cambia a palo seco), liberando así el espacio para la imagen. Sitúa una cintilla con el título del número, la cual puede ser a colores e incluso aprovechar un elemento de la imagen para sostenerla, como sucede en el número 27, donde el fragmento de las vías del ferrocarril enmarca la leyenda *Fototeca Nacional: 30 aniversario*.

Dicho número registró 88 páginas, casi el doble de lo acostumbrado, para después regresar a las 48 páginas en el dedicado a la *Cinefotografía*, y obtener de nuevo 88 páginas en el asignado a los *Fotolibros*, lo que se mantendrá en el futuro. Otro cambio importante es que desaparecen de las solapas los datos de los autores, siendo utilizadas para ampliar la imagen de la portada. Las fotografías interiores se publican



Filmoteca

El crooner fotógrafo

Elisa Lozano

Foto: Igual Ángel Simas
Arte: Simas, completa

Fernando Fernández Reyes, hijo del coronel revolucionario del mismo nombre, nació en Puebla en 1916. Realizó estudios de ingeniería mecánica y se dio a la aventura para dedicarse de lleno al cine en estaciones radiales de Monterrey. Su magnífica voz e incomparable estilo lo posicionaron como uno de los cantantes más destacados de la NERVO que le permitió realizar innumerables giras por Centro y Sudamérica.

ALBUMS CREATIVOS
 FOTOS Y DISEÑOS
 ANÁLISIS Y COMENTARIOS
 PARA ENTENDER MEJOR
 LA REVISTA ALQUIMIA
 CON FERNANDO REYES

En 1941, año en que contrajo nupcias con la también cantante Lujita Palerm, debutó en un papel secundario en la cinta *La vuelta del charro negro* (de Raúl de Anda), y en *La isla de la pasión* (obra prima de Emilio "Indio" Fernández, quien posteriormente le asignaría papeles importantes en las cintas *Las abandonadas* (1944), *Enamorada* (1948) y *Dueño en las montañas* (1948)). Su natural desempeño frente a la cámara lo convirtieron en un galán solicitado para protagonizar dramas del género cabarete como *Amar a la Cuba* (de Ernesto González, 1945), *Anabales* (de Joaquín Pardave, 1950), *Viviana* (de Alfonso Plafie Gómez, 1951) y en comedias como *La muerte enamorada* (1950), o *El teatro del Acá* (1961).

Hombre de una gran sensibilidad, Fernández Reyes incurrió también en la dirección de cine¹ y en la fotografía. A lo largo de su vida llevó una cuidadosa memoria gráfica que organizó en decenas de álbumes. Estos, además de las imágenes de su autoría, contienen las de otros destacados fotógrafos del medio cinematográfico como Gilberto Martínez Salazar o Armando Harera.

Los álbumes creados contienen los más diversos objetos, desde credenciales personales, dibujos, caricaturas originales, portadas de revistas y discos, recortes de prensa y afiches, hasta los enormes cartones que anunciaban las películas. Imágenes que dan cuenta de toda una vida, vestigios sobre romances, amistades, pérdidas, nacimientos, modas y costumbres del México contemporáneo. Una disposición de elementos que acude a una mirada cinematográfica al exhibir

Alquimia 17

Alquimia, núm. 32, México, enero-abril de 2008, pp. 76-77.

a doble página, rebasadas, y se introduce el uso de plastas negras para enfatizarlas.

A partir del número 30, titulado *Retratos*, se manejan duotonos, las secciones se imprimen en el mismo lugar de los artículos, conservando el color beige de aquellas secciones que aparecen al final. En los interiores se utilizan cinco columnas, cuatro para el texto y una libre para dar más aire y colocar los pies de foto, así los dedos no obstruyen el texto y facilitan la lectura. La tipografía patinada cambia por una fuente helvética de 9 puntos y se abre el interlineado.

En el número 31, dedicado a los *Fotolibros* la imprenta propone utilizar sobre las fotografías un barniz acuoso que les dé un buen acabado y evite que los pliegos blancos se manchen.

