



Lydia Elizalde
Coordinadora

Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960



**Revistas culturales
latinoamericanas
1920-1960**

Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960

Lydia Elizalde
Coordinadora



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Primera edición: 2008

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Universidad Iberoamericana

© Lydia Elizalde Valdés

Portada: *El Café de Nadie*, Pintura de
Ramón Alva de la Canal, 1924

D.R. © 2007 de la presente edición:

Dirección General de Publicaciones
Avenida Paseo de la Reforma 175
Cuauhtémoc, CP 06500
México, D.F.

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Avenida Universidad 1001
colonia Chamilpa, CP 62209
Cuernavaca, Morelos

Universidad Iberoamericana
Prolongación Paseo de la Reforma 880
Álvaro Obregón, CP 01219
México, D.F.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición
son propiedad de la Dirección General de Publicaciones del CNCA

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones, de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y de la Universidad Iberoamericana.

ISBN del CNCA 970-35-1424-3
978-970-35-1424-3

ISBN de la UAEM 968-878-271-8

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Prefacio	9
Introducción	13
<i>El Maestro</i> , revista de cultura nacional	
Lucía Martínez Moctezuma	15
<i>El Libro y el Pueblo</i> , revista de largo aliento	
Claudia Escobar • Silvia Salgado Ruelas	35
Estridentexto	
Araceli Barbosa	47
<i>Martín Fierro</i> en la vanguardia argentina	
Rubén Hitz	65
<i>Forma</i> , revista de artes plásticas	
Itzel Rodríguez Mortellaro	83
<i>Horizonte</i> e imagen	
Jesús Nieto	105

REVISTAS CULTURALES

<i>Mexican Folkways</i> y la estetización del indígena Luis Anaya Merchant	127
<i>Revista de Avance</i> , diálogos de arte nuevo Olga María Rodríguez Bolufé.	135
<i>Universidad</i> , mensual de cultura popular Lydia Elizalde	157
<i>Rotofoto</i> , humor e ironía periodística Alma Barbosa Sánchez	177
<i>Romance y Ultramar</i> en el exilio republicano Angélica Tornero.	199
Cartículos Alberto Híjar	225
<i>Los Disidentes</i> , manifiesto del arte abstracto Jacinto Salcedo	241
<i>De Frente</i> al derrocamiento de Perón María Sofía Vasallo.	257
<i>Tarja</i> , escudos y espejos Alicia Poderti	271
Revistas mexicanas de cine Ángel Miquel	285

PREFACIO

Una revista, como alguna vez lo definió Guillermo Scheridan al hablar de *Contemporáneos*, es “la manifestación de diversas intimidades que al unirse entre sí optan por una repercusión pública”; es también “una red que [atrapa] algo y al mismo tiempo deja algo fuera” para darle fuerza y valor a esa repercusión.

Estas características, sin las cuales una revista sería un catálogo de curiosidades, hacen de ella no sólo la expresión particular de un grupo que incide sobre la vida pública de una nación —a veces, incluso, como en el caso de *Esprit*, de Emmanuel Mounier, de *Les Temps Modernes*, de Sartre, o de *La Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, sobre el pensamiento occidental en general—, sino también, y por lo mismo, el motor de la cultura y de sus procesos políticos y sociales.

Desde que Gutenberg dotó de alas ese precioso objeto llamado libro —que, separándose del *codex*, de la *lectio divina* y de los colegios monásticos, nació de las profundidades del siglo XII para dar nacimiento a la universidad—, es imposible pensar la Modernidad y el pensamiento crítico sin el libro y las revistas. Fueron ellas, junto con los libros, las que en los siglos XVIII y XIX hicieron posible la difusión de las ideas que dieron paso a la Revolución francesa y a su diseminación por el mundo. Fueron ellas también las que hicieron que las ideologías históricas habitaran el siglo XX.

Desde entonces, hasta la aparición del correo electrónico e Internet —esa cosa tan revolucionaria e inquietante como lo fue la aparición del libro en el siglo XII—, no ha habido movimiento social, político, filosófico, científico o artístico que no haya encontrado en las revistas su canal de propaganda y su trinchera de discusión. Su universo es tan inmenso y sus repercusiones tan rizomáticas, que sería casi imposible hacer una historia de sus fundaciones, su movilidad histórica y sus influencias: junto a las grandes revistas, como, por ejemplo en México, *Contemporáneos*, *Vuelta* o *Proceso*, ha habido un sinnúmero de otras que, ya sea desde el ámbito institucional —la revista *Universidad* y revistas publicadas por instituciones académicas—, o en los corredores de lo marginal —pienso, entre las más conocidas, en *Monterrey* de Alfonso Reyes o en *Examen*, que duró sólo tres números, de Jorge Cuesta—, han generado procesos cuyas repercusiones nos son aún desconocidas.

El presente libro, una muestra representativa de las revistas culturales que se desarrollaron en América latina durante las décadas que van de 1920 a 1960, es un magnífico inicio historiográfico de este quehacer. En él se da cuenta de una veintena de revistas que, poco conocidas hoy en día, fueron, en su época, fundamentales en la difusión de las ideas que dieron origen a la formación del pensamiento moderno de la América de habla española. Desde *El Maestro. Revista de Cultura Nacional* que, editada en los años veinte, hacía eco de la gran cruzada nacionalista y panamericana que José Vasconcelos había iniciado en la recién fundada Secretaría de Educación Pública, hasta las revistas mexicanas de cine, que surgieron en México a partir de esa gran renovación cultural de los años veinte, pasando por los vanguardismos de *Martín Fierro*, *Forma*, y ese Futurismo a la mexicana llamado Estridentismo. *Revistas culturales latinoamericanas, 1920-1960*, nos permite transitar por los corredores de nuestro pasado cultural y mirar, a través de él, los movimientos artísticos —en el sentido amplio de la palabra— que agitaron el pensamiento y dieron rostro a las formas

PREFACIO

modernas de nuestra cultura y a las interrogantes que hoy en día constituyen el quehacer del pensamiento.

En estas dieciséis redes, que un día se lanzaron al inmenso e insondable lago de la cultura para, al atrapar algo y excluir algo, repercutir en la vida pública, podemos seguir algunas de las huellas de ese gran diálogo en disputa que ha sido la vida moderna de América latina, esa América que nació buscando reconciliar su pasado prehispánico con el mundo europeo para descubrir sus rostros nacionales.

Hoy, cuando los procesos de la globalización ponen en crisis ese duro y maravilloso diálogo, acercarnos a estas revistas es quizá reencontrar puntos fundamentales de referencia que nos ayuden a no extrañarnos.

Javier Sicilia

INTRODUCCIÓN

La significación de los contenidos textuales e icónicos en las revistas culturales que se presentan en este libro, refleja el amplio periodo de conformación de la industria editorial en varios países de Latinoamérica y destaca la consolidación de estilos gráficos en la difusión de la cultura.

Para la realización de este compendio se seleccionaron revistas cuya publicación fue de corta duración, pero que, sin embargo, se han convertido en hitos de la cultura de su país por su acertada inserción en determinado momento histórico, o por la dirección y colaboraciones de destacados autores, artistas y promotores culturales, además de reconocerse por la originalidad de los lenguajes gráficos utilizados.

El estudio inicia con la revista *El Maestro*, emblema del panamericanismo; le siguen estas revistas culturales mexicanas: *El Libro y el Pueblo*; el manifiesto estridentista en la hoja *Actual*; las revistas *Forma*, *Horizonte* y *Mexican Folkways*; la revista *Universidad. Mensual de Cultura Popular*; la revista *Rotofoto*; las revistas *1945* y *1946*; las revistas *Romance* y *Ultramar*, publicadas por republicanos españoles en México; y revistas del cine mexicano editadas de 1920 a 1960. Se incluyen algunas revistas de otras latitudes, que coinciden con los parámetros de esta publicación y que tienen correspondencias temáticas: las argentinas *Martín Fierro*, *De Frente* y *Tarja*; la cubana *Revista de Avance* y la venezolana *Los Disidentes*.

La conclusión de este estudio se delimita en la hechura de algunas revistas culturales durante los años cincuenta y sesenta, cuando se marca el crecimiento de la cultura visual impresa, impulsada por el desarrollo tecnológico y la difusión masiva de las artes plásticas, la fotografía y el cine.

Siguiendo el afán de José Luis Martínez de rescatar las expresiones que constituyen la cultura, en la actual publicación se exponen portadas y páginas interiores de una muestra de ediciones periódicas latinoamericanas, y se destaca su propuesta gráfica en concurrentes enunciados formales.

Lydia Elizalde

EL MAESTRO, REVISTA DE CULTURA NACIONAL

Lucía Martínez Moctezuma

Existe una riqueza enorme en los contenidos textuales e iconográficos de las revistas pedagógicas editadas en México; resultan ser una fuente extraordinaria para conocer una época, un personaje o un tema. Su producción y difusión dan muestra de este capital. Tan sólo entre 1870 y 1900, el número de publicaciones periódicas se incrementó de 141 a 464 y se editaron, en la ciudad de México, *La Revista Escolar*, *El Eco Pedagógico*, *El Educador Práctico Ilustrado*, *La Voz de la Instrucción*, *La Enseñanza Normal*; en Colima, *La Enseñanza Primaria*; en Yucatán, *La Escuela Primaria*; y en Veracruz, *México Intelectual*, entre otras. Para el siglo XX, un ejemplo importante es *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, coordinada por José Vasconcelos y editada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) entre 1921 y 1923.

En general, estas publicaciones escolares estuvieron dirigidas a cerca de 8 mil maestros del nivel elemental que laboraron en el país hacia finales del siglo XIX. Las guías metodológicas, los boletines de instrucción pública y, sobre todo, las revistas pedagógicas, que surgieron como producto de las discusiones académicas llevadas a cabo durante el Segundo Congreso de Instrucción Pública (1890 y 1891), tuvieron como objetivo principal unificar criterios en torno a la escuela mexicana. Su contenido fue muy variado. Hubo secciones dedicadas a

la legislación escolar, las novedades bibliográficas, los avisos dirigidos a los padres de familia, las preguntas de los lectores, los informes sobre dotaciones escolares, pero, principalmente, una serie de artículos orientados hacia diferentes temas del saber escolar. La mayor parte de estos escritos fueron trabajos originales, aunque hubo también traducciones de artículos publicados en otras revistas de circulación internacional. Gran parte de estas contribuciones fueron firmadas por la élite educativa de la época, es decir, por aquel grupo de maestros de reconocido prestigio, que jugaron el doble papel de ser autores de libros de texto y parte de la administración escolar.

Una de mis preocupaciones principales al acercarme a la consulta de *El Maestro*¹ fue tratar de entender la utilidad que de ella obtuvieron los “nuevos lectores”: inspectores, maestros, alumnos y padres de familia de las zonas rurales en las que circuló.² Es necesario recordar que *El Maestro* acompañó a las Misiones Culturales que recorrieron el país después de creada la SEP, cuyo objetivo principal fue emprender una campaña contra el analfabetismo para disminuir el abismo que existía entre los lectores privilegiados y “la desoladora mayoría ignorante del alfabeto”,³ que en 1920 afectaba a 6 973 855 habitantes mayores de diez años, esto es, 66.17% de los mexicanos.⁴

¹ Utilizo la versión facsimilar editada por el Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1979.

² M. Lyons, “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en G. Cavallo y R. Chartier (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, España, Taurus, 1998, p. 475 y ss.

³ M. Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1982, p. 163, citado por E. Loyo, “La lectura en México, 1920-1940”, en *Historia de la lectura en México*, México, Seminario de Historia de la Educación en México, Colmex/Ediciones El Ermitaño, 1988, p. 242.

⁴ E. Loyo, “La lectura en México...”, *op. cit.*, p. 259.



EL
MAESTRO
REVISTA DE
CULTURA NA
CIONAL

NUM I

MEXICO

MCMXXI

El Maestro, núm. 1, México, 1921.

Contexto nacional

De las numerosas instituciones surgidas después de la Revolución mexicana, ninguna tuvo la proyección de la SEP. Fundada en 1921 por Álvaro Obregón y dirigida inicialmente por Vasconcelos,⁵ la institución se distinguió por contar con el apoyo del Estado, disponer de un presupuesto y abarcar toda la República mexicana.⁶

El proyecto educativo de Vasconcelos contemplaba al profesor como un misionero —siguiendo los modelos de Vasco de Quiroga, Motolinía y Bartolomé de las Casas—, encargado de predicar “una santa cruzada contra la ignorancia”. Su programa se resumía así:

seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista [...] organicemos entonces el ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores.⁷

Con esta aspiración en mente, José Vasconcelos promovió una serie de reformas en los sistemas de enseñanza y, sobre todo, en la capacitación de los maestros. Se implementaron los Cursos de Invierno y las Misiones Culturales para formar maestros dinámicos y adaptados al medio rural, y se promovió una campaña extraordinaria de edición de libros

⁵ José Vasconcelos nació en Oaxaca en 1882. Terminó una carrera de abogado (1908), fue miembro del Ateneo de la Juventud (1906-1912), asesor de inversionistas extranjeros (1908-1910), seguidor de Madero (desde 1909), ministro de Educación de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes (1914-1915), rector de la Universidad Nacional (1920-1921) y secretario de Educación (1921-1924). Véase E. Florescano, *Imágenes de la patria*, México, Taurus, 2005, p. 301.

⁶ El Ministerio de Instrucción Pública fue suprimido por el presidente Carranza en 1917.

⁷ C. Fell, *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989, p. 20, en E. Florescano, *Imágenes de la patria, op. cit.*, p. 303.



El Maestro, núm. 2, México, 1921.

educativos y didácticos, así como la publicación de excelentes revistas que circularon en las escuelas de todo el país. Para dar forma a estos proyectos, la SEP se organizó en tres departamentos: el Escolar, el de Bellas Artes y el de Bibliotecas. Fueron responsabilidad de este último el Departamento Editorial, la Dirección Central de Bibliografía, la Biblioteca Nacional y *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*.

El Departamento de Bibliotecas se encargó de la publicación de una serie de libros de texto destinados a las escuelas primaria y preparatoria. Se editaron libros de geografía y 100 mil ejemplares de la *Historia patria* que Justo Sierra había escrito a finales del siglo XIX.⁸ También se publicaron las *Lecturas clásicas para niños*, la antología *Lecturas para mujeres*, de Gabriela Mistral, y la revista *El Maestro*, que sin duda fue la más difundida, con sus 14 números editados y un tiraje de 75 mil ejemplares, que circularon en las 12 814 escuelas primarias del país y en el extranjero.⁹

Este aspecto fue uno de los que más valoró Vasconcelos, pues, de acuerdo con sus memorias, apreciaba el hecho de que *El Maestro* hubiera circulado más allá de la frontera mexicana:

había llevado la fama de un México culto a todos los pueblos civilizados [...] y aunque nunca alcanzó el periódico una alta calidad filosófica o literaria, ni era su objeto revelar talentos nuevos, sí prestó eminentes servicios en la divulgación de la cultura básica y en la propaganda mexicana en el extranjero.¹⁰

⁸ Para un análisis de este libro de texto véase L. Martínez Moctezuma, “Miradas porfiristas: Sierra, Lavisse y la innovación pedagógica”, en L. Martínez Moctezuma (coord.), *La infancia y la cultura escrita*, México, Siglo XXI/UAEM, 2001.

⁹ En 1910 había en México 9 752 escuelas primarias donde enseñaban 16 370 maestros a 695 449 alumnos. En diciembre de 1923 la cantidad aumentó a 12 814 escuelas donde laboraban 24 019 maestros y estudiaban 986 946 alumnos, en *ib.*, pp. 304, 313 y 343, y “Presentación” de la revista *El Maestro, 1921-1923*, México, FCE, p. IX.

¹⁰ J. Vasconcelos, *El Desastre*, México, Ediciones Botas, 1938, pp. 303-304, en “Presentación”, *ib.*, p. VIII.

Esta aseveración se basaba en la experiencia que Vasconcelos había tenido fuera de México, pues afirmaba haber visto a un buen número de lectores españoles, y sobre todo a un lector, con una de estas revistas entre las manos, en un tranvía de Londres.¹¹

A semejanza de las publicaciones periódicas de finales del siglo XIX dirigidas a los profesores, *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, fue concebida como “un pequeño manual de cultura general”, con el propósito de difundir conocimientos útiles. Por eso, las secciones se orientaban al conocimiento de la política educativa, las corrientes pedagógicas, los conocimientos prácticos, las lecturas, los juegos y los cuentos para niños, la literatura y la poesía para los maestros. La opinión de Gabriela Mistral sobre *El Maestro* resulta ilustrativa. En una carta dirigida a Vasconcelos le felicita por la publicación en la que ella ha podido encontrar muchos artículos agradables y útiles, textos “ame-nos, donde se halla algo aplicable a su vida [...] donde el niño halla narraciones interesantes, el obrero conocimientos científicos [...] y [...] el profesor lectura espiritual”.¹²

Gabriela Mistral muestra también, a través de esta carta, un dato que ahora nos resulta importante: la revelación de Vasconcelos por los pueblos americanos, un tema que estará en el centro de sus preocupaciones, como lo deja ver la autora chilena cuando lo felicita por haber introducido en el interés del público un tema integrador como el del budismo, desconocido hasta entonces en América, en una época que ella define como materialista.

Desde la SEP tratará de educar a la masa analfabeta con una serie de publicaciones, pero también utilizando la pintura mural para inculcarle

¹¹ “...y mis viajes posteriores por España, y por el sur, me revelaron la existencia de no pocos amigos ganados por las dos empresas más discutidas de mi gestión, la publicación de *El Maestro* y la edición de los Clásicos...” en *ib.*, p. IX; véase también los expedientes que se conservan en el Archivo Histórico de la SEP, donde, en los inventarios de las escuelas primarias de la época, aparece citada constantemente esta publicación, al igual que el texto de *Historia patria*, de Justo Sierra, lo que da muestra de su circulación en los ámbitos nacional e internacional.