A continuación se enumera la lista de temas y editores invitados para participar en la revista *Alquimia*, misma que es claro ejemplo de

la diversidad temática y personalidades involucradas durante el periodo que nos ocupa:

- 1 Agustín Víctor Casasola. El Archivo.
- 2 Nacho López. Los rituales de la modernidad. Alejandro Castellanos.
- 3 Tina Modotti, vanguardia y razón. Elisa Lozano, Jesús Nieto.
- 4 Romualdo García. La representación social. Rogelio García Espinoza.
- 5 El viaje ilustrado. Fotógrafos Extranjeros en México. Arturo Aguilar Ochoa.
- 6 De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX. Juan Carlos Valdez Marín.
- 7 Las construcciones visuales. Arquitectura y fotografía en México. Víctor Jiménez.
- 8 Fotógrafas en México, 1880-1955, Rebeca Monroy Nasr.
- 9 Figuraciones y signos, Sergio Raúl Arroyo y Viviana Kuri Haddad.
- 10 El imaginario de Luis Márquez. Ernesto Peñaloza.
- 11 Agustín Jiménez, la vanguardia. Carlos A. Córdova.
- 12 El Museo Nacional en el imaginario mexicano. Felipe Solís.
- 13 Fotografía artística Guerra. Escenario. Walldemaro Concha, Limbergh Herrera Balam.
- 14 Fotografía y Ciencia. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba.
- 15 Mariana Yampolsky, 1925-2002.
- 16 Hugo Brehme. Los prototipos mexicanistas.
- 17 Ritos privados, mujeres públicas.
- 18 Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Georgina Rodríguez Hernández.
- 19 Manuel Álvarez Bravo.
- 20 Fotografía y publicidad. Julieta Ortíz Gaitán.
- 21 Francois Aubert en México. Arturo Aguilar Ochoa.
- 22 La fotografía en el noroeste de México.
- 23 Las historias ocultas.
- 24 Anónimos y aficionados. Patricia Massé.
- 25 Fondo Casasola. Marion Gautreau.

- 26 Fotomontaje.
- 27 Fototeca nacional: treinta aniversario.
- 28 Cinefotografía. Rodolfo Palma.
- 29 Fotolibros en México.
- 30 Retratos.
- 31 La Fototeca de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.
- 32 Acervos fotográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Elisa Lozano
- 33 Revistas mexicanas ilustradas, 1920-1960, Deborah Dorotinsky.
- 34 Migraciones, Francia-España-México. Patricia Massé.

Nuevos retos

En estos once años *Alquimia* ha captado cada vez más lectores, si bien es cierto que en sus inicios la revista era bien conocida en el medio académico y/o especialistas, actualmente circula entre un público más amplio, interesado en los temas o imágenes que publica. Son varias las anécdotas que se entretienen alrededor de *Alquimia*; el número 1, por ejemplo, hubo de reeditarse por problemas de impresión, (lo que hace que existan dos números 1), y el número 6, dedicado a las imágenes de cámara se subastó por ebay (página electrónica dedicada a compras por internet) con un precio de salida de 30 dólares. El número dedicado a *Las historias ocultas* agotó su edición muy pronto, lo mismo que el ofrecido a Tina Modotti.

A once años de distancia de haber aparecido su primer número, *Alquimia* ha fomentado la cultura de la preservación, abrió nuevas líneas de investigación y publicó cientos de imágenes inéditas, las cuales fueron localizadas a través de un meticuloso escrutinio en archivos públicos, colecciones privadas, bibliotecas y hemerotecas. Con 34 números y la participación de más de doscientos autores, la revista es una referencia obligada para los interesados en comprender la fotografía mexicana de los siglos XIX y XX, e incluso, es considerada por Marie-

Loup Sougez —entre otros especialistas¹¹— como una de las más interesantes de América Latina.¹²

El proyecto editorial continúa buscando nuevos motivos y nuevas circunstancias, como el esfuerzo colectivo y un espacio plural para estudiar, conservar y difundir la memoria gráfica del país. En la actualidad, “*Alquimia* asume que no hay una sola historia de la fotografía mexicana sino varias y muy diversas, aunque los límites de nuestros temas, temporalmente, son los años 50 y 60 del siglo pasado, la intención es adentrarnos poco a poco en el abordaje del devenir reciente de la fotografía.”¹³

A pregunta expresa sobre el futuro de la revista, José Antonio Rodríguez refiere que en próximas entregas ésta abordará la problemática, estética y preservación de la imagen digital; se acercará a la obra de artistas contemporáneos y buscará la incorporación entre sus filas de una nueva generación de investigadores, quienes, desde otras ópticas y con nuevas herramientas metodológicas, construirán la nueva historia de la fotografía mexicana.

¹¹ Fausto Ramírez, “El imaginario de Luis Márquez en *Alquimia*,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, año/vol. XXII, núm. 76, México, 2000, pp. 325-329; Rebeca Monroy, Alfonso Morales, Rosa Casanova, Alberto del Castillo, *Imaginario y fotografía en México (1839-1970)*, México, Lunwerg, 2005; Humberto Musacchio, *Historia del periodismo cultural en México*, México, CNCA, 2007. Programa radiofónico *Cinema-Net*. Entrevista de Roberto Ortíz y Carlos del Río a Rodolfo Palma y Elisa Lozano sobre la edición del número de *Alquimia* dedicado a la Cinefotografía. La versión podcast puede escucharse en <http://www.cinemanet.info>.

¹² Marie- Loup Souguez (Coord.) Ma. De Los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega, *Historia general de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2007, pp.28 y 627.

¹³ Consultado en http://dti.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=614&Itemid=55, consultado el 4 de febrero del 2009. Quien escribe estas líneas agradece las entrevistas concedida por José Antonio Rodríguez, Lorena Noyola y Lourdes Franco, quienes compartieron sus experiencias de trabajo y proporcionaron materiales en torno a la publicación. Todas fueron realizadas durante el mes de febrero del 2009. Desafortunadamente no pude localizar a Euriel Hernández, lo que hubiera enriquecido el texto.

Alquimia

Fecha de publicación

Septiembre-diciembre de 1997 a la fecha

Periodicidad

Cuatrimestral

Tiraje

De 1 000 y 2 000 ejemplares aproximadamente.

Dimensiones

Primera etapa 28 x 16.5 cm

Segunda etapa 27.5 x 17 cm

Tercera etapa 27.5 x 18 cm

Portada

Cartulina 200 y 250 gr.; selección de color

Interiores

Couché mate, 1 tinta, duotonos, 135 y 150 gr.

Páginas

48 en la primera etapa, 88 en la segunda

Localización

Bibliotecas públicas: INAH, UNAM.

**Portadas de revistas
culturales latinoamericanas
1960 - 2008**

Cuadernos del Viento

\$30 Suscripción
MEXICO, D. F.
FERRERO - MARZO, 1967
Berlín 9 12a



SEGUNDA EPOCA

THOMAS STEARNS ELIOT

Sobre el desarrollo del gesto
en materia de poesía

GABRIEL ZAID

Sobre superlativos poéticos
Ritórica y elipsis poética
Dulces sobre la poesía de Reyes
Siete de espadas
una epifonema
La poesía antepoética

RAUL GARDUÑO

Después del tiempo
Conversación

ROSA MARIA PHILLIPS

Cuenta de niños para adultos
La visita de la bruja
El rincón de los niños
El hechicamiento
Por una simpleza
El tejedor y el alfiler
El rey y el infante

ANGELINA MUNIZ

La ofrenda más grata

JOSE CARLOS BECERRA

Cientos poemas

ROBERTO PARAMO

Los Diádocos

STEPHEN SCHNECK

El recepcionista
(Traducción de JOSE AGUSTIN)

JAIME DEL PALACIO

Programa y programa en
Jaime Sabines

CARMEN GALINDO

De perfil, una novela divertida

MIGUEL CAPISTRAN

Puertas al campo, de Octavio Paz

ESTHER SELIGSON

Y en el verano los días son largos



Cuadernos del viento, núm. 1, México, 1967.



Nuevo cine, núm. 1, México, 1961.

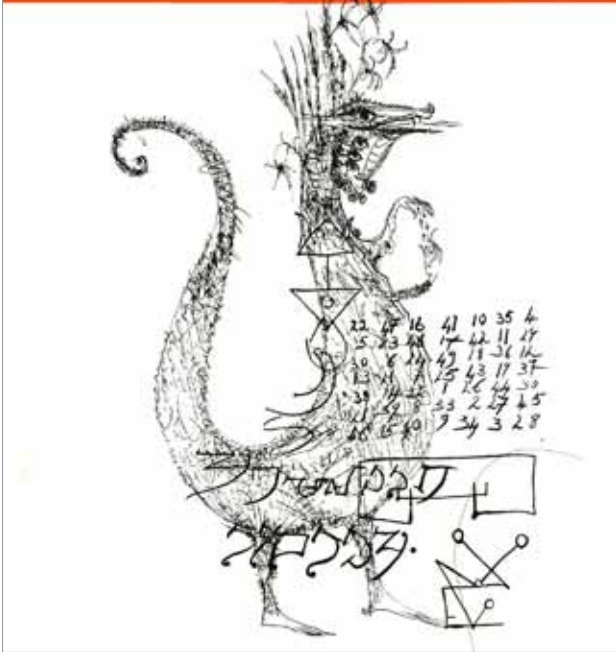


CAL, núm. 44, Caracas, 1965.