¹² *El Maestro*, vol. 2, p. 57.

nuevos valores. Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949) emprenderán un movimiento artístico pleno de compromiso político y crítica social, conociendo México con sus artes populares, su cocina y su vestuario tradicional, su indigenismo y su muralismo, para descubrir después toda la región americana. América al encuentro de América, desde la frontera norte hasta el Cabo de Hornos, un nuevo continente predestinado a contener una quinta raza, la raza cósmica, los mestizos americanos enfrentados al desafío de liar el fuerte orgullo del pasado indígena y la esperanza de un futuro igualitario.¹³

Este pensamiento en torno al hispanoamericanismo se refleja no sólo en el contenido de la revista sino también en sus discursos, como el del año 1922, cuando viaja a Brasil para los festejos del Centenario, y entrega, a nombre del gobierno mexicano, una estatua de Cuauhtémoc:¹⁴

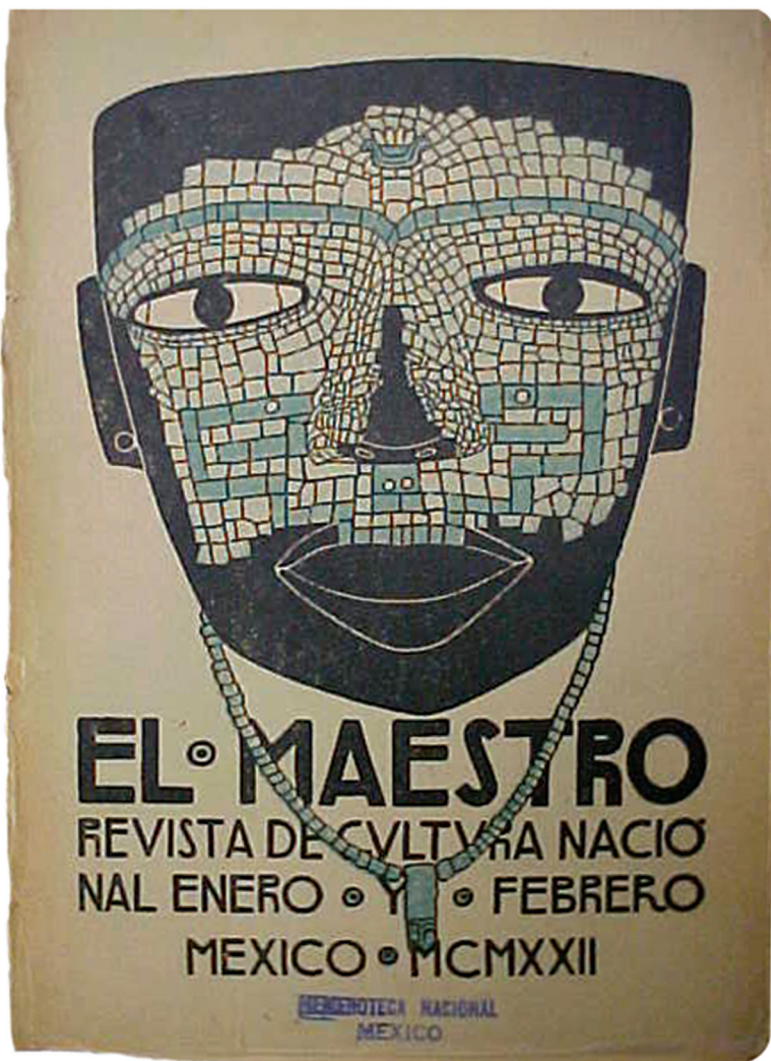
en su culto [...] no pretendemos volver a la edad de piedra de los aztecas, como no aceptamos ser colonia de ninguna otra nación. Tampoco renegamos de Europa [...] ni somos [...] hostiles [...] agradecemos sus enseñanzas, reconocemos su excelencia [...] pero queremos dejar de ser colonias espirituales.¹⁵

Otros viajes por América del Sur le llevarán a confirmar sus ideas. En uno de sus discursos dictado en la Universidad de La Plata, en Argentina, subrayó el peligro de adoptar el modelo de organización anglosajona y la necesidad de acoger un ideal latinoamericano para afrontarlo,

¹³ E. Yépez, *El Maestro*, vol. I, p. 87.

¹⁴ Su interés por el tema data de 1916, cuando obtuvo una representación de una Compañía Americana de Enseñanza por Correspondencia, por lo que se trasladó a Lima y se vinculó con la élite académica, en *Boletín de La SEP*, 1921, p. 69.

¹⁵ M. Aguirre y V. Cantón, *Revista El Maestro (1921-1923)*, México, UPN/Po-rúa, 2002, p. 30.



El Maestro, México, enero-febrero de 1922.

una visión que no estaba alejada del gobierno de Obregón, quien había sido rechazado por Estados Unidos.¹⁶

Estructura de la revista

El primer número de *El Maestro* apareció en el semestre abril-septiembre de 1921, celebración del centenario de la consumación de la Independencia. Sus directores fueron Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez, quien sólo participó en el primer tomo. Entre sus redactores se encontraban Ramón López Velarde, Ezequiel Chávez y los jóvenes que se agrupaban en el Pen Club: José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer, entre otros; sin olvidar las contribuciones de autores hispanoamericanos como Francisco García Calderón, José Ingenieros, Rubén Darío y Gabriela Mistral; y la de los españoles Adolfo Salazar, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Eugenio D'Ors, quienes publicaron, sobre todo, una serie de artículos en torno a temas como los próceres civiles y militares de la República argentina entre 1810 y 1920, el descubrimiento de América, las independencias de las repúblicas de Chile, Colombia y Perú, y temas de interés sobre Latinoamérica.

También hubo lugar para la traducción de obras extranjeras, como las de Víctor Hugo, Romain Rolland, León Tolstoi y Henri Barbusse, entre otros, pues fue de gran importancia para Vasconcelos “hacer en nuestra raza obra de verdadera cultura”, seleccionando de una manera:

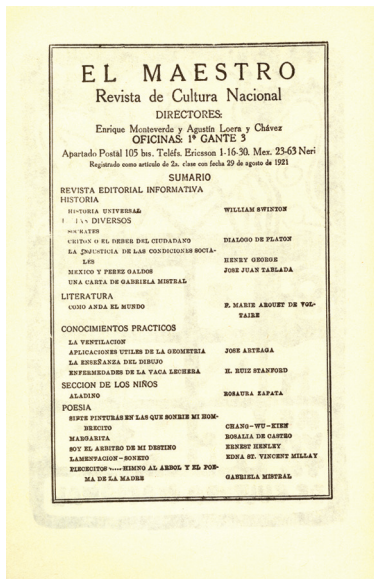
respetuosa [...] toda la literatura universal, depurada, sin empequeñecimientos, rica y amena [pues] un hombre que sepa inglés, que sólo sepa francés, puede enterarse de toda la cultura humana; pero el que sólo sabe español, no puede juzgarse, ya no digo culto, ni siquiera informado de la literatura y del pensamiento del mundo.¹⁷

¹⁶ *Ib.*, p. 31.

¹⁷ “Presentación”, de la revista *El Maestro...*, *op. cit.*, pp. IX y XII.



El Maestro, núm. 4, México, 1921.



Cada sección de la revista tuvo en promedio veinte páginas y una periodicidad mensual, a excepción de los meses de agosto y septiembre, que aparecieron como números dobles debido a los festejos del Centenario. Este acontecimiento no pasó desapercibido y se celebró además con una portada que mostraba el escudo y la leyenda de la Universidad Nacional de México, “Por mi raza hablará el espíritu”.¹⁸ Otras portadas resultaron igual de sugerentes: la estrella de cinco picos (Venus) con el ojo de la sabiduría (Espíritu Santo o Gran Ojo Indostánico), dibujos prehispánicos, bordados artesanales, dibujos medievales, coros de niños y esculturas griegas, entre otros.

Las páginas interiores de la revista brindaban al lector información suplementaria sobre otras publicaciones que estaban a la venta en el Departamento Editorial de la SEP. Por ejemplo, las traducciones de obras como las de Homero, la *Iliada* y la *Odissea*, tenían un precio que variaba de 1.50 pesos (un tomo) a 2.50 pesos (dos tomos); y las *Trage-*

¹⁸ M. Aguirre y V. Cantón, *Revista El Maestro...*, op. cit., p. 54.

días de Esquilo y de Eurípides costaban 1.50 pesos. Importes demasiado caros si tomamos en cuenta que su precio equivalía a 9.4 días de salario mínimo diario en la agricultura y dos días de trabajo para los grupos mejor remunerados, como los burócratas. El costo explica también por qué la revista se ofrecía de manera gratuita para “los lectores de marcada pobreza”, a diferencia de los 10 pesos en que se vendía “al resto del público” o los 5 dólares por un año en las suscripciones en el extranjero.

La obra de Vasconcelos surgió con la idea de ofrecer una publicación de carácter popular donde pudiera expresarse “hasta el más humilde y fuera a la vez portavoz de las mayorías”. Para hacer llegar la revista al mayor número de lectores del país, se transformó la política de distribución y se ofreció gratuitamente a los maestros y a muchas dependencias oficiales, bibliotecas populares, escuelas, universidades, locales de sindicatos y llegó hasta casinos, clubes y peluquerías.¹⁹ Se pusieron a disposición de las comunidades en las escuelas y en las bibliotecas, pero también se improvisaron locales en algunas cárceles, hospitales y fábricas. Su distribución implicó un enorme esfuerzo, pues junto con otras publicaciones de la SEP se transportó hasta los rincones más aislados del país, aun a lomo de mula, y cuando fue necesario se entregaron más números de los que se tenían previstos. Por ejemplo, en la escuela primaria Francisco I. Madero de la calle Jardineros de la Colonia de la Bolsa en la ciudad de México, los 200 ejemplares de *El Maestro* que se entregaron al director no fueron suficientes para distribuirlos entre los vecinos, y fue necesario aumentar la entrega a 500 ejemplares para que circularan entre todas las familias del barrio.²⁰

¹⁹ Un informe especificaba que uno solo de los números de la revista se había distribuido de la siguiente manera: 1 438 números para el profesorado de las escuelas primarias, elementales y superiores de la ciudad de México; 3 549 para los alumnos de las escuelas universitarias, secundarias superiores y primarias de la ciudad de México; 2 416 para el Ejército nacional; 52 para los casinos; 78 para las peluquerías y 1 806 para los “solicitantes”, en *Boletín de la SEP...*, *op. cit.*, pp. 182-185.

²⁰ *Ib.*, p. 103.

El Maestro se publicó en papel económico, encuadrado en portada de cartulina sin color, aunque algunas incluyeron el color ladrillo además del negro tinta. Sus medidas eran de aproximadamente 14 por 21 centímetros, con una tipografía clara y limpia de errores que da muestra del cuidado de su edición. Cada número se ilustraba con fotografías, mapas, cuadros sinópticos, reproducciones de pinturas como las de Saturnino Herrán y viñetas que difundieron motivos tomados de las cerámicas regionales.²¹

Hubo diversas secciones, como “Aladino. Sección de los niños”, “Conocimientos prácticos”, “Conocimientos útiles”, “Historia y Geografía”, “Literatura”, “Poesía”, “Revista Editorial Informativa”, “Temas diversos” y “La vida del campo”. En los últimos números predominó la literatura que reprodujo lo mejor de la obra de escritores, poetas y filósofos extranjeros y nacionales.

El Maestro y sus lectores

Como se observa en el cuadro anterior, la lectura de los artículos estaba dirigida a cuatro tipos de lectores: los trabajadores, campesinos y obreros, los maestros, las madres de familia y los niños. Para el primer grupo se insistía en el hecho de concebir la utilidad de las máquinas, pues no habían sido creadas por los grandes hacendados para poner al pequeño agricultor en “peores condiciones”, sino para que facilitaran su trabajo: en lugar de dar con la pala veinte o veinticinco veces, un arado y un par de mulas, el trabajo podía hacerse más barato gracias a una desgranadora. Es importante señalar que la revista intentó vincularse con este tipo de lectores, pues se indicaba desde el primer tomo que el ingeniero Ernesto Martínez de Alva, jefe del Departamento de Estudios Agrícolas en la Dirección de Agricultura, contestaría “con agrado” las consultas relativas a la sección “Conocimientos prácticos”,

²¹ E. Loyo, “La lectura en México...”, *op. cit.*, p. 264.

<i>Lector potencial</i>	<i>Sección</i>	<i>Autor</i>	<i>Título del artículo</i>
Niños	Sección de los niños	Rosaura Zapata	Aladino
Madres de familia	Conocimientos prácticos	Estefanía Castañeda	La salud del cuerpo
		Harry Ellington Brook	Organización familiar en la casa
Maestros	Pláticas instructivas	Ezequiel Chávez	La salud del cuerpo. Capricho de una epidemia
		Jaime Torres Bodet	Los rasgos distintivos de la educación moderna
			El <i>Emilio</i> de Juan Jacobo Rousseau
			La configuración de la tierra
Trabajadores	La vida del campo	Ernesto Martínez de Alva	La maquinaria moderna en agricultura
		Heriberto Ruiz	Conocimientos elementales relativos a los animales domésticos
			Comercio de los productos agrícolas
		Heriberto Ruiz	La alimentación de la vaca lechera
			El porvenir de los frutales en México
			Comercio de los productos agrícolas
			Algo que interesa a los agricultores del país
			La Internacional de los intelectuales. Manifiesto del Grupo Claridad
			El trabajo según la Biblia
		José Vasconcelos	Aristocracia pulquera
		L. Mendoza	El mejoramiento de terrenos salitrosos



lo que nos permite afirmar que la correspondencia de los autores y los documentos de los editores son fuente de información ideal para conocer a los lectores reales.²²

Para las madres de familia hubo artículos que no sólo daban consejos sobre la importancia de elegir, para el consumo diario, ciertos alimentos por su valor nutritivo y su fácil digestión, que fueran elaborados y digeridos en un ambiente agradable e higiénico, sino que se reprobaba también el uso los estimulantes y los narcóticos que debilitaban a la juventud, ya que en ellos no había nada que asimilar, pues sólo hacían “que el hombre trabaje por más tiempo [...] le quitan fuerza [...] pues un estimulante es como la moneda falsa; simula la construcción y lleva a la destrucción”.

Otro tipo de lectores fueron los niños. A ellos estuvo dedicada la sección “Aladino”, donde se publicó una serie de lecturas tradicionales, como la *Iliada*, cuentos de Anderson, fábulas como las de Buda o los relatos sobre los Niños Héroes, entre otros. Es interesante observar cómo se construían estas lecciones infantiles, en las cuales se procuraba ampliar el vocabulario de los lectores y se impartían clases de moral tomando como modelo la vida de los héroes. Por ejemplo, de la *Iliada* se decía “que no es sino la forma española de una palabra griega que significa [...] Ilión [...] nombre de una ciudad situada en la costa de

²² R. Darnton, “Historia de la lectura”, en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, España, Alianza Universidad, 1993, p. 180.

Asia”. Además, se precisaba a los lectores que el objeto principal del gran poema de Homero “fue mostrar la conducta de Aquiles durante el sitio de Troya y no el dar una descripción completa de la guerra”.²³

Como vemos, se exigía de los lectores un compromiso, aunque podían seguir siendo niños cuando la ocasión lo ameritaba. Trasladándose una tarde al campo, “en tren, carruaje o automóvil [...] con gran alegría y excelentes condiciones de higiene”, podían jugar a “liebres y galgos” ataviados con *jersey* y pantalones de franela, mucho más adecuados que el calzón corto, que les impedía trepar por las cuevas y penetrar en las espesuras, y como calzado, el de cuero con suelas planas. Eran lectores reales, niños comparados con otros a quienes se les dedicaba una lección:

Los Niños Héroes [...] no crean ustedes que entraban y salían como sucede en la mayor parte de las escuelas; no, esos niñitos dejaban su hogar, las caricias de sus padres, los juegos con sus hermanos, para ir a encerrarse en el Castillo y sólo salían los domingos que consagraban a sus familias [...] el 13 de septiembre [...] se cubrieron de gloria, pasando a la inmortalidad por su heroísmo.

Esta preocupación por acercar a la lectura a los “nuevos lectores” infantiles se consolidó en una publicación posterior. En 1924, Vasconcelos editó las *Lecturas clásicas para niños* y reconoció la potencialidad de estos lectores que encontraban en las tradicionales lecturas escolares una falta de inspiración. Para Vasconcelos, el primer año de escuela daba los rudimentos de la lectura y, una vez adquiridos, podían desarrollarse como lectores de obras tan complicadas como las que se presentaban en esta compilación, con el fin de desarrollar su gusto literario y artístico, ya que desde pequeños “habrán estado en contacto con espíritus verdaderamente superiores”. Muchas lecturas como la de “Aladino” se publicaron tanto en esta obra como en *El Maestro*.

²³ *El Maestro*, vol. 1, pp. 593-595.

Como hemos visto en este breve recorrido, la calidad de los contenidos de esta publicación fue extraordinaria. Un grupo de intelectuales se comprometió a escribir para esos lectores alejados de la ciudad de México. Se dedicó una serie de artículos pensando en el lector potencial y se trató de implementar una serie de estrategias para hacer llegar *El Maestro* a todo el país. Los testimonios que se encuentran en el Archivo Histórico de la SEP dan cuenta del éxito de esta labor, aunque también hubo casos en que los maestros rurales no abrieron siquiera los paquetes que se les enviaban desde la SEP, debido a una serie de necesidades apremiantes que hicieron que el ejercicio de la lectura resultara secundario; otros, no encontraron utilidad en leer a los clásicos o los consideraron inapropiados para sus alumnos, y pidieron, a cambio, silabarios o tratados de agricultura, porque fue necesario hacer producir la parcela escolar antes de iniciar las clases.²⁴

La propuesta cultural de José Vasconcelos se planteó encontrar “lo conveniente” para las masas, para que ellas mismas encontraran “el camino de su redención”, porque educar, hacer llegar el saber a quien quisiera instruirse, fue más importante que producir “genios”. Por esto mismo, Vasconcelos pugnó desde la SEP para que *El Maestro* entrara de manera gratuita a muchos hogares mexicanos, fiel reflejo de una población pobre y sin el hábito de gastar en la lectura, a través de una maniobra inteligente: la inversión de una pequeña parte de los impuestos, parte del “dinero del pueblo”, en una publicación en la que creyó firmemente: “es necesario y perfectamente legítimo que el gobierno invierta [...] en lo que el pueblo más necesita: en propagar hechos que lo instruyan, datos que lo informen e ideas nobles que aviven el poder de su espíritu”.²⁵

Como todos los proyectos educativos en la historia de México, hubo grupos que criticaron fuertemente esta política, pero también,

²⁴ E. Loyo, “La lectura en México...”, *op. cit.*, p. 266.

²⁵ J. Vasconcelos, “Un llamado cordial”, en *El Maestro*, vol. 1, abril-septiembre de 1921, pp. 5-9.

como lo relata la directora del Departamento de Bibliotecas durante el gobierno de Calles,²⁶ quien a pesar de no estar de acuerdo con la estrategia editorial vasconcelista, fue capaz de reconocer que experimentó un gran placer cuando encontró, después de muchos días de camino en las montañas de los estados de Puebla y Chihuahua, textos de Tolstoi y Tagore publicados en la revista *El Maestro*.

²⁶ En *Boletín Bibliográfico*, vol. 7, mayo de 1928, p. 201, y en E. Loyo, “La lectura en México...”, *op. cit.*, p. 265.

REVISTAS CULTURALES

El Maestro

Revista de Cultura Nacional

Fecha de publicación

1921-1923

Periodicidad

Mensual

Tiraje

75 000 ejemplares

Dimensiones

14 x 21 cm

Portada

Cartulina, grabado en color

Interiores

Papel rústico, una tinta

Páginas

48 en promedio

Localización

Hemeroteca Nacional de México

EL LIBRO Y EL PUEBLO,
REVISTA DE LARGO ALIENTO

Claudia Escobar • Silvia Salgado Ruelas

En marzo de 1922 apareció el primer número de *El Libro y el Pueblo. Revista Mensual Bibliográfica*, órgano de difusión del Departamento de Bibliotecas, bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano, y dependiente de la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP), a cargo de José Vasconcelos. A partir del segundo número de la publicación, Jaime Torres Bodet se presentó como el director del Departamento y a él se debió la impronta popular y erudita de la revista, ya que sus páginas sirvieron de vehículo para las editoriales que apoyaban la labor de alfabetización y de lectura, además de que en ellas se informaba del movimiento cultural y artístico nacional, se aportaron reseñas de libros y revistas propuestos para formar parte de las colecciones públicas, y se desarrolló una intensa labor de difusión que trató de vincular la obra bibliográfica mexicana a la vida intelectual de Hispanoamérica. Uno de los propósitos más ambiciosos de la publicación fue formar el inventario del patrimonio artístico y literario del Departamento de Bellas Artes. Desde la primera invitación de la revista, dirigida al pueblo y a la prensa, quedó manifiesto lo siguiente:

Nace esta revista porque pretende llenar un vacío dentro de la prensa independiente del país y de las publicaciones oficiales de la Secretaría de Edu-

cación. Hasta antes de ahora no se ha hecho un periódico exclusivamente destinado a orientar al público en la elección y lectura de los libros. Esta labor se realiza elementalmente en la escuela, se olvida después por el individuo y se abandona por el Estado. Por esta causa *El libro y el pueblo* toma para sí la tarea de cultivar el amor a la lectura y, sobre todo, la misión de enseñar la manera de ahorrar el tiempo, indicando qué debe leerse y en dónde puede leerse.¹

Es de notar que la revista no tuvo un diseño gráfico sofisticado, sino sobrio, porque iba a tono con el propósito de extender la cultura escrita, de manera masiva y a lo largo del territorio nacional, en los años que siguieron a la Revolución mexicana. No obstante, la composición gráfica de la revista dio lugar a la inclusión de elementos plásticos únicos salidos del cálamo de Xavier Villaurrutia y de Carlos Mérida.

La revista

En la Hemeroteca Nacional, ubicada en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, se pueden consultar veinticuatro volúmenes de la revista *El Libro y el Pueblo*, que se conservan en su formato original impreso, con la clasificación HN/L52, así como las micropelículas en las que se registran los muchos números editados.²

El tiempo de vida de la publicación fue dilatado, ya que inició en 1922 y cerró en 1970, pero su actividad efectiva fue sumamente accidentada y sufrió amplios periodos de ausencia. El primero de ellos ocurrió entre 1923 y 1924, antes de cumplir el año de ver la luz, y se prolongó por un lapso similar. Reapareció de 1925 a 1926, pero fue

¹ *El Libro y el Pueblo*, año 1, tomo I, núm. 1, 1 de marzo de 1922, p. 1.

² Catálogo de la Hemeroteca Nacional: <http://biblional.bibliog.unam.mx/hem/hemeroteca.html>.

suspendido en 1927. A partir de 1928, los siguientes años fueron interesantes, en tanto que la revista dio cabida a diseños gráficos en los que ocuparemos brevemente la atención; sin embargo, después de ese ritmo sostenido, la publicación fue interrumpida de marzo a septiembre, reapareció en octubre y noviembre de 1935 y se cerró hasta abril de 1941, durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. Posteriormente, se recuperó desde ese último año y hasta 1950. Se eclipsó por tres años y reinició en 1954, para finalmente desaparecer en 1970, con el gobierno de Luis Echeverría. Es de notar que algunos de sus cierres y aperturas se ligan a los correspondientes ajustes ejercidos sobre la política cultural y educativa nacional.

La revista tuvo seis épocas, que marcaron sus distintas temporadas y esfuerzos. La descripción técnica del arranque del primer periodo es la siguiente:

El libro y el pueblo. Revista mensual bibliográfica. Órgano del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública. Año I, tomo 1, números 1-12 en 11 cuadernos. Marzo 1° de 1922 a febrero de 1923. 210 p. 31.5 x 22 cm. Impreso en los Talleres Gráficos de la Nación. Para todo lo relativo a esta revista dirigirse a la Dirección Central de Bibliografía. Secretaría de Educación Pública, México.

En el primer número aparece como director Vicente Lombardo Toledano, y el cuerpo de redacción y administración está formado por David Pablo Poder, Mario Enríquez, Manuel Párraga Angulo, Mariano Ramírez y Guillermo Toussaint. En los números 2 a 12, de abril de 1922 a febrero de 1923, figura como director Jaime Torres Bodet, como administrador Guillermo Toussaint y redactores Mario Enríquez, Manuel Párraga Angulo y David Pablo Poder. De julio a septiembre de 1922 y a febrero de 1923 (números 8, 9, 10-11 y 12), se menciona como jefe de redacción a Rafael Heliodoro Valle.

A pesar de su vasta extensión y de las valiosas colaboraciones que la enriquecen, sólo se cuenta con un índice de los artículos corres-

TOMO X

NUMERO 8

EL LIBRO Y EL PUEBLO



OCTUBRE DE 1932

MEXICO, D. F.

HEMEROTECA NACIONAL
MEXICO

El Libro y el Pueblo, núm. 8, México, octubre de 1932.

TOMO X

NUMERO 9

EL LIBRO Y EL PUEBLO



NOVIEMBRE DE 1932

MEXICO, D. F.

HEMEROTECA NACIONAL
MEXICO

El Libro y el Pueblo, núm. 9, México, octubre de 1932.



El Libro y el Pueblo, núm. 1, México, marzo, 1922.

pondientes a la primera época, que abarcó de 1922 a 1923, publicado en 1958 por José Ignacio Durán, en la colaboración que tituló “El libro y el pueblo”.³ Recientemente, Claudia Escobar desarrolló un índice de los artículos dedicados a los temas bibliográficos y bibliotecológicos que la revista incluyó desde sus inicios y hasta 1935.⁴ Por su contenido cultural y por el amplio periodo que abarcó, la revista amerita varios estudios monográficos, que en principio aporten los instrumentos de consulta para facilitar su acceso y muestren la riqueza de sus colaboraciones.

Su periodicidad fue variable, ya que en los primeros años salió mensualmente (1922-1923); después, en su segunda aparición, se publicó trimestralmente (1925). Al año siguiente se imprimió cada semestre, y de 1928 a 1935 volvió a ser mensual. Los años siguientes, su aparición fue mensual o bimensual. A partir de 1925 se editó el boletín *El Libro y el Pueblo*, y desde 1932, cada número de la revista se acompañó del volante *El Libro y el Pueblo*.

Las características propias del periodo histórico y de los agentes que le dieron vida durante cuarenta y siete años, se ven reflejadas en la

³ J.L. Durán, “El libro y el pueblo”, en *El Libro y el Pueblo*, tomo XX, núm. 33, 1958, pp. 82-83.

⁴ C. Escobar, “El libro y el pueblo: Índice de artículos sobre bibliotecología y bibliografía (1922-1926, 1928-1935)”, México, tesis de licenciatura en Bibliotecología de la UNAM, 2007.

revista, ya que al principio se revela un espíritu revolucionario, con una construcción intelectual de cepa nacionalista, pero posteriormente se observa la consolidación de una ideología oficial e institucional, que se desentendió de los graves problemas sociales y educativos que se plantearon al final de la década de 1960.

La publicación se especializó en el mundo del libro y de las bibliotecas, donde abundan las bibliografías especializadas en temas diversos, la mención de los centros fundados en toda la República y enriquecidos por el Departamento de Bibliotecas, el valioso registro de las librerías de la ciudad de México, así como la correspondencia interbibliotecaria local, nacional e internacional. En sus páginas centrales se incluyeron fragmentos de obras clásicas, extraídos expresamente para la revista, en la que se ofrecía la referencia completa y su precio. Tales textos habían sido editados dentro de la “Colección de los 100” y dados a la luz por la Imprenta Universitaria, que formó José Vasconcelos, tras una difícil labor que comenzó en 1921, cuando Álvaro Obregón dispuso que los Talleres Gráficos de la Nación dependieran de la Universidad, y donde Vasconcelos constituyó el departamento editorial que imprimió obras escolares y de cultura, en lengua española, enfrentando lo que él llamó:

Una doble necesidad de patriotismo y cultura. De patriotismo porque ningún país que se respete debe conformarse del uso de un idioma extranjero para conocer las costumbres del pensamiento, de cultura porque no se concibe una ilustración ni siquiera mediocre que carezca del conocimiento indicado.⁵

Dos de las tareas literarias a destacar que desarrolló la revista fueron las siguientes: la primera consistió en publicar ensayos sobre temas diversos e inéditas poesías obsequiadas por sus autores, que fomentaban la lectura; mientras que la segunda fue la de divulgar las obras

⁵ J. Vasconcelos, núm. 1, marzo de 1922, pp. 4-5.

mexicanas o sobre México, que circulaban fuera del país en la sección denominada “*El Libro y el Pueblo* en el extranjero”, acción que respondía al hecho de que se tradujeron a otras lenguas los trabajos de Mariana Azuela y Martín Luis Guzmán, entre otros autores.⁶

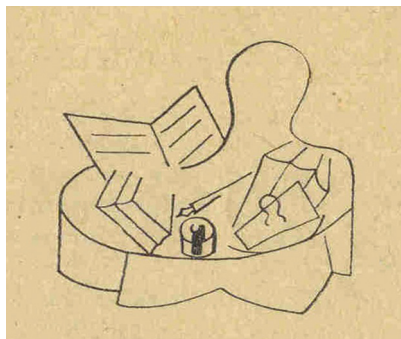
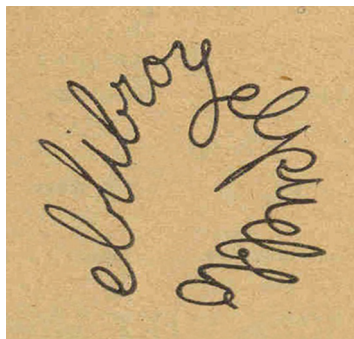
Con los temas citados se invitaba a formar parte de la revolución educativa emprendida en esos tiempos, que se esforzaba en tender puentes que unieran a los libros y las bibliotecas con los lectores. Cabe destacar que la revista tuvo una amplia distribución, puesto que se repartía gratuitamente en todas las bibliotecas dependientes de la SEP, así como entre particulares e instituciones públicas y privadas, nacionales y extranjeras. Gracias a esa vasta presencia pudo establecer correspondencia con cerca de 615 bibliotecas, 60 librerías, 35 editoriales, 50 revistas bibliográficas, más otras 226 con temas variados.

Entre sus colaboradores podemos mencionar a Rafael Heliodoro Valle, Juana Manrique, Manuel Romero de Terreros, Guillermo Tous-saint, Salvador Novo, José Toribio Medina, Nicolás León, Joaquín García Icazbalceta, Luis González Obregón, José Ignacio Mantecón, entre otros, todos especialistas en el tema del libro y las bibliotecas mexicanos e hispanoamericanos.

El diseño

El Libro y el Pueblo nació como una publicación *in folio* menor, con texto a una columna, letras capitales, orlas y plecas sencillas, dobles y ornamentadas, paginación continua entre los diferentes números de la primera época y con un tiraje inicial de siete mil ejemplares. Conforme pasó el tiempo su formato disminuyó, pero incluyó dos columnas y aumentó en cantidad de folios y de información. Cabe destacar que nunca hubo abundancia de elementos plásticos; sin embargo, se puede mencionar la presencia de viñetas y grabados dedicados principalmen-

⁶ *El Libro y el Pueblo*, tomo X, núm. 9, noviembre de 1932, p. 36.



te al tema libresco, así como de fotografías con los libros que se recomendaba leer, retratos de autores, o gráficas y cuadros que mostraban los avances de los gobiernos posteriores a la gesta revolucionaria. A lo largo de los años y en las varias épocas, en sus portadas quedó impreso el sobrio carácter de la publicación. Las de la primera década (1922-1928), como único elemento ilustrativo lucen al antecesor del escudo propio de la Universidad Nacional Autónoma de México, pero sin el lema, situado sobre el título de la revista.

En la década de 1930, al final se introdujo un logotipo diseñado en forma circular, que en letra cursiva registra el título de la publicación. En 1932, la portada se ilustró con pequeñas viñetas de líneas cubistas, creadas por Carlos Mérida y Xavier Villaurrutia; sin embargo, la firma de ambos artistas no apareció sino hasta el final de aquel año. En el tomo X, número 8, Mérida rubricó la viñeta del hombre con libro y perro, mientras que a Villaurrutia se atribuyó el apunte de una naturaleza muerta, con libros, reloj y fruta, en el tomo X, número 9. En esa época se incluyeron pinturas de la escuela mexicana para dar una composición más atractiva. Para 1933 se cambió la portada y se agregaron fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

Después de permanecer suspendida, en abril de 1941 se volvió a publicar la revista con la portada y el logotipo diseñados por Díaz de León. En esos tiempos, Andrés Henestrosa y Antonio Acevedo Escobedo estuvieron a cargo de la redacción.

En 1950 reinició de manera sencilla con cubierta de colores pastel, viñeta anónima en la portada y con José Julio de ilustrador, a una y dos columnas. No obstante la revista cerró de 1951 a 1953, en 1954 se reinauguró una nueva época, con dibujos de Victaleano León; poco después se integró Felipe Chávez; juntos serán el equipo permanente de ilustradores de la revista hasta su cierre definitivo.

Entre 1955 y 1957, el tiraje de la publicación fue de 5 mil ejemplares y por primera vez apareció el nombre de Luis Echeverría como oficial mayor de la SEP. Éste no es un dato curioso, ya que justamente en su administración presidencial desapareció la revista. En 1958 se publicó una nueva época de *El Libro y el Pueblo*, que salía cada dos meses, bajo la dirección de Alberto Quiroz y la redacción de Ramón Aguirre. El año de 1959 se inauguró la tercera época, con el número 1, julio-septiembre, trimestral, bajo la dirección de Margarita Michelena y Xavier Wimer, sin ilustraciones ni logotipo, y con un contenido literario, pedagógico y bibliográfico.

En mayo de 1963 se inauguró la Época IV, con el número 1, que presentó una portada distinta a las anteriores e incluyó ilustraciones sin firma de personajes y autores, con la excepción del boceto del padre Ángel María Garibay Kintana, hecho por Elvira Gascón. En febrero de 1965 se abrió la Época V con el número 1, bajo la dirección de Andrés Henestrosa, y el ilustrador que reaparece con su firma en las viñetas y xilografías es José Julio.

Poco después, en septiembre de 1965, se inauguró la Época VI, con el número 8, en el que se subtitula como revista “de divulgación cultural”. Salvador Pineda apareció como el director y los ilustradores fueron Victaleano León y Carlos Carrión. Desde 1967, el director fue Fedro Guillén, quien a partir de enero de 1968 mejoró notablemente su presentación. El último ejemplar que conserva la Hemeroteca Nacional corresponde al número 69 de octubre de 1970.

Colofón

El Libro y el Pueblo es una publicación de valor sustantivo en el ámbito del patrimonio documental hemerográfico, en tanto que constituye un testimonio cultural de largo aliento, que en sus páginas registró la impronta de medio siglo de la vida mexicana del siglo XX, y que corresponde a la época que va desde la construcción de los gobiernos postrevolucionarios, al principio de los años veinte, hasta la consolidación de las instituciones nacionales y la descomposición del poder ejercido por sus herederos, en el inicio de los setenta.

En la revista quedó plasmada la cultura escrita de su tiempo, y gracias a ello se puede reconstruir una parte significativa de la historia de los libros, las bibliotecas, los lectores y las prácticas de la lectura habidos en México durante la pasada centuria.

REVISTAS CULTURALES

El Libro y el Pueblo
Revista Mensual Bibliográfica

Fecha de publicación
1922-1970

Periodicidad
Variable:
mensual, bimensual y trimensual

Tiraje
7 000 al principio
5 000 posteriormente

Dimensiones
Inicialmente 31 x 22 cm

Portada
Una tinta, en su última década
incluyó colores en la portada

Interiores
Papel rústico

Páginas
Variable, desde 10 hasta 50 por número

Localización
Hemeroteca Nacional de México

ESTRIDENTEXTO

Araceli Barbosa

En el contexto internacional de los años veinte, se advierte, en el ámbito literario y artístico, el espíritu de una época marcada por su aspiración a la modernidad.