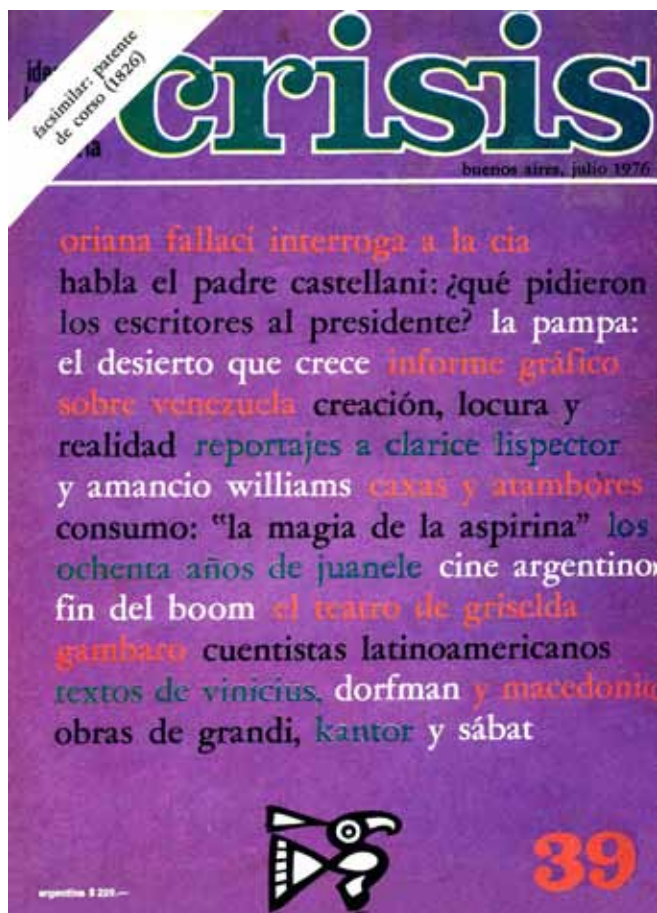
MIÉRCOLES 17 DE OCTUBRE DE 1962

PRECIO 1.50

S.NOB



S.NOB, núm. 7, México, 1962.



Crisis, número 39, Argentina, 1976.

LENGUAjes.

Revista de lingüística y semiología
Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica
Año 1 - Número 1 - Abril de 1974

nv

Ediciones Nueva Visión

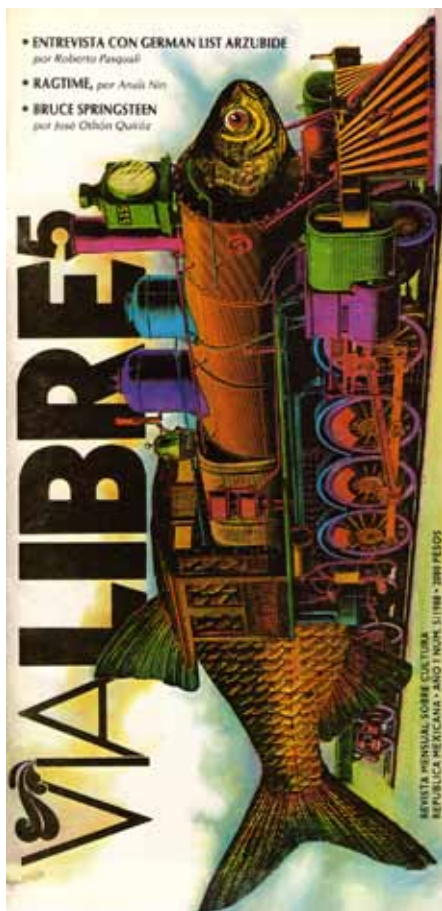
LENGUAjes, núm. 1, Argentina, 1974.

megafón



9/10

Megafón, núm. 9/10, Argentina, 1979.



Via Libre, número 5, México, 1988.