En México surge el Estridentismo como expresión creativa y subversiva de un grupo de literatos y artistas que manifiestan su rechazo a todo aquello que legitimara los valores absolutos de la literatura y el arte.

En diciembre de 1921 irrumpe, como asalto a la razón y a las conciencias reaccionarias y retrógradas del medio cultural mexicano, la hoja volante *Actual*, número 1, redactada y firmada por el poeta Manuel Maples Arce. Como subtítulo se lee *Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. En la portada aparece la fotografía del autor en primer plano. Su contenido consta de un prólogo y catorce puntos que sustentan la poética estridentista.

El amanecer de una nueva era en la literatura y la plástica se vislumbra en el afán estridentista. Así, el manifiesto se fijó al amparo de la noche de la ciudad para “despertar” con el advenimiento del nuevo día a las adormecidas y anquilosadas mentes literarias, afincadas en las gastadas fórmulas gramaticales y academicistas del pasado.

Fijado en los muros de los primeros cuadros de la ciudad de México, junto a los carteles de toros y teatros, *Actual* inaugura, con gesto inédito en su tiempo, la apropiación simbólica del espacio público urbano¹ para resignificarlo con sus propuestas poético-literarias e insertarlas en la dimensión colectiva como protagonistas de la cotidianidad de la vida citadina. La ironía contenida en el texto se expresa en frases como “Esquina. Se prohíbe fijar anuncios”.²

En su libro *El movimiento estridentista* (1926), Germán List Arzubide rememora la reacción que provocó *Actual*, número 1: “Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los correspondientes de la Española haciendo guardia por turno, se creía en la inminencia de un asalto”.³ Y no era para menos, ya que el manifiesto contenía una explosiva carga estridentista que atentaba contra los intocables y sacrosantos mitos nacionalistas, el sentido religioso y las “estáticas-estéticas” del pasado. Éstas eran las consignas: “Muera el cura Hidalgo”, “Abajo san Rafael”, “san Lázaro”.⁴

En el último apartado del manifiesto, Maples Arce cierra conminando al éxito “a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido

¹ La apropiación simbólica del espacio público urbano opera en el momento en que los actores sociales ocupan o intervienen el espacio público urbano para resignificarlo con fines ideológicos, estéticos, contraculturales, rituales, religiosos, económicos, etcétera, ajenos a la legislación y convenciones institucionales. El espacio público se simboliza con valores estéticos, identitarios, ideológicos, etcétera, que justifican su utilización para estos fines. Esta apropiación contraviene la reglamentación del espacio público y la lógica gubernamental que la legitima. Véase A.P. Barbosa Sánchez, *La intervención artística de la Ciudad de México*, México, Conaculta/INBA/Cenart/ICM, 2003, p. 9.

² L.M. Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Monografías de Arte, 11), 1985, p. 41.

³ *Ib.*, p. 13.

⁴ *Ib.*, p. 41.

con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente”. En síntesis, proclama la adhesión de los artistas al Estridentismo en “nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las luciferinas filas de la *découverte*”.⁵

De esta forma, el Estridentismo surgía en el acontecer histórico de la literatura y el arte mexicano. Una vez puesto en marcha el proceso, ya nada podía detenerlo.

La vanguardia estridentista

Ciertamente, *Actual*, número 1, introducía a México en el concierto vanguardista internacional de la época, al detonar un sistema estético que no respondía a los imperativos de la Modernidad. Por tanto, la estética estridentista se proponía en estos términos:

Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística.⁶

⁵ *Ib.*, p. 47.

⁶ *Ib.*, p. 46.

En palabras de Luis Mario Schneider, *Actual*, número 1, representa:

el gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana moderna, pues destruía de un golpe a los patriarcas de la literatura nacional. Destrucción por supuesto simbólica. Lo que pretendía el manifiesto de Maples Arce era renovar y actualizar, mostrar la falta de vitalidad y modernidad a la que llegó la poesía por su estancamiento y abuso descriptivo.⁷

Tanto en forma como en contenido, *Actual*, número 1, simboliza el inicio de una revolución estética en el ámbito cultural mexicano, que se inserta en el devenir de las vanguardias artísticas del siglo XX.

En Europa, la era vanguardista responde a los anhelos de modernidad a los que aspiran los espíritus creadores para hacer frente a los vertiginosos cambios que impone la cambiante realidad de las primeras décadas del siglo XX, caracterizada por un clima de aceleración de los procesos históricos, sociales, científicos, técnicos, económicos, en los que se confía utópicamente para acceder a un futuro prominente que resuelva las contradicciones que acompañan a estos procesos, sobre todo, las planteadas por la ideología marxista, la cual se opone al sistema capitalista y a sus valores.

La primera guerra mundial (1914-1918) se sitúa en el centro de estas contradicciones y plantea una fuerte crítica por parte de los intelectuales y artistas de vanguardia a los valores burgueses y los mitos civilizatorios de la racionalidad dominante, fundados en el progreso humano, ahora evidenciados como falsas promesas por la fehaciente, cruda e incontrovertible realidad.

En este clima surgen las vanguardias artísticas del siglo XX, como una reacción a la ideología burguesa. De espíritu combativo, como su nombre lo indica, la vanguardia⁸ va hacia delante, es destructiva,

⁷ *Ib.*, p. 13.

⁸ El término “vanguardia” proviene del ámbito militar y político y significa: “Fuerza armada que va delante. En la parte delantera”.



Manuel Maples Arce por Leopoldo Méndez.

subvierte y genera propuestas novedosas que provocan el embate feroz de los defensores del orden establecido que luchan a toda costa por mantener inalterable su *statu quo* y sistema de valores.

En México, el surgimiento de la vanguardia estridentista continúa el proceso histórico iniciado por el movimiento armado de 1910. En el ámbito de la literatura y el arte, el Estridentismo planteó una revolución estética que respondía al ideal de innovación, renovación y modernización que demandaba la etapa posrevolucionaria.

En palabras de Otto-Raúl González: “El Estridentismo no es un ismo más. Bien entendido, es una consecuencia natural de la Revolución mexicana. Si ésta preconizó y obtuvo cambios sociales y políticos, los estridentistas fueron los abanderados del cambio artístico y literario. Ellos hicieron la revolución en el arte”.⁹

Como movimiento heterodoxo y de vanguardia, el Estridentismo enfrentó la embestida de sus adversarios. Desde el principio, Maples Arce previó la situación y anticipándose a la crítica escribía “biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada”. En la misma tónica se refería contra “los académicos retardatarios y específicamente obtusos”, en tanto que sostiene que el Estridentismo es la “síntesis de una fuerza radical opuesta al conservadurismo solidario de una colectividad anquilosada”.¹⁰

Si bien el Estridentismo emergió en el panorama cultural mexicano el año de 1921, no fue sino hasta 1923, con la aparición de *Actual*, número 3, cuando se puede hablar de los estridentistas como un grupo con espíritu de homogeneidad vanguardista.¹¹

Febrero de 1922 marca tres acontecimientos clave para el Estridentismo: la publicación de *Actual*, número 2; la adhesión de Germán List Arzubide, uno de los miembros más prominentes del movimiento; y la

⁹ O.R. González, “Conocimiento y reconocimiento del estridentismo”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, México, FCE/SEP (SEP/80), 1983, p. 81.

¹⁰ L.M. Schneider, *El estridentismo...*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Ib.*, p. 13.

publicación de *Andamios interiores*, de Maples Arce, obra conspicua en el panorama de la literatura mexicana, en tanto que “inaugura en este país una temática nueva, una visión original de la realidad y, en especial, un lenguaje moderno, vanguardista, que nunca se había visto en las letras nacionales con un sentido tan orgánico”.¹²

Con este libro, Maples Arce atrajo la atención de la crítica periodística que elogió la obra. El primer artículo lo escribió Rafael Heliodoro Valle, publicado en *El Universal Ilustrado* el 24 de agosto de 1922. Arqueles Vela también escribió sobre *Andamios interiores* en *El Heraldillo de México* del 31 de agosto, y finalmente se sumó al grupo. Cabe destacar que *El Universal Ilustrado* se convirtió, con el tiempo, en un importante medio de difusión del Estridentismo, gracias al interés que éste suscitó en el entonces director Carlos Noriega Hope.¹³

Otros destacados estridentistas fueron Salvador Gallardo, Luis Felipe Mena, Moisés Mendoza, Miguel N. Lira, Salazar Medina, Luis Marín Loya, Febronio Ortega, Miguel Aguillón Guzmán, Luis Quintanilla, Gastón Dinner, Francisco Orozco Muñoz, los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, y el grupo de pintores Diego Rivera, Rafael Sala, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas, además de los fotógrafos Tina Modotti y Eduard Weston, por citar algunos.

Sin duda, el mítico lugar que convocó a los estridentistas fue El Café de Nadie. Por su singular atmósfera se convirtió en el sitio predilecto del grupo estridentista, ya que:

No es de nadie. Nadie te atiende, ni lo administra. Ningún mesero molesta los parroquianos. Ni les sirve. Por esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos parroquianos del Café. Los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos

¹² *Idem.*

¹³ *Ib.*, p. 14.

ido evolucionando hasta llegar a ser ese nadie. Para que sea nuestro y exclusivo.¹⁴

El célebre café quedó inmortalizado en la portada de la revista *Horizonte*, que ilustrara el artista plástico Ramón Alva de la Canal. De estilo cubista, la obra recrea el ambiente en el que departían los estridentistas.

En cuanto a la revista *Actual*, el último volante se publicó en el mes de julio de 1922. Es a partir de este número que “la crítica periodística comienza a tomar en consideración la seriedad y los postulados que protagoniza la nueva generación intelectual”.¹⁵ Finalmente, el movimiento estridentista se disolvió en 1927.¹⁶

Estridentismo y Futurismo

La vinculación del Estridentismo con el Futurismo se da como un hecho; sin embargo, ¿hasta qué punto el Estridentismo coincidió con estas vanguardias?; ¿cuáles son sus afinidades y diferencias? Si bien es cierto que, en su obra, Maples Arce hace referencias explícitas a vanguardias como el Futurismo, el Cubismo, el Abstraccionismo, el Dadaísmo, el Creacionismo o el Ultraísmo español, también marca su distancia respecto de la filiación del Estridentismo con ellas.

De acuerdo con testimonio de Jorge Ruffinelli:

Maples Arce [...] casi no menciona el antecedente o el influjo de las vanguardias europeas. Al contrario, pone cuidado en señalar la originalidad de su intuición poética, sin explicar sus orígenes, y luego señala que sí intercambió libros y cartas con los popes de los ismos europeos e hispanoamericanos.

¹⁴ A. Vela, citado en L.M. Schneider, *El estridentismo...*, op. cit., p. 18.

¹⁵ *Ib.*, p. 13.

¹⁶ *Ib.*, p. 34.

Gómez de la Serna, Borges, Huidobro (a quien conoció en París pero de quien no guarda buen recuerdo), Marinetti (de quien se distanció cuando el escritor futurista comprometió su estética con el fascismo de Mussolini). El Estridentismo en poesía o en pintura partieron, según Maples, de las visitas que periódicamente hacía a la Academia de San Carlos, y de las conversaciones con quienes estaban en plena producción artística.

En el punto número tres de *Actual*, número 1, Maples Arce escribe:

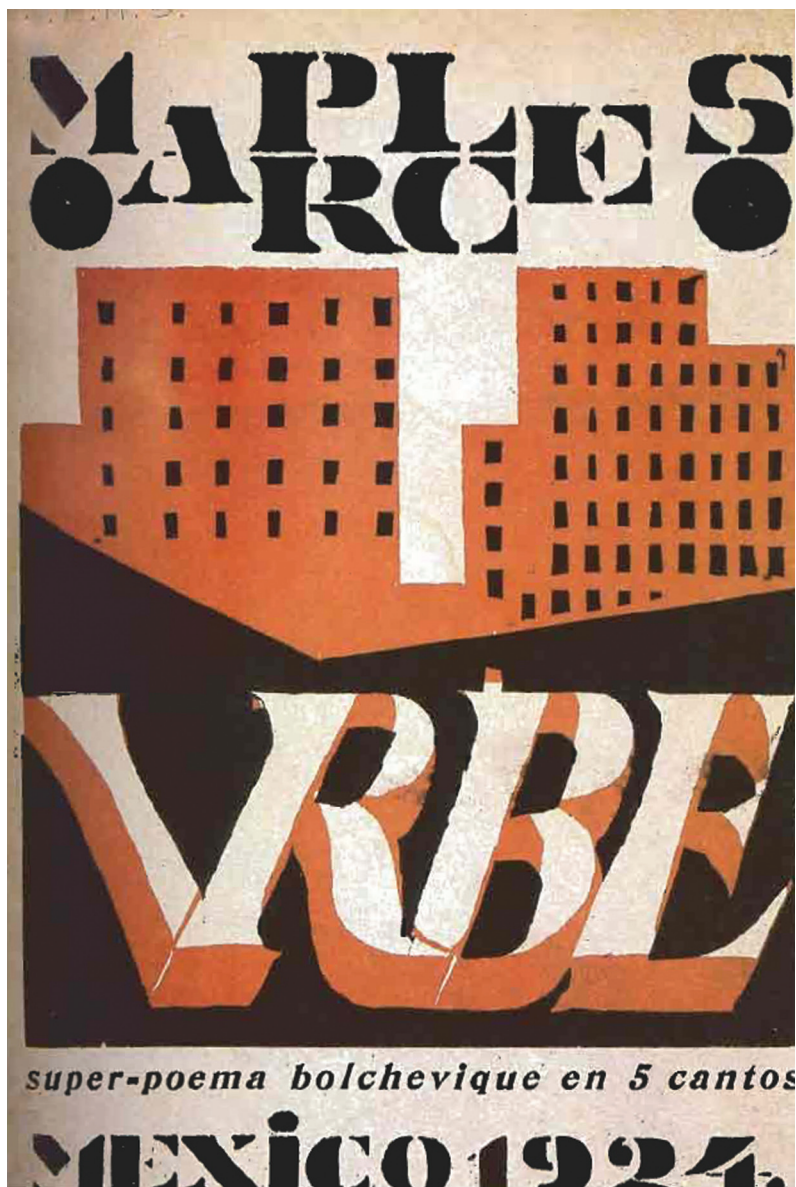
“Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia”. A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Buzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos.¹⁷

Maples Arce comparte el mismo entusiasmo que los futuristas italianos por la era de Modernidad, caracterizada por el sentido dinámico de cambio, la invención, la industrialización o la técnica. Pero no así por la ideología proclamada por el Futurismo que hacía una apología del nacionalismo a ultranza y de la guerra.

El manifiesto de Filippo Tomasso Marinetti aparece en París, en *Le Figaro*, el año de 1909. La poética futurista que proclama Marinetti se funda en la exaltación del futuro, la temeridad, la hazaña bélica, el movimiento, la energía, la técnica. Asimismo, plantea una ruptura con los valores tradicionales del arte y postula la estética de la velocidad y la máquina.

Pero quizá el aspecto medular del Futurismo lo constituya su visión totalitaria, su desprecio a la democracia liberal, su retórica belicista y misógina: “Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los li-

¹⁷ *Ib.*, p. 42.



Revista *Urbe*, portada de Jean Charlot, México, 1924.

bertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer”.¹⁸

En opinión de Mario de Micheli, el aspecto más negativo de la ideología futurista “era el componente nacionalista: un nacionalismo ciego, histérico, exclusivista y agudizado por las teorías mal digeridas de la ‘voluntad de potencia’ que periódicos, revistas y obras teatrales divulgaban”.¹⁹

Esta alienante ideología de guerra proclamada por el Futurismo costará mucho a Italia, toda vez que cristalizará con el advenimiento del fascismo; Marinetti, principal líder del movimiento, se convertirá en el asesor del primer gobierno de Mussolini.

En suma: “El error profundo del Futurismo fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta era mecánica”, ya que la dirección general de movimiento fue otra, “la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y el situar, en consecuencia, al hombre y a la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre”.²⁰

A diferencia del grupo de Marinetti, el Futurismo ruso de Maikovsky expresa su más profundo repudio a la guerra y su convicción en la utopía social. Afincado en las posiciones socialistas más avanzadas, su poética se manifiesta revolucionaria, antimilitarista y antiimperialista. Maikovsky afirma: “Idealmente no tenemos nada que compartir con el Futurismo italiano”.²¹

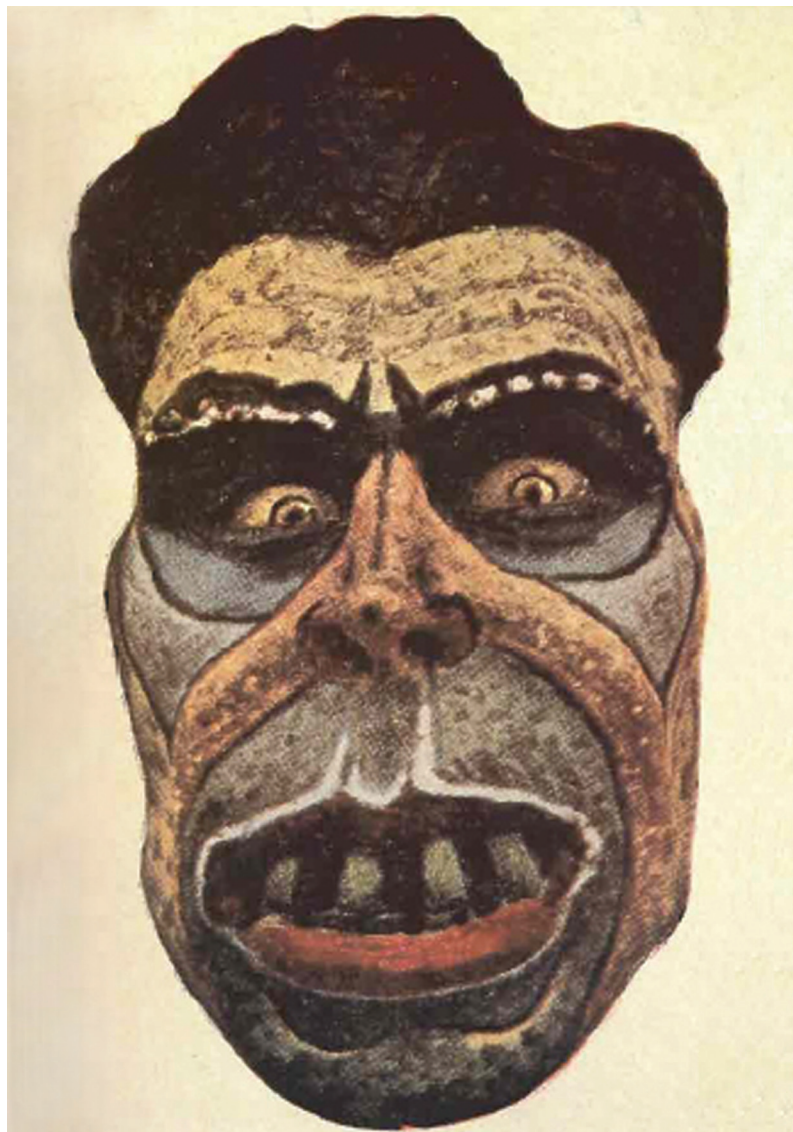
No obstante, al igual que el Estridentismo, el Futurismo ruso manifiesta coincidencias y afinidades, pero éstas son de índole histórica a la vez que formales. El mismo Maikovsky lo refiere en los siguientes términos: “Entre el Futurismo italiano y el Futurismo ruso existen elementos comunes [...] En el campo de los procedimientos formales, la

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ L.M. Schneider, *El estridentismo...*, *op. cit.*, p. 236.

²⁰ M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 242.

²¹ *Idem.*



Germán Cueto, *Máscara de List Arzubide*.



Jean Charlot, *Retrato de List Arzubide*, 1923.

afinidad entre el Futurismo ruso y el italiano existe [...] Común es el modo de elaboración de la materia prima”.²²

Efectivamente, el Futurismo ruso coincidía con el Futurismo italiano en cuanto a sus propuestas estéticas, más no ideológicas: “He aquí una prueba de que la intuición de una poética de la Modernidad concebida por el Futurismo en sus *Manifestos* correspondía a algo históricamente válido en la Europa de aquellos años”.²³

En esta perspectiva, tanto el Futurismo ruso como el Estridentismo se apropian de los elementos modernizantes del Futurismo y los adaptan a sus propias realidades culturales e históricas.

Los puntos de contacto entre el Futurismo y el Estridentismo se encuentran en su afán por romper con toda escuela, con el academicismo y la tradición del pasado, con sus valores y formas, de inventar nuevos lenguajes estéticos acordes con los tiempos de actualidad. En la plástica, los estridentistas:

se acercan al Cubismo y la abstracción, mientras que en la poesía intentaban la transformación de la imagen. Si el Futurismo italiano planteaba sobre todo la renovación —o destrucción— de la sintaxis y la morfología, y la introducción de signos de diferentes sistemas (como los de la música y las matemáticas), los estridentistas centran sus esfuerzos en la semántica poética.²⁴

Esta nueva y original forma de concebir la literatura desconcertó a la gente que no decodificaba el innovador sentido de esta propuesta estética. List Arzubide lo describe en estos términos:

Pero la gente leía, se inquietaba, quería saber qué era esto, inclusive entonces aparecieron intenciones de explicárselo, como era la costumbre, por-

²² *Ib.*, p. 243.

²³ *Idem.*

²⁴ E. Hernández Palacios, “Acercamiento a la poética estridentista”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, México, FCE/SEP (SEP/80), 1983, p. 135.

que los poemas que se publicaban entonces tenían ya dicho todo. El hecho de que aparecieran en figuras literarias que aquéllos no podían comprender los desconcertaba, pero ya desde luego advertían que había algo, que había algo recóndito en aquellas palabras y trataban desesperadamente de encontrarles una solución.²⁵

Sin duda, cada época crea sus propias estéticas; por tanto, la transición entre los valores estéticos anteriores y los nuevos toma tiempo; su aceptación requiere de un lento proceso de asimilación que hace posible que se impongan en el gusto cultural de su tiempo y finalmente sean reconocidas.

Estrategia discursiva del manifiesto

Dentro de los recursos estratégicos que resultan de suma eficacia para la difusión de las consignas estridentistas, así como de otras vanguardias, se encuentran la proclama, el manifiesto, el panfleto, el documento de protesta, entre otros elementos discursivos que acompañan a las nuevas propuestas estéticas.

Por su espíritu destructivo, el manifiesto se constituye en parte integral de la obra y de sus motivaciones estéticas. Su propósito es posicionar los debates estéticos en una dimensión colectiva.

Esta forma en que opera el manifiesto dentro de los discursos vanguardistas evidencia la necesidad que tiene el artista moderno de explicitar sus propuestas estéticas a través de lenguajes *ad hoc* que sustenten sus planteamientos. El discurso lingüístico deviene concomitante del discurso visual. Está pensado en función de la obra y viceversa.

El manifiesto “fundamento” de la obra vanguardista, con el tiempo adquirirá la significación de testimonio histórico que dará cuenta de las nuevas propuestas artísticas y de las rupturas, tanto formales como

²⁵ G. List Arzubide, “El estridentismo en la memoria”, en *Estridentismo: memoria y valoración...*, *op. cit.*, p. 12.

conceptuales, contra los valores estéticos del arte tradicional, academista e institucionalizado.

En cuanto a su construcción como texto lingüístico y visual, el manifiesto vanguardista expresa su carácter iconoclasta y su espíritu innovador a través de una concepción inédita en la utilización del espacio en el diseño gráfico. Los elementos discursivos que lo constituyen son múltiples y variados e introducen una visión dinámica y técnica más interdisciplinaria, que agrupa al cartel, la ilustración comercial, el diseño publicitario, la fotografía, el *collage*. Asimismo, en el manifiesto, la tipografía adquiere un papel determinante en la construcción de la sintaxis de las formas plásticas que no había tenido hasta entonces.

En síntesis, es un hecho que las innovaciones formales y conceptuales que introdujeron las vanguardias artísticas del siglo xx, como el Cubismo, el Dadaísmo, el Futurismo, el Surrealismo o el Abstraccionismo, revolucionaron a las artes gráficas de su tiempo, a la vez que marcaron una nueva concepción del diseño gráfico.

El surgimiento de *Actual*, número 1, representa un antecedente histórico de las motivaciones estridentistas inscritas en el acontecer cultural de la Modernidad, tanto en el ámbito nacional como internacional de la época.

Actual

Hoja de Vanguardia

Fecha de publicación

1921-1923

Periodicidad

Única edición

Dimensiones

Tabloide 28.5 x 40 cm

Páginas

Hoja suelta

Localización

Hemeroteca Nacional de México

MARTÍN FIERRO EN LA VANGUARDIA ARGENTINA

Rubén Hitz

No es objeto de este trabajo extenderse sobre los distintos “desarrollos” de las vanguardias latinoamericanas, sino subrayar brevemente el contexto en que se “desarrolló” el martinfierrismo, para lo cual nos referiremos a revistas y periódicos pertenecientes a las vanguardias de tan sólo algunos países, que creemos representativas de ciertas tendencias: Brasil, Perú, eventualmente México y, obviamente, Argentina.

Se pretende aquí no sólo comparar los contenidos de aquellos escritos fundacionales que encierran los distintos órganos difusores de estas vanguardias de los años veinte, sino también, y a modo de ejemplo, establecer que es posible detectar diferencias de estilo en los modos de presentación de estas publicaciones. Para ello la historiografía no puede detenerse en el contenido —aunque habitualmente pone allí el acento—, sino que debe tener en cuenta problemas que hacen a la gráfica en general (la diagramación de la página, la elección de la tapa, las ilustraciones, la tipografía, etcétera) y que forman parte de los discursos.

Pareciera que las inquietudes de estos movimientos renovadores latinoamericanos se canalizan hacia 1922 —año clave en la emergencia de estas primeras vanguardias— en una acelerada sucesión de manifiestos, exposiciones y polémicas. A fines de 1921 aparecen: la hoja mural *Prisma* del Ultraísmo porteño; meses antes los “estridentistas de

Jalapa” (México) hacen lo mismo con la hoja volante *Actual*. Ya en 1922 se funda *Proa* en Buenos Aires y se celebra la “Semana de Arte Moderno de San Pablo” (15, 16 y 17 de febrero).

El segundo día de la “Semana...” Menotti del Picchia lee su conferencia sobre arte moderno, en la cual se muestra con claridad la actitud de la vanguardia brasileña respecto de la europea. Se hace evidente en esta declaración¹ la influencia que ejerce el Futurismo, influencia que se extiende en toda Latinoamérica, pero que cada país recibe de manera diferente. Por otro lado, se nota la intención de marcar no sólo lo novedoso, lo “moderno”, sino también lo nacional, lo genuinamente brasileño; intención que se ve concretada tanto en la plástica y la música, como en la literatura que incluye en la vanguardia importantes tendencias regionalistas.

A partir de mayo de 1922 comienza a publicarse en San Pablo la revista *Klaxon*,² de marcada tendencia futurista, pero también aparecen otras publicaciones difusoras del Modernismo del interior: *A Revista* (Belo Horizonte, 1925), cuya editorial es redactada por Carlos Drummond de Andrade; *Terra Roxa e Outras Terras* (San Pablo, 1926), en cuyo primer número, del 20 de enero de 1926, se publica el “Manifiesto Regionalista de Recife”, atribuido a Gilberto Freyre y producto del Primer Congreso Regionalista de Recife. Dicho evento amplía el cam-

¹ “¡No queremos fantasmas! Estamos en un tiempo de realidades y violencias [...] No somos, ni nunca fuimos futuristas [...] En Brasil no hay, sin embargo, razón lógica y social para el futurismo ortodoxo. Además, a nuestro individualismo estético le repugna la jaula de una escuela [...] Lo que nos agrupa es la idea general de la liberación [...] ¡Queremos luz, aire, ventiladores, aeroplanos, reivindicaciones obreras, idealismos, motores, chimeneas de fábricas, sangre, velocidades, sueño, en nuestro Arte! [...] Queremos liberar a la poesía del presidio cánoro de las formulas académicas”, en R. Alonso, *Jandira y otros poemas*, Buenos Aires, CEDAL, 1983, pp. IV y V del prólogo, traducción de Manuel Bandeira *et al.*

² Véase manifiesto fundacional de la revista *Klaxon en Arte en Iberoamerica, 1820-1980 (catálogo realizado para la exposición en conmemoración al quinto centenario del encuentro entre América y España)*, Madrid, 1990; también puede consultarse A. Coutinho, *La moderna literatura brasileña*, Buenos Aires, Ediciones Macondo, 1980.

po de inquietudes del Modernismo hacia lo sociológico, lo etnográfico, lo político, lo folclórico y, sobre todo, contribuye al cambio de metodología en los estudios históricos y sociales, valorando elementos locales, regionales y populares de la cultura brasileña. Otras revistas posteriores, prueba de la emergencia de este regionalismo en la vanguardia brasileña, son: *Arco e Flecha* (Bahía, 1928); *Electrica* (Itahandu, 1928); *Madrugada* (Porto Alegre, 1929); *Maracaya* (Fortaleza, 1929).

En tanto, en Perú, en el ámbito de la literatura y de la crítica artística en general, ya en 1917 surgen revistas que, a pesar de sus cortas vidas, en su mayoría, revelan inquietudes renovadoras. Por esa época, la revista *La Panopla Lírica* publica la “Nueva Poesía”, manifiesto que, según Hugo Verani,³ exhorta a cantar al dinamismo de la nueva civilización (el maquinismo, la velocidad, la virilidad). Podemos ver aquí la temprana influencia del movimiento futurista italiano.

En 1924 aparece *Flechas*, que parece ser la primera revista peruana en declararse vanguardista. A partir de 1926 surgen otras publicaciones: *Hangar-Timonel-Trampolín-Rascacielos* (1926-1927), revista que va cambiando de denominación en cada uno de sus cuatro números; *Poliedro* (1926); *Hurra* (1927) y *Guerrilla* (1927), pero fue *Amauta* (1926-1930) la que logró mayor continuidad y proyección continental. Esta publicación, fundada por José Carlos Mariátegui, deja definidos su carácter y orientación desde el primer número. Mariátegui expone ya en la presentación la intención de estudiar los “grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos”, pero además dice: “No hace falta declarar que *Amauta* no es una tribuna abierta a todos los vientos del espíritu”,⁴ pues esta revista profesa y confiesa su fe al socialismo.

³ H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Roma, Bulzoni Editore, 1986.

⁴ J.C. Mariátegui, “Presentación de *Amauta*”, año 1, núm. 1, septiembre de 1926, en H. Verani, *Las vanguardias literarias...*, op. cit.

MARTÍN FIERRO

PERIÓDICO QUINCENAL
DE ARTE Y CRÍTICA LIBRE

Segunda época

Buenos Aires, Febrero de 1924

Año I.°. Núm. 1

La vuelta de "Martín Fierro" Balada del Intendente de Buenos Aires

Los cantos del "Martín Fierro" de Marzo de 1919—originalísima presentación y sistema inédito de propaganda que fué religiosamente comentado en el país y el extranjero—expusieron su programa, aunque se creía todo el que se trató aquel ideario de escritores jóvenes, sofocados por el ambiente carcerario en fuerza de platinos, de ausencia de verdad y de una amplia libertad en la expresión del pensamiento.

Ideas de renovación y transformación social, a las que nadie podía permanecer ajeno en aquel momento, warba mereo los espíritus nuevos y las vanguardias intelectuales; reacción explicable y justa contra multitud de prejuicios aborrecidos del público y de los dirigentes de la opinión, dentro y fuera del gobierno, desde el concepto sobre la lucha de clases,—en un período aligido hace cuatro años y frecos aun acontecimientos inéditos y bochornosos,—hasta expresiones diversas de la vida colectiva y del movimiento literario y artístico, sin contar manifestaciones múltiples de la chusma mental circunstante, constituyó el fundamento de un iniciativa juvenil que se concretó dando a luz "Martín Fierro".

Oscilada de expresiones en anterior programa una estrecha del clásico gauchesco cuyo nombre se tonaba como símbolo, ateniéndose a su tradición de independencia, conforme con su espíritu activo y franco, y con su esencia nacional:

"De maldes algo el ejemplo,
Nada a distigame viene;
Yo digo lo que conviese,
Y, el que en tal guisa se plasta,
Debo cantar, cuando canta,
Con toda la voz que tiene."

Vuelve ahora "Martín Fierro", y, aunque los tiempos se son, exterior y aparentemente, los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa, en todo cuanto la actualidad reclama, como acción imperiosa, a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento a sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina. Y los antiguos redactores del periódico que se incorporan a la actual renovación de su existencia, tan breve como prestigiosa, al lado de las jóvenes gentes para las cuales el "Martín Fierro" de 1919 fué la mejor tentativa de prensa libre, al igual de los nuevos, expresan con el viejo gauchesco nutrido de su clara y sencilla filosofía, para explicar su presente situación espiritual:

"Yo he conocido cantores
Que era un gusto el escuchar;
Mas, no quiero oírlos;
Y se divierten cantando;
Pero yo canto opinado
Que es mi modo de cantar."

Así debía, volviendo de su vocabulario destierro entre los salvajes, (otra coincidencia entre el tipo sintético y la intención de este periódico), con mayor experiencia que nunca, el nativo cantor de las desdichas del pueblo. Y este "Martín Fierro",—que gusta la risa y la sonrisa, y tan fríaco como idealista, ama el canto,—quiere también, por ser humanamente utilitario, cantar opinar sobre los hechos, las obras y los hombres. Por eso replicamos a los jóvenes:

"Frescura, si nos cantares,
Ni cantar con entusiasmo;
No temples el instrumento
Por sólo el gusto de hablar
Y acostumbrarse a cantar
En casa de judgmento".

Y ahora, los jóvenes, los certifies!

La Dirección.

Ciudad de las torres de confitería
Que surges del río puro chocolate
Con el idiotismo de tu simetría
De tus pobladores franco disparate:
Tienes quien te gane si no quien te empate.
Y es tu prototipo y es toda tu esencia
Y es de tus faroles el mejor remate
El chocolatero que está en la Intendencia.

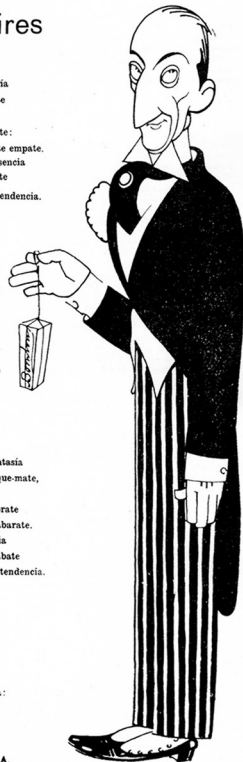
Su nariz define su tilinguiería,
Dice, antes que él llegue: "Paso al botarate!"
Como quien anuncia ya su apología
Mostrando, insolente, tal zanahoriale.
Doctor en barbecho, similar magnate.
Por propio decreto se nombró "Excelencia"
Mientras que en su casa miel y huevos bate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Para deslumbrarnos con su fantasía
Precoces de bronco tiene en jaque-mate,
Crea mingitorios coloniales. El orate
Costanera, cambia nombres. El orate
Quiere que el tranvía nunca se abarate.
Y las mancebas son una indecencia
Pues su unitarismo sórdido no abate
El chocolatero que está en la Intendencia.

ENVÍO:

REY de mermeladas y jaleas: ¡tate!
Tú que en los merengues fincas tu adherencia:
Puede que termines con nuestra paciencia
Y que Buenos Aires, decidido, achate
Al chocolatero que está en la Intendencia.

JORGE MORA.



Martín Fierro, núm. 1, Argentina, febrero de 1924.

El gauchito y la nueva literatura rioplatense

Las letras rioplatenses, tras un discutible período de nacionalismo literario, están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gauchito y el arbal. Nada habría de objetable en ello si se tratara del campesino actual, que monta un potrero y maneja un Ford con la misma indiferencia; pero se refieren a ese gauchito estatuado, exaltado por una mala literatura; a ese superhéroe de cartón que, abandonando su pobre leyenda, quiere hoy erigirse en arquétipo nuestro.