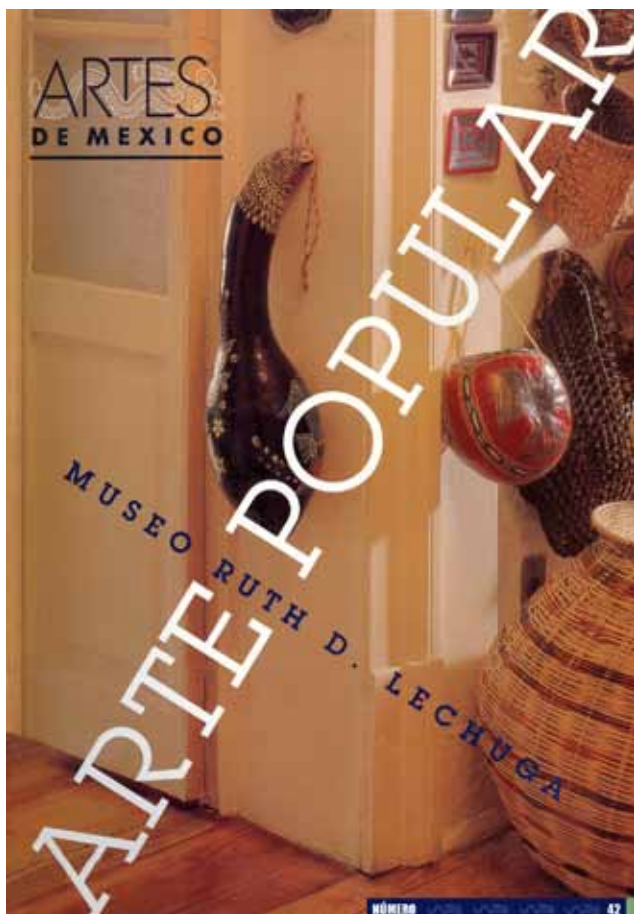
Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

EL Alcaraván

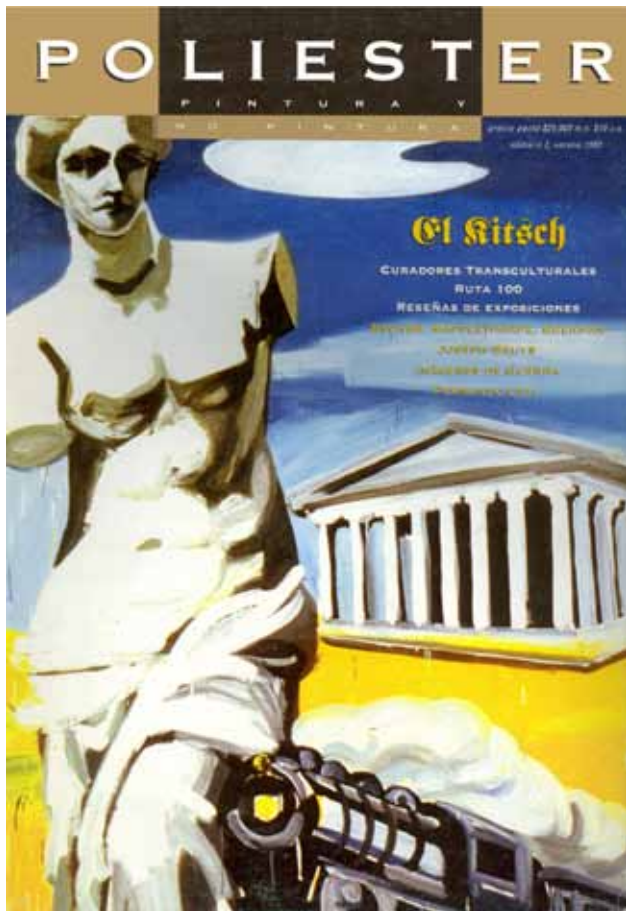


Estela Márquez, Sello de 1992, aluminio

El Alcaraván, número 9, México, 1992.



Artes de México, núm. 42, 1998.

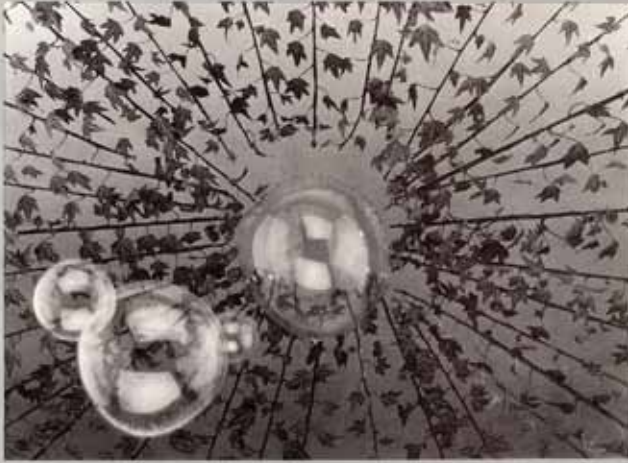


Poliéster, núm. 2, México, 1992.



México en el tiempo, núm. 5, México, 1995.

CURARE



ESPACIO CRÍTICO PARA LAS ARTES

ISSN 1405-2377

Número 10, primavera de 1997 (\$50.00)

Curare, núm. 10, México, 1997.



Matiz, núm. 5, México, 1997.



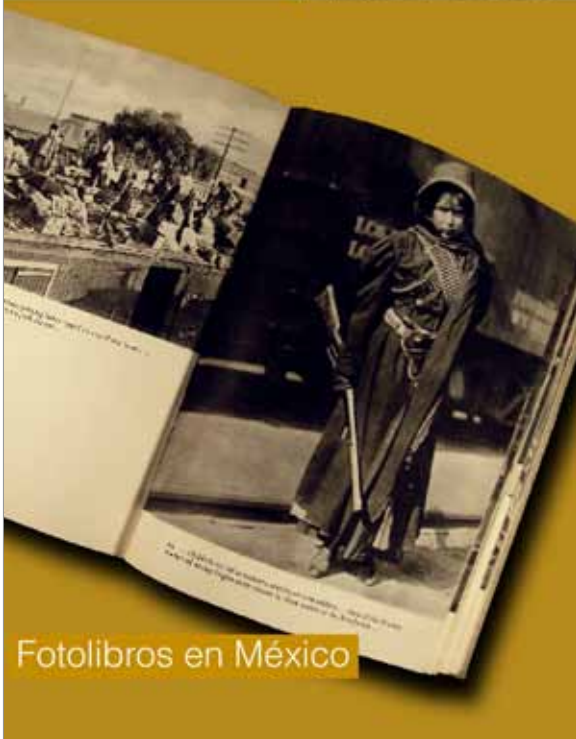
Art Nexus, núm.59, Colombia, 1994.



tipoGráfica, número 14, Argentina, 1991.

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
enero • abril 2007 • pgs 8 | núm. 29



Alquimia, núm.29, México, 2007.

Revistas culturales latinoamericanas 1960 - 2008
Notas curriculares

María Ema Llorente

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 1999 trabaja en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, donde ha estado impartiendo clases de Literatura española e hispanoamericana, Teoría literaria y Análisis de textos poéticos. Su investigación se centra en el área de la poesía contemporánea. Ha publicado los libros de investigación: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (México, Praxis, 2003) y *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX* (México, Instituto de Cultura Mexiquense, 2006). También es autora de la *plquette* de poesía, *En cuerpo vivo* (México, UAEM-UNICEDES, Colección Voces del Viento nº 12, 2002). Ha participado en diversos congresos de carácter nacional e internacional y publicado artículos especializados en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Acta Poética* y *Anuario de Letras*, entre otras.

Ángel Miquel

Historiador del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Especializado en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte, trabaja como profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Entre sus libros recientes como autor, se encuentran: *Acercamientos al cine silente mexicano* y *Disolvencias: literatura, cine y radio en México*; como coeditor, con Pablo Mora: *Barco en tierra: España en México y Españoles en el periodismo mexicano, siglos XIX y XX*, y como compilador: Emilio García Riera, *El juego placentero II. Crítica cinematográfica, años sesenta* y Varios, *Cine y literatura: veinte narraciones mexicanas*.

Lourdes Blanco

Investigadora, conservadora y curadora de arte contemporáneo y arte prehispánico de Venezuela. Miembro del Comité de la Sala TAC, Fundación Trasnocho Cultural, y del Subcomité de Registro del programa UNESCO, Memoria del Mundo. Con Miguel Arroyo y Erika Wagner coeditó, en 1999, “El Arte Prehispánico de Venezuela” (Fundación Galería de Arte Nacional). En 1998 creó el primer catálogo digital de un diseñador gráfico venezolano, Nedo M.F., con motivo de su retrospectiva en el Centro de Arte La Estancia. En 2005 organizó la exposición-homenaje al museógrafo y diseñador Miguel G. Arroyo C., “Interior Moderno” (sala TAC).