En las naciones extranjeras, —poseedoras de una tradición secular y rica en episodios y tipos— el arte nuevo trata de olvidar el pasado y aspira, según el consejo de Herodoto, al reconocimiento de todas las cosas. Se ha renegado en atmósfera de museo que pesaba sobre la literatura; se desprecia las imágenes deshilachadas, los temas herrumbrosos y ese lamentable color de años.

Todo hombre es ya un reconocimiento. Expresión y hasta limitación de su época, todo hombre es el reloj único destinado a marcar una hora única del tiempo. De ahí que el artista moderno trate de arrugar en la vida contemporánea sus cinco sentidos libres de prejuicios. Arrinconando viejas decoraciones, busca en sí los elementos fundamentales de su ser y cuenta las aventuras de su espíritu, frente a las cosas que siguen una vida paralela a la suya.

La tendencia del gusto europeo hacia lo exótico no es un capricho sino la respuesta de un arte exhausto frente al de los pueblos que están viviendo su mañana, y d'onde cada hombre, según Deltell, es una fuente de imágenes verdes.

Por eso resulta doloroso que en América, donde todas las cosas están en su primer período, nos aferramos a una tradición que no se anima a serlo todavía y nos pongamos a llorar la desaparición de un pseudo-arquétipo o a gemir por poemas de ropavejero sobre ponchos, chiripás y otros cachirivaches en desuso.



Yo creo que, desde hace años, nuestra tierra viene creando un tipo genuino cuya realización será obra del tiempo. Las condiciones de vida; la lucha contra los elementos que arrolla el valor y fundamenta grandes aptitudes; el paisaje sobre, donde todas las cosas demandan un gesto trascendental, propicio a la abstracción y a las vías del espíritu; la *sensación* de abiertas dis-

MEMBRETES

La poesía es la más triste, la menos pitoresca de las prostituciones... ¡La que más nos repugna y nos atriste!

Se nos reprocha nuestra ignorancia técnica, cuando se nos debería reprochar nuestro excesivo sometimiento a sus novatadas exigencias, a sus flamantes limitaciones.

Describe Cochinchina y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada.

Los poetas son gente demasiado inflamable. ¿Pasan unos senos? El cerebro se los incendia! ¡Comienza a salirles humo de la cabeza!

No hay crítico comparable al cajón de nuestro escritorio.

¿Estupidez? ¿Ingenuidad? ¿Política?... "Seamos argentinos!" — gritan algunos... sin advertir la confesión que implica ese imperativo, sin reparar que la nacionalidad es algo tan fatal como la conformación de nuestro esqueleto.

¡El Arte es el peor enemigo del arte!... Un fetiche ante el que ofician, arrodillados, los que no son artistas.

¡Cuidado con las nuevas recetas y con los nuevos boticarios! ¡Cuidado con las decoraciones y "La couleur locale"! ¡Cuidado con los susurros que se disfrazan de avizor! ¡Cuidado — sobre todo — con los que gritan: "¡Cuidado!", cada cinco minutos!

Un estilo maduro nos instruye, a través de una descripción de Jerusalén, del gesto con que el autor se amoda la corbata.

Llega un momento en que aspiramos a escribir mucho peor. **OLIVIERO GIRONDO.**

tancias que son la tentación del viaje; la anchura de horizontes que seduce y agobia; la inclinación de la vida y con la muerte; todo eso va imprimiendo su carácter en un proyecto de raza que se logra poco a poco y que, tal es nuestra esperanza, ha de ser la conciencia de un país y de una edad.

Las alternativas de esta larga evolución; los principios éticos nacientes; el ideal de justicia y el gesto conmovedor del hombre que se sabe destino, son temas capaces de crear un arte prodigioso.

En este sentido, el "Don Segundo Sombra" de Gálardes me parece la obra más honrada que se haya escrito hasta ahora sobre el asunto. El autor destierra ese tipo de gauchito inepto, canchugano y vicioso que ha loado una mala literatura popular; y ese otro que casi es un semidios de bambalinas. Sus personajes no son más que hombres al menos que hombres; cumplen un destino de azar y de lucha con la sencillez que da un valor nunca regateado. Nueva incipiente literatura debe arrugar en el hoy, en esta pura mañana que vivimos. Poseemos junto a nosotros y en nosotros las fuentes vitales a cuyo retorno aspiran hoy las artes fatigadas. Aferrarse a un ayer mezquino como el nuestro es revelación de pobreza y de poca fe en nosotros mismos.

En nuestro país,afortunadamente, el mal no pasa de sintoma; pero el detectable ejemplo de muchos artistas uruguayos nos deja medir el alcance de tal error. Desde que Silva Valdés, con una fibra poética indiscutible, explotó el fácil pretexto sentimental sobre las artes y viejos paisajes, ha brotado en la otra orilla un matador de escritores que están llevando las cosas a un extremo casi ridículo.

Dividimos al gauchito. En el umbral de los años nuevos creece otra leyenda más grande y más digna de nuestro verso, puesto que está en nosotros y se alimenta con nuestros años.

L. MARCHAL.



A N O T A C I O N E S

El verso viene desde su nacimiento apareado a los énfasis más usuales del alma; ascendiendo a veces de la poesía para dejar cabida a esos malos compinches. El sentimentalismo es el peor.

Convenimos en que no existe la "poesía pura"; si pretendemos justificar ese concepto con un ejemplo estricto; pero lo cierto es que la poesía se despara.

Lamentaciones de la nostalgia, llantos del amor, escasos alaridos de alegría, clamores del deso, etc., etc., argumentados en jerga "pética", sobre decoraciones de una realidad "pética", servidos en panjitos, pastillas o tabletas artísticamente "péticas". He ahí el modo más usual de poesía, desde Anonymus hasta Pedro Miguel Obaldó.

Tristeza, cariño, salud, entusiasmo, etc., tienen en la poesía de hoy un papel menos decorativo, pero más esencial: forman el combustible, determinan el temperamento, marcan la textura de un poema moderno. Desaparece de la situación para hacerse squibles en el calor, en el color o en el timbre del verso.

El abandono de la composición (el ritmo prescripto y la rima) no es cuestión de escuela ni justifica discusiones: es apenas un síntoma de depuración.

En vez de componer — dados las reglas y los preceptos — construimos, de acuerdo a las ne-

cesidades arquitectónicas de un poema, que son siempre distintas a las de otro poema.

Deja de hacer poesía donde la intención simbólica del conjunto obliga a desmenuzar los versos en el raciocinio de una interpretación. Ejemplo: "Las gránadas" de Paul Valéry, que apenas logra una categoría de charada escrita en lindos versos.

La belleza alienada en un poema debe llegar hasta el lector saltando las palabras, o más bien transformándolas en sucesivos trampolines de la emoción.

Antes de ayer mi gran miedo era el de ignorar. Hoy distingo mi sabiduría — sobre todo en mi caso. Detrás de Valéry el inteligente, y mirando por encima de su cabeza, están los grandes ignorantes, es decir, aquellos que han sabido independizarse de su sabiduría, y sólo conservar la sabia costumbre de escribir.

La condición esencial del poeta romántico era el sufrimiento. La del poeta moderno es la visión: ver.



Ese es el signo más concluyente para afirmar que nuestra época inicia un ciclo nuevo.

El humorismo es literario, pero no poético. Oliviero, poeta, está en los "Nocturnos" y en varias ocasiones de "Calcomanía", donde el humorismo ha dejado de ser una actitud para transformarse en una incidencia de la realidad. Lo demás son membretes, es decir, anotación sintética de sus intenciones, impresionismo. Su error consiste en creer que la personalidad suya reside en el Girondo que habla, camina, vive y fuma. Ella está en ese que a las tres de la mañana vuelve solo a su casa; y su mejor poema va a ser aquel que escriba entre las cuatro paredes de un inasomnio.

Mientras se evoluciona hay algo en uno que está más allá de uno mismo. Por eso agrego días a la costumbre de anticiparme: cuando, escribiendo, digo un verso que me sorprende sin alcanzarle ni su intención, lo corro. *Historias de ser sólo hoy*, me digo. Y así he llegado a concluir en treinta poemas cuatro o cinco palabras bien trabadas que me sostienen. (Para referirme llo la ventaja de ser muy casi inédito.)

Anticiparse es andar. Esperar es contribuir a la pérdida del tiempo sin provecho de días.

¿Por qué no, ar las fechas sin haberlas llenado? **A. V.**

A través de *Amauta*, la vanguardia peruana permite y posibilita la entrada de tendencias europeas y promueve a escritores en plena etapa de experimentación formal; tal es el caso de Carlos Oquendo de Amat, autor de “Cinco metros de poemas” (1927), impreso en una sola hoja que se desdoblaba; experiencia a la que podríamos adjudicar un parentesco con el Dadaísmo. Pero, por otro lado, *Amauta* reivindica lo indoamericano, lo genuinamente nacional, reivindicaciones tanto estéticas como políticas, que se encuentran apoyadas por una propuesta que aparece con claridad: Socialismo y Revolución.

Mientras tanto, en la Argentina el martinfierrismo elude el compromiso social, no incorpora a su programa la apertura política a proceso revolucionario alguno. La postura martinfierrista podría compararse con la del grupo que nuclea a la revista *Contemporáneos* de México, y que tiene una orientación aparentemente apolítica, esteticista y europeizante. En este sentido, la vanguardia argentina ocupa el lugar opuesto a otras vanguardias latinoamericanas, pues así como no se adhiere a ningún proceso revolucionario, tampoco reivindica lo indígena ni admite regionalismos; por el contrario, Buenos Aires monopoliza la vanguardia argentina. En todo caso, podríamos decir que se da aquí ese “criollismo” que se desarrolla dentro de la misma vanguardia cosmopolita, que reivindica la figura de Ricardo Güiraldes y su *Don Segundo Sombra*; la obra de Borges —tanto en prosa como en verso—; la obra de Oliverio Girondo; la pintura de Figari; el tango y el arrabal porteño.

Desde otro punto de vista, desde aquel lugar que la historiografía en general deshecha, podríamos decir que hojeando estas revistas, viendo sus portadas, podemos detectar distintos modos o estilos de presentación que nos dicen cosas tan importantes como nos dicen sus contenidos. Por ejemplo, si observamos algunas páginas de *Martín Fierro*, vamos a encontrar con cierta frecuencia pequeños motivos de origen precolombino de no muy clara definición en términos de su pertenencia. Estos motivos, que ocupan un lugar en la ornamentación de la página, no hacen otra cosa que responder a la inclusión de ciertas carac-



Motivos precolombinos en *Martín Fierro*.

terísticas novedosas de la gráfica *art déco*, que, a diferencia del estilo anterior (*art nouveau*), introduce un cierto juego con los espacios de la página y de ciertas formas adoptadas por su exotismo y utilizadas como mero ornamento y entretenimiento visual.

Martín Fierro y la vanguardia porteña

En febrero de 1924 se publica en Buenos Aires el primer número de la revista *Martín Fierro* (periódico quincenal de arte y crítica libre). Su último número, la edición número 45, salió el 15 de noviembre de 1927, y en su portada se incluye por primera vez una reproducción a color de una pintura de Norah Borges.

Colaboraron en esta revista las figuras más importantes de la llamada Generación del 22: Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Xul Solar, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Eduardo González Lanuza, Pablo Rojas Paz, Horacio Rega Molina, Ernesto Palacio, Cayetano Córdova Iturburu, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Raúl Scalabrini Ortiz, y contó también con el apoyo de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández.

La revista, dirigida por Evar Méndez y secundada por Girondo, Alberto Prebisch, Eduardo Bullrich y Sergio Piñero, cumplió un papel actualizador y difusor de las novedades y desarrollos de las nuevas tendencias, principalmente europeas. *Martín Fierro* surge en un momento en el que todavía se sentían las influencias del Modernismo y del Romanticismo tardío, y también de un estéril y acartonado academicismo.

En este sentido, *Martín Fierro* inyecta en la cultura porteña un estilo ágil, ingenioso y polémico. Fueron populares, por entonces, sus célebres “Epitafios” y su “Parnaso satírico”, dos secciones más o menos permanentes que mostraban una crítica punzante, pero siempre privilegiando el juego, la ironía, el humor; humor e ironía de que eran objeto los “figurones” literarios del momento y muchas veces los mismos colaboradores y amigos de la publicación.

Fueron seguidas con interés algunas polémicas, por ejemplo, las desatadas entre *Martín Fierro* y los hombres de Boedo⁵ a raíz de una carta de Roberto Mariani en la que acusaba a *Martín Fierro* de europeizante y elitista, o la controversia con la *Gaceta Literaria* de Madrid en torno a la instauración de la capital española como “meridiano intelectual de Hispanoamérica”.

Los lectores de *Martín Fierro* no eran específicamente un público literario o de los círculos plásticos; esta publicación tuvo una adhesión masiva para la época, alcanzando hacia 1925 un tiraje superior a los 7 mil ejemplares.

Entre otras novedades para la época, *Martín Fierro* anticipa el moderno tamaño tabloide, que pocos años más tarde adoptaría el diario *El Mundo*. Algunos números incluyen grabados en dos colores (como el 36), y otros con resultados aceptables se atreven a publicar reproducciones tricolores. Otro dato importante es el precio invariable de *Martín Fierro*, que es el de un periódico común, 10 centavos, y que sólo modifica en su último número, llevándolo a 20 centavos.

Martín Fierro y el Funcionalismo

Fue Alberto Prebisch uno de los críticos más importantes de la vanguardia porteña de la década del veinte y quien contribuyó a la difusión, comprensión y defensa vehemente de los principios estéticos vinculados con la nueva arquitectura europea y norteamericana.

Esta nueva estética se definía, para Prebisch,⁶ en términos de la funcionalidad de la obra y no de la impronta individual del artista.

⁵ *Claridad*, revista de Boedo, era la contrapartida de la vanguardia de Florida y su revista *Martín Fierro*. Los hombres de Boedo adscribían al socialismo y renegaban del esteticismo europeizante.

⁶ Debemos aclarar que muchos de los artículos escritos por Prebisch eran firmados también por el arquitecto Alfredo Vautier, su socio y amigo.

El desprecio por muchos de sus contemporáneos, “arquitectos decoradores”, como él los llamaba, y su admiración por la ingeniería moderna se hacía evidente en sus artículos porque, según él, en ella se revelaba la exigencia de la funcionalidad de la obra que imponía la era de la máquina.

Pero hubo otros escritos, no menos importantes, que ya a principios del siglo XX anunciaban el advenimiento del nuevo estilo. Entre otros podríamos mencionar al diseñador y arquitecto belga H. van de Velde (1863-1957) y al arquitecto vienés Adolf Loos (1870-1933).

El primero ya en 1901 reúne una serie de conferencias y artículos en el libro *Die Renaissance im Modern Kunstgewerbe (El renacimiento de las artes industriales)*. En este libro podemos encontrar por lo menos un par de áreas de coincidencias con los artículos de Prebisch; por un lado, el desprecio hacia todo elemento ornamental carente de función o utilidad; y por el otro, la admiración hacia esos “nuevos artistas” que son los ingenieros, hacedores de obras relacionadas a la industria y a la utilización de productos y materiales nuevos provenientes de aquélla.

Fundado en el dogma de la validez de la razón y en la convicción de que ella es la fuente más segura de belleza, el actual renacimiento rechaza por consiguiente a la fantasía como medio ornamental y de expresión.

Podríamos resumir la idea fundamental de la belleza de las formas necesarias diciendo que un objeto, una cosa, son hermosas cuando son como deben ser, tal como de buena fe los hubiera diseñado quien por primera vez se hubiese preguntado por su necesidad y eficacia⁷ [...]

Hay una clase de hombres a los que no podremos seguirles negando por más tiempo el nombre de artistas. Su obra se apoya, por una parte, en el empleo de materiales cuya utilización fue antes desconocida y, por otra, en una audacia tan poco común que supera aun a la de los constructores de

⁷ H. van de Velde, *Hacia un nuevo estilo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, p. 73.

catedrales. Estos artistas creadores de la nueva arquitectura son los ingenieros. El alma de lo que estos hombres crean es la razón; su medio, el cálculo; y las consecuencias de la aplicación de la razón y el cálculo pueden ser la más pura y cierta belleza.⁸

Van de Velde habla del goce de la belleza moderna allí donde —según él— realmente se manifiesta: en los objetos que nacieron en la época de la maquinaria, de la electricidad y de la elaboración del metal. Menciona las locomotoras, los barcos de vapor, las máquinas, los puentes y otras creaciones modernas, cuya belleza —según sus propias palabras— lo sedujo, como los primeros cochecitos ingleses para niños, los distintos artefactos de baños y lavabos, las lámparas eléctricas, los instrumentos quirúrgicos.

El segundo se destacó por su vehemente desprecio al ornamento; y, en este sentido, resulta interesante señalar su famoso ensayo “Ornament und Verbrechen” (“Ornamento y crimen”), de 1908, y que volvió a ser publicado por Le Corbusier —de quien hablaremos poco más adelante— en la revista *L'Esprit Nouveau* en 1920. No es difícil suponer, entonces, que Prebisch⁹ haya leído a Adolf Loos a través de esta segunda edición.

Para el arquitecto vienés, la idea de una ornamentación novecentista era insoportable, y más aún lo era una ornamentación del siglo XX; en su opinión, y en esto coinciden Prebisch y Vautier, el ornamento estaba irremediablemente vinculado con artículos de mala calidad.

Loos, tal vez influenciado —según Banham—¹⁰ por las lecturas de Freud, hacía en “Ornamento y crimen” las siguientes afirmaciones:

⁸ *Ib.*, p. 78.

⁹ Además, se sabe que Prebisch y Vautier estuvieron dos años en Europa, en viaje de estudio, y regresaron hacia 1923 impregnados de las vanguardias europeas.

¹⁰ R. Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós, 1985, pp. 100-101.