Concepción Bados Ciria

Investigadora y profesora asociada de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid; responsable del área de lengua española en la Organización del Bachillerato Internacional; colaboradora del Centro Virtual del Instituto Cervantes. Sus áreas de investigación se centran en la didáctica de la lengua y la literatura en relación con los estudios de género y culturales. Autora de varios manuales para la enseñanza del español, ha publicado más de un centenar de artículos y reseñas en diferentes revistas nacionales y extranjeras; ha traducido del inglés cuatro libros, entre ellos: *Escritos (1940-1948): Literatura y política*, de George Orwell (Barcelona: Octaedro, 2001.)

Rubén Hitz

Historiador del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Doctorando del Doctorado en Arte Latinoamericano Contemporáneo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigador. Profesor adjunto ordinario en Semiótica general y Artes Visuales, y adjunto en Historiografía de las

Artes Visuales I y II. Miembro del comité editorial del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Autor de numerosos artículos sobre arte y cultura.

Óscar Traversa

Semiólogo y especialista en teorías y crítica del arte; director del Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, Argentina. Editor de las revistas *Crítica* y *Figuraciones*. Se dedica a la investigación en el campo de la gráfica de prensa y a la fotografía en sus conexiones con el arte y la tecnología. Es Profesor Consulto de la Universidad de Buenos Aires, institución donde obtuvo su doctorado.

Alicia Poderti

Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina); completó dos doctorados: en Filología e Historia Iberoamericana. Se desempeña en la Academia Nacional de Historia, Buenos Aires. Especialista en temas transdisciplinarios y profesora invitada por universidades nacionales y extranjeras. Es autora de numerosas obras sobre historiografía argentina y cultura, publicadas en su país y el exterior.

Angélica Tornero

Profesora investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se doctoró en Literatura Iberoamericana. Ha impartido materias de teoría literaria, metodología de la crítica y fenomenología y hermenéutica de la literatura. Pertenece al SNI y ha participado en reuniones, congresos internacionales y estancias de investigación en España. Ha publicado los libros *Las maneras del delirio. Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández*, *La letra rota*, así como *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. Además es coautora del *Diccionario de Literatura Mexicana del Siglo*

XX y coordinó el libro *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. Ha publicado artículos de teoría y crítica en diversas revistas de investigación con circulación nacional e internacional.

Alma Barbosa Sánchez

Profesora investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana y especialista en sociología del arte y la cultura; ha publicado *La Intervención artística de la Ciudad de México* y el título *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural*. Su línea de investigación es la identidad cultural y visual en expresiones populares.

Claudia Ovando Shelley

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, grado que obtuvo con la investigación *Sobre chucherías y curiosidades. Arte popular en México 1823-1851*, la cual prepara para su publicación. Ha sido Profesora en el Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y del Centro Morelense de las Artes. Investigadora del CENIDIAP del Instituto Nacional de Bellas Artes. Autora del libro *Diego Rivera. El agua origen de la vida*; así como de diversos artículos, tal es el caso de “Arte precolombino: entre la belleza y la monstruosidad”, “Arte popular y la escritura de su historia”, “Artes populares y sobremodernidad en México”, “Arte Popular o cómo escapar a una mirada”; y del documental “Arte popular: origen y devenir de un concepto”.

Fernando Delmar

Doctor en Historia del Arte por *La Sorbonne*, profesor-investigador de la UAEM desde 2007. Especialista en arte contemporáneo. Como cu-

rador ha presentado exposiciones en México, Estados Unidos y Francia. Autor del libro *El ojo espiritual* y de artículos sobre la teoría del arte actual. Su línea de investigación es la relación entre la ciencia y el arte. Es autor de diversos libros de poesía y narrativa y director de *Circa*, espacio de creación interdisciplinaria en colaboración.

Laura Elena Hinojosa

Es restauradora-perito y desde hace 27 años trabaja para el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Se ha especializado en la restauración de la pintura mural de los conventos novohispanos. Perteneció al Sistema Nacional de Investigación y actualmente goza con el financiamiento de Conacyt para elaborar el proyecto “Croquis, Planos y Mapas de los siglos XVI, XVII y XVIII del estado de Morelos, en los Fondos Documentales del Archivo General de la Nación”. Ha recibido en dos ocasiones la beca del FONCA para estudiar la Iconografía de la pintura Mural Novohispana y una beca del American Museum of Natural History de Nueva York, para el estudio de los Códices de Tlaquiltenango, tema de su tesis doctoral. Entre los artículos que ha escrito se encuentran: “Quince códices en la memoria de un convento”, “La pintura mural en las faldas del Popocatepetl”, “Los códices de Morelos”, entre otros. Es catedrática de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Araceli Barbosa

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, es profesora investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos desde 2001. Su línea de investigación está enfocada al arte contemporáneo mexicano. Ha escrito artículos sobre temas como la violencia de género y su representación visual, la perspectiva de género en las artes visuales, la crítica feminista del arte, entre otros. Es autora del libro *Sexo y conquista*, publicado por la UNAM y el título

lo *Arte feminista en los ochenta en México, una perspectiva de género*, en coedición con UAEM, Conaculta y UIA.