Los niños son amorales y, por lo tanto, según nuestras normas, son salvajes polinésicos [*sic*]. Si un salvaje mata a un enemigo y lo devora, eso no lo convierte en un criminal. Pero si un hombre moderno mata a alguien y se lo come, es un criminal o un degenerado. Los salvajes de la Polinesia se tatúan, decoran sus botes, sus remos, todo aquello a lo que pueden echar mano. Pero el hombre moderno que se tatúa el cuerpo es un criminal o un degenerado. Hay prisiones donde el ochenta por ciento de los convictos ostentan tatuajes, y los hombres tatuados que no están en prisión son criminales latentes o aristócratas degenerados. El que un hombre tatuado muera en libertad quiere decir simplemente que no ha tenido tiempo suficiente para cometer un crimen.

He llegado, por lo tanto, a la siguiente conclusión, y la propongo a todo el mundo: la evolución de la cultura marcha paralela a la eliminación del ornamento en los objetos de uso.

Ahora que el ornamento ya no está orgánicamente integrado a nuestra cultura, ha dejado de ser una expresión válida de esta cultura. El ornamento diseñado en la actualidad carece de vinculación, con la humanidad en general, y también con el ordenamiento del cosmos. Es retrógrado. No es creador.

No lo podemos asegurar, pero es muy probable la influencia de Adolf Loos en la escritura de los críticos martinfierristas. Tanto el primero como los segundos atacaban el ornamento contemporáneo y a los “decoradores” contemporáneos. Recordemos el comentario de Prebisch y Vautier en el epígrafe de una fotografía del Pasaje Barolo, construcción que remitía a un estilo italofrancés: “La estructura en cemento armado que exige formas netas, propias, simples, ha sido forzada y adaptada arbitrariamente a las absurdas exigencias de un ‘estilo’. Procedimiento ilógico. Resultado estético pésimo”.¹¹

¹¹ A. Prebisch y A. Vautier, “Hacia un nuevo estilo”, en *Martín Fierro*, Segunda Época, año II, núm. 21, Buenos Aires, 28 de agosto de 1925, p. 5.

ASUNTO FUNDAMENTAL

Preferir la imposición de un meridiano intelectual extranjero a los argentinos, dueños ya de una joven cultura y un arte naciente que solo requieren tiempo para crecer y afirmarse hasta ser inconfundibles, cultura y arte de fuerte línea y a cosa buena, es merecedor tanto de la crítica como de la censura, y venimos incorporándonos día a día los más perfectos elementos; desde el material humano hasta los inimitables conquistados del espíritu que se dan en la tierra—es una cosa ridícula y grotesca, que solo puede caer en la cabeza de pedras de intelectuales exvotos.

Semejante cuestión — por inverosímil y como sea sea el peligro, — es de orden fundamental en el terreno de las ideas para nosotros argentinos y argentinos. Fundamental, porque es presente arripe del meridiano español: decrétales confesión y antedecantada herencia por quienes no tienen condiciones para imponerla, de ser admitida, supiera sea en un plano de hipótesis, vendida a conocer los elementos de nuestra organización mental, a tener la orientación ideológica y estética de nuestra cultura tradicional que tiene las más altas aspiraciones. Y a retrogradarnos, — sería trágico y suicida — pues ello equivaldría a borrar de golpe la obra de Dios o más siglos de elaboración de nuestra personalidad como pueblo y un siglo por lo menos de pensamiento nacional independiente.

Ahora bien, y con el debido respeto a los señores, como nosotras mismas decimos para justificar nuestra actitud en la situación que presentamos por "La Gaceta Literaria" de Madrid, ha sido dicho desde la aparición de MARTÍN FIERRO. Primeros hechos con nuestra conciencia al expresar con entera franqueza la que resulta amarga verdad. Verdad que no es invento nuestro sino constatación de la realidad incontestable, no prevista por ningún individuo aislado, y que se produce de manera fatal y constante en el desarrollo argentino, la transformación del idioma, la diferenciación espiritual, nuestra independencia política y la orientación inescapable de la cultura del Plata. Todo ello parece "inarratable" y "irreversible".

Algunos señores, como actualmente no existe ninguna en toda América ni Europa. Un escritor puede aquí opinar con entera libertad de pensamiento y expresión, siendo, como es justo, personal responsable de sus opiniones. Así quisiera el periódico al formularlo, y así lo ha sostenido su director a través de cualquier sacrificio de amistad o interés hasta la fecha. Además, en el primer número dijimos con el canto:

Y de que en tal batalla se premia,
Debe estar cuando cae.

Con toda la que quisiera."
Succediendo (N.º 2, E. M.), defendimos positivamente, con respecto al espíritu español, y frente a unos amigos de reconocida conciencia: "sostenemos la necesidad de un nuevo 25 de Mayo en el orden moral e intelectual". Y así nos situamos dentro de la más severa y estricta tradición nacional, consistida por la acción y la obra de todos nuestros más grandes hombres de pensamiento, de Sarmiento, Alvear, Mitre, hasta J. V. González, Agustín Alvarez, Lugones. Demostremos luego (N.º 4, E. M.) el error perpetuo de los intelectuales españoles en suponerlos, todavía, bajo su tutela (aunque sea por algunos años) y malintencionadamente, la tutela del idioma", sin olvidar, jamás, el rol de la primitiva independencia: el error de error: nuestra pretensión de España — como si 1727 fuera una ley que 1927 — y desconocimiento nuestra presente composición social.

En nuestro Manifiesto (N.º 4, O. Giroldo), dijimos: MARTÍN FIERRO creó en la importancia del aporte intelectual de América, porque difundió a todo cordón umbilical. Y agregamos: MARTÍN FIERRO tiene en sí misma una capacidad de expansión, en nuestros modelos, en nuestro odio, en nuestra capacidad dialéctica y de asimilación.

Poco después (N.º 5, E. M. - O. G.), necesitamos definir la mentalidad argentina que no tallo que negara así mismo, una crítica nos aporta la opinión de Rojas, Lugones, Güiraldes, Figer, Giroldo, Della Costa, Caro Rojas Paz, etc. que afirmaron categoricamente su existencia y definieron sus características, cosa que en un momento de periferia de la juventud contribuyó a su orientación.

Al comentar (N.º 7, E. M.) la polémica de Schaffino, que en Madrid pronto olvidaron, sobre las relaciones literarias de España y Argentina, con sus



Borán Borges. — Pablo y Virginia

gruesas verdades y casos concretos, sus patrones y las nuestras quedó demostrado la mentira, la falacia absoluta de la confraternidad hispanoamericana, vendedora ley del embargo y suplicación del comite de la Zorra y la Cigüeña de la Hálala.

Tuque el turno (N.º 6, E. L. Benavidez), a la cultura de la Zorra y la Cigüeña de la Hálala. Tuque el turno (N.º 6, E. L. Benavidez), a la cultura de la Zorra y la Cigüeña de la Hálala. Tuque el turno (N.º 6, E. L. Benavidez), a la cultura de la Zorra y la Cigüeña de la Hálala. Tuque el turno (N.º 6, E. L. Benavidez), a la cultura de la Zorra y la Cigüeña de la Hálala.

Nuestro pasado españolismo.

Tal era el estado de ánimo del período en cuanto a asuntos hispanistas: lo que todos aquí comprenden, sienten y dicen y pocos se atreven a estampar — cuando un destino de "frente latino intelectual" propiciado por MARTÍN FIERRO entre los jóvenes escritores de América y Europa, nos obliga a dejar de lado esas ideas al incorporar a nuestros filas los nuevos escritores y artistas españoles: 1925. Por esa causa dejamos sin respuesta una carta de G. de Torre sobre un pretendido "dominio intelectual español en América" (qué cosa más agradable y cómoda!) al gusto de Larland. Invitamos a Buenos Aires a la más importante figura de la nueva literatura española: Gómez de la Serna y le organizamos un homenaje como nunca hicimos antes a ningún extranjero. Puntos presentando con toda simpatía, uno a uno los nuevos valores de la poesía y el arte español cuyo talento en la mayoría de los cuales reconocimos y admiramos. Concretamente un homenaje — único en América — a Güiraldes, como al hijo nativo que vive con nosotros ahora — fuera un clásico nuestra verdadera excepción ya que el programa de MARTÍN FIERRO, bien definido, es interesante por lo nuevo, o por los clásicos americanos: Poe, Whitman, Emerson, Montalvo, Sarmiento, Hernández, Martí, Darío, Rodó, y por las figuras argentinas de hoy como a Güiraldes, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, Güiraldes, Norah Borges, Perón, Prebisch, Xal Soler, que representan obra y tendencias nuevas y dan vastedad a nuestro campo intelectual. A cuál todos españoles y estos ignoran o se niegan a reconocer los españoles como auténticos y típicos frutos del Nuevo Mundo, no importa el Norte

el Sur, para un mismo espíritu nos uno, respiramos idéntica atmósfera, igual concepción de la vida nos hermanan, y a nadie nos da la tradición, como que estamos haciendo la nuestra. Y, en cuanto a los norteamericanos, — cuyo país nos dio nuestro patrón constitucional y educacional — hemos es decréta de una vez, nos sentimos más cerca de ellos, por educación, gustos y forma de vida, que de los europeos, y de los españoles; afro-europeos, como ellos gozan en calificarlos. Y no hemos tenido nunca el látigo de Estados Unidos, menos ahora; látigo que, aunque es recordarlo aun mismo a quienes sin discreción lo mencionan, ya sintieron sus padres sobre la espalda: 1898.

A esa altura de españolismo estildismo (bueno lección hemos recibido!), cuando los ladlos políticos de "La Gaceta Literaria" metieron el dedo en el ventilador. Es decir: se enredaron en la desdichada meliflora del meridiano madrileño, la más zafia y tropieza de las melifloras del ultramar español, y una franquicia que no aceptamos su concepto ni centros hispanistas intelectuales tan valiosos como Barcelona, Sevilla, Cádiz.

Nueva llamada a la realidad.

Algunos de nuestros redactores y colaboradores respondieron ahora ampliamente a los exhortos de los literatos madrileños que decidieron por fin mostrarse tal cuales son arrastrados la carga de la confraternidad y el hispanoamericanismo "de grupo", intervencido o importado. Los nuestros insisten en su primitivo llamado a la realidad. Y no será necesario, pensamos, que para servirles de más vivo despertador, hagamos circular una sonetada de melitina hipocráfica.

Al hablar desde nuestro personal punto de vista, sin involucrar a ninguna otra agrupación intelectual o periodística en nuestros pareceres, nos sentimos felices, por estar solos y porque nuestra minoría, reducida, por sí sola le parece desdoblada a Ramón, nos basta y sobra para defender ante el mundo nuestra independencia mental. Sin esperar al haberlo sospechado, en toda América, en Italia y Francia y aún entre gente sencilla de España, ha recordado el eco del pensamiento argentino.

Decíamos, sinceramente, que todo este teja de valor de una multitudina del para los españoles, entre quienes se impone una revisión urgente de sus ideas con respecto a América y encarar un distinto sistema de relaciones. Así tienen los argentinos en Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, Estados Unidos que cooperan al progreso de la Argentina en un plano de igualdad, y merecen toda nuestra simpatía y respeto y que los Finaró y Cortés de Camama se dignen de igual en esas invasiones, conquistadas o imperialismo intelectual, que nos encontramos listos a la defensa y contratación, o nos harán morir de risa.

EL DIRECTOR.

Martin Fierro, núm. 45-46, Argentina, agosto-noviembre de 1927.

Por otro lado, si bien Loos se burlaba de una economía basada en el consumo acelerado (y ésta no era la actitud de Prebisch y Vautier), tal como la que existía en Norteamérica, tanto el primero como los otros sentían admiración por algunos productos de la industria estadounidense, por ejemplo: los sistemas sanitarios.

La diferencia entre el discurso de Loos y el discurso de los críticos martinfierristas radica en que el primero aparece de modo disruptivo, instalando la discusión en el seno mismo de la vanguardia; en tanto que sus pares porteños, si bien se adhieren a los movimientos de vanguardia, no reaccionan contra el pasado clásico, tal como se ejemplificará en el siguiente párrafo:

el número es el principio fundamental de todo gran arte. Los egipcios y los griegos lo sabían, de ahí la noble emoción que sus artes nos producen. Ante las pirámides y el Partenón, el espíritu encuentra las más nobles satisfacciones que tienen por origen una inesperada espiritualización de las leyes de la geometría.

Los ingenieros nos han acercado a los principios básicos del arte clásico.¹²

Otro texto que merece comentario por su importancia, que dejó su huella en los artículos de Prebisch, es *Vers une Architecture (Hacia una arquitectura)*, de Le Corbusier, publicado en 1923; texto al que Reyner Banham le dedica un capítulo comentado que nos será muy útil para lo que sigue.

Este libro es redactado sobre la base de artículos, casi todos, publicados en *L'Esprit Nouveau* hacia enero de 1922. Los ensayos que integran este libro pueden clasificarse en académicos y mecanicistas. Y están ordenados de tal manera que subrayan esta distinción.

Si bien el texto se inicia con una nota mecanicista, los capítulos realmente relacionados con las virtudes de la máquina están intercala-

¹² *Idem.*

dos entre dos partes, cuya función es ensayar las ideas más abstractas y clásicas de la tradición académica; de ese modo, quien accede al texto es conducido a través de una ordenada discusión en la cual el “diseño mecánico” aparece como etapa intermedia necesaria entre ciertos fundamentos abstractos del diseño y las formas del Partenón. Esta idea se fortalece cuando en el capítulo dedicado “al volumen, al plano y la superficie”, se ilustra con fotografías de silos para cereales y edificios fabriles estadounidenses, mientras “la creación pura” tiene fotografías del Partenón y los propileos.

Esta fusión de lo clásico y la mecánica alcanza su punto máximo en el capítulo dedicado a los automóviles, donde se comparan fotografías de un automóvil Humber 1907 y un Delage de comienzos de la década del veinte con el templo de Paestum y el Partenón.

Concluyendo, podríamos decir que en la vanguardia argentina de los años veinte esto encuentra su equivalente en Alberto Prebisch y Alfredo Vautier, en cuyos artículos se fusionan lo clásico y lo mecanicista. Con frecuencia se remiten a Grecia y a Roma y al planteo racional de su arquitectura, señalando el valor de una nueva estética como la única válida, y que, según ellos, tan bien interpretan los ingenieros o aquellos arquitectos que planean la arquitectura en términos de su funcionalidad y no de su ornamentación, poniendo como ejemplos silos de cereales, puentes colgantes y hangares estadounidenses, y mencionando ingenieros como Frysinet. Incluso llegan a colocar fotografías enfrentadas de un templo griego y silos americanos, resaltando el diseño racionalista de ambos.

Prebisch y Vautier no mencionan, cuando hacen este tipo de comparaciones, a Le Corbusier o sus artículos, pero sí a Wilhem Worringer, y dicen lo siguiente:

El ingeniero, libre de la obsesión estética, gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de una belleza sorprendente mostrando al artista el verdadero camino tradicional y ya hemos

en la construcción de lujosos *petit* hoteles, o el otro de fines de siglo XIX y principios del XX estilo *art nouveau*, que se instaló en las fachadas y en la decoración interior en algunas de aquellas viviendas pertenecientes a un sector de la clase media.

Podemos detectar en *Martín Fierro* la presencia de un espíritu renovador, una renovación formal no menos auténtica que la de otras vanguardias latinoamericanas, pero que no logra o no intenta integrarse a proyecto político alguno.

REVISTAS CULTURALES

Martín Fierro

Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre

Fecha de publicación

1924-1927

Periodicidad

Quincenal

Tiraje

7 000 ejemplares, un número sumamente importante para el mercado local de revistas especializadas

Dimensiones

Tabloide 28.5 x 40 cm

Portada

Cartulina rústica, en algunos números como el 36 introdujo reproducciones a dos colores, y más tarde reproducciones tricolor

Interiores

Papel rústico

Páginas

Ocho, que se incrementaban en números dobles

Localización

Biblioteca Nacional
de la República de Argentina

FORMA, REVISTA DE ARTES PLÁSTICAS

Itzel Rodríguez Mortellaro

Forma. Revista de Artes Plásticas, publicó siete números entre 1926 y 1928; en ella se comentaban las distintas ramas de las artes plásticas en México y se reflexionaba sobre la creación artística, colectiva e individual. Esta publicación constituye una elocuente crónica del arte mexicano de finales de los años veinte, pero también expone una perspectiva de la relación que entonces existió entre la producción y la promoción cultural, entre los artistas y el poder político, la influencia de la ideología nacionalista sobre las nociones artísticas, así como la idea acerca del arte que entonces tenían sus principales exponentes mexicanos.

Las políticas culturales de los primeros gobiernos posrevolucionarios formaron parte esencial de la consolidación del proyecto de unidad nacional. Durante la presidencia de Álvaro Obregón, el ministro de Educación, José Vasconcelos, se enfocó a la difusión masiva de la cultura a través del libro, el espectáculo, el maestro, el arte, con el propósito de lograr el enaltecimiento espiritual de los mexicanos. En el gobierno de Plutarco Elías Calles, el Estado fortaleció su dominación y sus energías se orientaron al progreso económico del país. La política cultural de este periodo respondió a los objetivos pragmáticos del gobierno. La educación se orientó a la reconstrucción y se postuló como

práctica y productiva. Bajo este criterio se impulsaron escuelas rurales, talleres técnicos e industriales y misiones culturales.

La elaboración y consolidación de un arte nacional, producto de la nueva cultura revolucionaria, fue uno de los intereses comunes de las políticas culturales de los años veinte. Al arte se le atribuyó una función social: su misión era brindar conciencia a las masas de sus derechos sociopolíticos y de la realidad histórica de su país. Para el Estado, el arte debía transmitir visualmente el discurso nacionalista para contribuir a la cohesión e identificación de los mexicanos. La primera mitad de esta década, en buena medida gracias al ministro Vasconcelos, fue la más prolífica y libre en proyectos artísticos. Con Calles se burocrató la producción del arte y se marginó a artistas radicales identificados con posiciones políticas de izquierda y a quienes no se sometían a los lineamientos impuestos. Por ello, disminuyeron la variedad y la libertad de propuestas artísticas. Durante el periodo callista, los intelectuales y los artistas tuvieron pocas alternativas en su práctica profesional. Para la pragmática ideología callista, el intelectual y el artista debían tener un ideal de servicio en consonancia con los intereses estatales y sólo aquellos que fueran sus aliados “revolucionarios” tendrían apoyo gubernamental. La burocratización de la cultura, que tuvo la función de “unificar” y adoctrinar, obstaculizó las posibilidades de la innovación creativa. El único proyecto de artes plásticas del estado callista fue el movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre. Asimismo, se promovió la artesanía tradicional y fue la época en que se difundieron expresiones de “lo mexicano” puestas al servicio del mercado turístico. Dentro del estrecho panorama de promoción cultural del gobierno callista destaca la publicación de *Forma. Revista de Artes Plásticas*.