Lydia Elizalde

Historiadora del arte; especialista en teorías del arte y del diseño. Investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y titular de Semiótica del Arte en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Autora de artículos de crítica del arte y textos sobre publicaciones periódicas y semióticas gráficas. Coordinadora del libro *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, coedición UAEM-Conaculta-UIA; autora del libro *Diseño en la Revista de la Universidad de México*, coedición UNAM-UAEM-Bonilla Artigas Editores. Directora de la revista de divulgación de la UAEM, *Inventio*.

Liliana Ortega

Maestra en Bellas Artes por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá, y candidata a maestra en Estudios en Arte de la Universidad Iberoamericana de México. Experiencia como docente en el área de Historia y Teoría en Artes Visuales (Universidad Jorge Tadeo Lozano y Corporación Universitaria Unitec); investigadora en los departamentos de educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1992-1995) y asistente en proyectos de arte contemporáneo de “Sala 7”, Museo Rufino Tamayo, de la Ciudad de México (2000).

María Ledesma

Doctora en Diseño; investigadora en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Directora de la Carrera de Formación Docente y titular de Comunicación en la misma facultad. Ex vicedirectora de la carrera de Diseño Gráfico; ha

centrado su investigación y producción en Teoría del Diseño. Es autora de *Diseño Gráfico, una voz pública* y coautora, con Leonor Arfuch y Norberto Chaves, de *Diseño y comunicación. Teoría y enfoques críticos*. Imparte clases de grado y posgrado en otras universidades de su país y del extranjero.

Elisa Lozano

Realizó estudios de Maestría en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de la UNAM, institución donde trabajó durante más de una década en la organización, conservación y difusión de archivos fotográficos públicos y privados. Ha dictado conferencias sobre fotografía y cine en México, Estados Unidos, Francia, Cuba y Portugal; participando como editora invitada y articulista de las revistas: *Luna Córnea*, *Alquimia*, *Acervos*, *Replicante*, *Este país*, *Cuicuilco*. Entre otros, es coautora de los libros: *Tina Modotti, una nueva mirada, 1929*; *La vida en un volado, vida y obra de Ernesto García Cabral*; *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia*; *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos, 1900-1960* (Ángel Miquel, compilador). Ha curado exposiciones para el Centro de la Imagen, el Festival Internacional Cervantino, el Festival Internacional de Cine de Morelia y el Museo de Arte Moderno de México.

Revistas culturales latinoamericanas, 1960 - 2008
se terminó de imprimir en el mes de julio de 2010.
en la imprenta de Juan Pablos, S.A.
Malintzin 199, Col. Del Carmen,
Del. Coyoacán, México 04100, D.F.
imprejuan@prodigy.net.mx
con un tiraje de 500 ejemplares.

Cuidado de la edición:
Juan Pablos Editor
Coordinación Editorial UAEM



Se ha dicho muchas veces que las revistas son el sistema nervioso de una civilización, que en su actividad se mide la capacidad de reacción —los reflejos— pero también la capacidad de anticiparse, de construir el futuro y no simplemente de dejarlo llegar.

En el periodo que cubre el libro que el lector tiene en sus manos hubo en Latinoamérica un florecimiento de las revistas que, y para diferenciarse de aquellas que tenían un motivo, ya fuera político o mercantil, distinto que la construcción de un imaginario colectivo crítico, se empezaron a llamar a sí mismas culturales.

El trabajo de Lydia Elizalde y su equipo dibuja el rostro de una época que es la nuestra. Si queremos hacer —ahora, hoy— una revista en el soporte que sea, conocer estos antecedentes aumentará la posibilidad de hacerlo con éxito. Si queremos entender el medio al que nos dirigimos, seamos poetas, pintores o historiadores o simples ciudadanos, este conocimiento es vital, porque —como se dijo al principio— se trata del sistema nervioso del cuerpo social y hay que tenerlo en calma, pero atento.

José María Espinasa