Origen

La creación de *Forma* y su publicación se deben al pintor y promotor cultural Gabriel Fernández Ledesma (1900-1986),¹ quien había participado en los proyectos artísticos y Misiones Culturales de José Vasconcelos y dedicaba gran parte de su tiempo al estudio, promoción y preservación del trabajo artístico artesanal. El artista trabajó intensamente en la renovación de los diseños de cerámica tradicional mexicana y fue un activo promotor de la técnica del grabado en madera. Fernández Ledesma era estudiante en la Escuela de Bellas Artes cuando conoció, por una visita oficial a la misma, al ministro callista de Educación, José Manuel Puig Casauranc. Entonces, Fernández Ledesma abordó al funcionario para “reclamarle” que la Secretaría a su cargo no se interesara

¹ La familia de Fernández Ledesma compartía el interés de Gabriel por el arte: su padre practicaba el dibujo, la fotografía y la encuadernación; su hermano Enrique era escultor, poeta y amigo de Ramón López Velarde; y su tío Luis G. Ledesma era poeta. El mismo Gabriel, siendo muy joven, coleccionaba recortes de ilustraciones de revistas y periódicos de artistas de la capital (Rivera, Zárraga, Montenegro y el Dr. Atl). Además, en 1915 había fundado, junto con otros compañeros, el Círculo de Artistas Independientes en su ciudad natal. En 1920 conoció a José Vasconcelos y realizó por encargo del ministro su primer trabajo oficial: la decoración de la nave del ex convento de San Pedro y San Pablo con lambrines de cerámica. Con Roberto Montenegro realizó la decoración de cerámica del pabellón de México en Río de Janeiro (1922) y al siguiente año Vasconcelos le confirió el cargo de director artístico del Pabellón de Cerámica de la Facultad de Ciencias Químicas. Después de lograr el financiamiento para la revista *Forma*, promovió la creación de la Escuela de Escultura y Talla Directa en el ex convento de la Merced. Allí mismo instaló un taller de grabado en relieve, en madera y en linóleo. Cuando en 1927 se fundaron los Centros Populares de Pintura y fue nombrado director de uno de ellos, se avocó a la sensibilización artística de obreros y clases marginales. En 1928 colaboró con el grupo ¡30-30!, en donde profundizó en la creación de carteles ilustrados con grabados en madera. Para finales de los años veinte y durante los treinta, el artista se dedicó a una nueva actividad: el teatro y el diseño de escenografías. También se hizo cargo de las Galerías de Arte de la Secretaría de Educación y de la Universidad. Al inicio de los cuarenta, Fernández Ledesma abandonó la promoción cultural y siguió creando desde la intimidad de su hogar, hasta su muerte en 1986.

FORMA

REVISTA DE ARTES PLASTICAS

PINTURA • GRABADO • ESCULTURA • ARQUITECTURA
EXPRESIONES POPULARES

3

MEXICO

1 9 2 7

Forma, núm. 3, México, 1927.

FORMA

REVISTA DE ARTES PLASTICAS

ACADEMIA Núm. 29.

MEXICO, D. F.

EDICION MENSUAL PATROCINADA POR LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
Y LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO.

DIRECTOR: Gabriel Fernández Ledesma. CENSOR : Salvador Novo.

EN ESTE NUMERO:

Introducción	Dr. J. M. Puig Casauranc.
Agustín Lazo	Texto de X. Villaurrutia.
Encuesta sobre pintura	
Los Daguerrotipos	Comentados por E. Weston.
Ensayos estéticos. La caricatura	Por S. Ramos, Ilustraciones de Covarrubias.
Pinturas murales Mexicanas	Por J. Charlot.
Móvil	Por G. Fernández Ledesma.
El Arte espontáneo de los Presidios.	
Las Escuelas al Aire libre	Por S. Novo.
La Escuela de Bellas Artes.	
El Renacimiento del fresco en México. (Orozco.)	
Grabados en madera. (Sección de niños.)	
La Eseultura Indígena Mexicana.	
Revista de Exposiciones	Por X. Villaurrutia.
Hierros Forjados.	
Dos Relieves de Martínez Pintao.	
El Sentimiento estético de los juguetes mexicanos.	
Para las gentes de buena voluntad	Por J. Charlot.
Relieves de Juan Hernández.	
Proyecto de Diego Rivera para un Teatro del Golfo de México	Por A. Lazo.
Concurso para el Pabellón de México en Sevilla	Por L. Prieto Souza.

Precio del Ejemplar 1.00

FORMA

VOL. I

OCTUBRE 1926

NUM. 1

CORRESPONDE a la Secretaría de mi cargo el atender con particularidad al fomento y desarrollo de las artes plásticas en el país, que constituyen no solamente un fuerte lazo espiritual al expresar—postulado del arte—dolores y ensueños humanos que integran nuestra más alta armonía, nacional y universal, sino la revelación, cada vez más clara y patente, del formidable caudal de fuerza creadora que alienta en nuestra raza. Esta cualidad primordial de la raza, que nadie negará, la atestiguan las ruinas maravillosas de Uxmal y de Teotihuacán, flor de la pre-conquista, y superó a los modelos importados de la colonia con el empuje vigorosísimo de su fantasía desarrollada en las iglesias levantadas con lágrimas; fuerza creadora y fantasía artística que después de tres siglos de obscuro silencio siguen arrancando al peón y a la india de su miseria y de su abyección por el arte manifestado en la tirma de leve gracia, en el jarro dorado, en la jicara de colores perfectos, en el petate pulcricromo, que son, en la choza lejana, como una nota clara de seguridad y de esperanza.

Así se ha conservado en nuestro país, de generación en generación, como un fuego sagrado, esta pristina capacidad de producir belleza real. Aletargada por largos años, vivida en otros, bárbaramente combatida por el mal gusto afrancesado del siglo diecinueve, hoy que el gobierno de la revolución, en una clarinada nacional, quiere unificarnos en lo que más tenemos de fuerza creadora para integrar una patria, la voz de nuestra raza ha respondido. Ayer apenas, una pequeña exposición de cuadros pintados por niños indígenas admiraba a M. Paul Janet, y la propia exposición, llevada a Europa por el Director de la Escuela de Bellas Artes, provoca hoy los más calurosos elogios de la crítica. Confirmando ese triunfo, John Dewey, en un comprensivo estudio de lo que él llama el *renacimiento* educativo de México, observa que los dibujos ejecutados por los niños en las escuelas rurales del país, son superiores en ingenuidad, en fuerza expresiva y en calidad artística a los que producen las escuelas de la ciudad, como que aquéllos se hallan libres de la malsana influencia, inevitable en éstas, de los malos modelos y del industrialismo en el arte.

Y arte, liberado de esas malas influencias, es el que deseamos que se haga en esta Revista.

Nos toca seguramente felicitarnos por vivir el solemne momento histórico del despertar de una raza. ¡Quién sabe si no debemos congratularnos, en el fondo, de que la dominación española primero y la estulticia criolla y mestiza después, al postergarla, nos hayan deparado la sublime tarea de revelar al mundo los ignorados e ingenuos y genuinos tesoros de nuestra nacionalidad!

La Secretaría de Educación ha acogido con beneplácito la idea del joven pintor Ledesma, de publicar una revista mensual dedicada a las Artes Plásticas de México y patrocinada su publicación.

En ella se expondrán sucesivamente los múltiples aspectos de la producción nacional, y yo invito a todos los artistas de México a llenar sus páginas. Dentro del plan ya perfectamente delineado, de educación artística que realiza la Secretaría de mi cargo, representará el criterio de ésta, en la revista, el codirector de ella, el joven e inteligente poeta y crítico Don Salvador Novo. A este criterio, cuya dureza no debe temer ningún artista real y sincero, deberá ajustarse lo que aparezca en esta revista de artes plásticas.

México, octubre 7 de 1926.

J. M. PUIG CASAURANC.

por difundir los intereses y problemática en torno a las artes plásticas en el país. Para aliviar esta situación le propuso la creación de una revista que difundiera el quehacer del arte mexicano contemporáneo. El ministro le pidió un plan y un presupuesto.

El proyecto que entregó Fernández Ledesma a Puig Casauranc recibió una respuesta favorable y el artista obtuvo el financiamiento de la Secretaría de Educación para emprender la publicación de una revista de arte y asumió el cargo de director de la misma. Fernández Ledesma eligió Forma, es decir “la forma”, como título de la revista, por ser ésta el elemento mediante el que se entienden las artes plásticas. En octubre de 1926 apareció el primer número de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, edición mensual, patrocinada por la Secretaría de Educación y la Universidad Nacional, con costo de 1 peso y con un tiraje de 3 mil ejemplares. En cada portada, como parte del subtítulo, se incluían los nombres de las disciplinas artísticas comentadas en la revista: *Pintura. Grabado. Escultura. Arquitectura. Expresiones populares. Forma* se imprimía mediante modernos procesos industriales en los Talleres Gráficos de la Nación, pero se armaba en casa del director, ubicada primero en Academia 29 y, a partir del cuarto número, en la calle de Flora 6. Sin embargo, no se cumplió el objetivo de publicarla mensualmente, pues durante los casi dos años que existió la revista (de octubre de 1926 a 1928), sólo salieron a la luz pública siete números.

En *Forma* no se reconoce un consejo editorial; tampoco se pagaban las colaboraciones. El fotógrafo oficial de la revista fue Agustín Jiménez, quien tenía el mismo cargo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fernández Ledesma también era el jefe de redacción y a sus manos llegaban participaciones espontáneas o solicitadas directamente de artistas y eruditos del arte mexicano, que publicaba si las consideraba interesantes. La Secretaría de Educación impuso a la revista un “censor” que vigilara “los intereses” de la dependencia. Éste fue Salvador Novo, quien contaba apenas con veintidós años y era ya el director del departamento editorial de la Secretaría, y cuya primera acción fue cambiar su título de “censor” por el de “representante del criterio artístico

de la Secretaría de Educación”. Según Fernández Ledesma, Salvador Novo no interfirió en el contenido de la revista,² salvo en una ocasión que se comentó la obra de Siqueiros con la siguiente aclaración:

“*Forma* acoge la obra de Siqueiros, por lo que de firme expresión plástica significa, sin que le interesen, ni menos apruebe sus ideas filosóficas o políticas”.³

Objetivos de la revista

Forma se inscribió dentro de la política cultural del Estado y sirvió a fines precisos de éste. La revista hacía aportaciones a la cultura nacional y fue medio de propaganda ideológica del régimen. El 7 de octubre de 1926, Puig Casauranc presentó la revista:

Corresponde a la secretaría a mi cargo el atender con particularidad el fomento y desarrollo de las artes plásticas en el país, que constituyen [...] un fuerte lazo espiritual [...] [y] la revelación [...] del [...] caudal de fuerza creadora que alienta nuestra raza. Y el arte, liberado de esas malas influencias (malos modelos e industrialismo), es el que deseamos se haga en esta Revista. Nos toca seguramente felicitarnos por vivir el solemne momento histórico del despertar de una raza [...] [se] nos [ha] deparado la sublime tarea de revelar al mundo los ignorados e ingenuos y genuinos tesoros de nuestra nacionalidad.

El ministro, como representante de la postura oficial, consideraba importante la difusión del arte mexicano por la función que éste cumplía

² Para información sobre la fundación y características de la revista consulté la entrevista que concedió Gabriel Fernández Ledesma a Sylvia A. Ready Kattan, para su tesis de licenciatura en Historia del Arte: “Índice comentado de la revista *Forma*”, México, Universidad Iberoamericana, 1981, pp. 39-40 y 51-52.

³ *Forma. 1926-1928*, primera edición facsimilar, México, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 2), 1982, p. 81.

en favor de la concordia nacional: el arte unía espiritualmente a los mexicanos porque emanaba directamente de la grandeza de su raza (indígena). Ese “despertar de una raza” se refería a la conciencia que los mexicanos mismos tuvieran de su propia fuerza creativa y de la posibilidad que ésta les diera de diferenciarse del mundo entero (principalmente de Europa y Estados Unidos). La revista cumpliría una doble función: colaborar con la tarea de unidad nacional al mostrar orgullosamente las posibilidades creativas del mexicano y despertar el interés para participar de esa “fuerza creativa” inherente a “nuestra raza”.

Sin embargo, sería la Secretaría de Educación quien vigilaría que esta energía creativa se desarrollara “sanamente”, o sea, dentro de criterios artísticos determinados en función de las necesidades del Estado:

En ella [la revista] se expondrán sucesivamente los múltiples aspectos de la producción nacional, y yo invito a todos los artistas de México a llenar sus páginas. Dentro del plan ya perfectamente delineado, de educación artística que realiza la Secretaría a mi cargo [...] A este criterio, cuya dureza no debe temer ningún artista real y sincero, deberá ajustarse lo que aparezca en esta revista de artes plásticas.⁴

Gabriel Fernández Ledesma fundó la revista sobre objetivos similares, aunque más amplios y menos pragmáticos. En el primer número, el director reflexionó sobre la función del arte y el objetivo que debía cumplir su difusión. Para él, la expresión artística mexicana se emparentaba estrechamente con la latinoamericana: en ambas germinaba la fuerza creativa de la raza indígena, sus historias eran similares y toda Latinoamérica compartía la necesidad de superar el colonialismo cultural y de encontrar su ser nacional. Entonces, esta “verdad nueva”, es decir, este sentimiento de unidad que generaba la expresión artística indoamericana también fundiría el destino de estos pueblos:

⁴ J.M. Puig Casauranc, “Presentación”, en *Forma*, núm. 1, octubre de 1926.

[hay que] comprender que esta expresión plástica americana está lejos de ser irrealizable. Bástenos sólo considerar la semejanza de nuestras costumbres, nuestro lenguaje común y las vicisitudes de nuestras luchas sociales [...] para establecer las más concluyentes identidades [...] entreguémonos a la tarea de educar al pueblo en el nuevo concepto estético-racial (nuestra raza presente). Entonces veremos aparecer [...] el fenómeno de cohesión continental [...] [hay que] establecer una purificación de elementos, una liberación de extrañas influencias [...] debemos descubrir la fórmula ideológica expresiva de nuestra patria.

Además de unir los destinos latinoamericanos, el arte cumplía una función social al ser punto de encuentro de las distintas clases sociales: “fusión activa de un trabajo armonizado en los elementos de todos los órdenes sociales [...] con ellos nos será posible entregar nuestros esfuerzos a una obra práctica de educación, orientada y edificada sobre los cimientos de libertad y concordia”.

Finalmente, para Fernández Ledesma la importancia y el objetivo primordial de *Forma* como medio de difusión artística se centraría en que, a partir de la reflexión y del conocimiento de distintas posibilidades creativas nacionales, se lograría liberar a los latinoamericanos del yugo imperialista y encontrarían su propio ser para lograr la anhelada “armonía espiritual”:

Forma es la nueva voz de los artistas plásticos de México [...] e invita a todos los pintores, escultores, grabadores, dibujantes, arquitectos y críticos, a colaborar en esta obra común, por la *orientación de las artes plásticas continentales* [...] para alcanzar la armonía espiritual de todos los hombres de nuestra raza.⁵

⁵ G. Fernández Ledesma, “Móvil”, *ib.*, núm. 1, p. 23. Las cursivas son mías. [N. del e.]

Numerosos artistas e intelectuales de renombre en las áreas artística y académica colaboraron en *Forma*, brindándole un prestigio que trascendió las fronteras nacionales. Entre los colaboradores de la revista encontramos a Dr. Atl, Anita Brenner, Jean Charlot, Francisco Díaz de León, Miguel Othón de Mendizábal, Gabriel García Maroto, Agustín Lazo, Fernando Leal, Tina Modotti, Renato Molina Enríquez, Valerio Prieto, Francisco Monterde, Sylvanus G. Morley, Salvador Novo, Carlos Obregón Santacilia, Walter Pach, Samuel Ramos, Diego Rivera, Manuel Toussaint, Xavier Villaurrutia, Edward Weston. De un total de noventa colaboradores, catorce eran de origen extranjero. En general, cada autor aportó un solo texto. Las excepciones fueron: Gabriel Fernández Ledesma, con quince colaboraciones; Jean Charlot, con seis; Xavier Villaurrutia, con cuatro; Renato Molina Enríquez, con tres; y Edward Weston, Samuel Ramos, Anita Brenner y Enrique A. Cervantes, con dos cada uno. Hubo, además, veinte colaboraciones (entre ilustraciones y artículos) anónimas. Salvador Novo debió haber promovido la colaboración de Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo y Samuel Ramos.

Forma tuvo la intención explícita de acoger en sus páginas a autores y temas de las más variadas tendencias artísticas que se producían entonces en México (“aun cuando sustenten ideas contrarias a las nuestras”,⁶ escribió Fernández Ledesma). Esta riqueza artística se mostró como un medio de autoafirmación y orgullo, como signo de independencia cultural.

Los textos publicados se referían en su gran mayoría a la producción artística mexicana y se comentaban asuntos de actualidad en esta área. En las páginas de la revista encontramos ensayos; traducciones de estudios hechos por extranjeros; semblanzas de artistas y de su obra; artículos sobre arte popular, arquitectura, caricatura, escultura y fotografía; crítica de arte; artículos especializados de arte prehispánico y colonial; comentarios acerca de la obra de artistas connotados, reseñas de exposiciones; encuestas sobre la situación de las artes en México,

⁶ M. Ortiz Monasterio, “Encuesta”, *ib.*, p. 15.

etcétera. Pero aunque se buscó la pluralidad de perspectivas artísticas en la revista, no se dio un espacio equilibrado a cada una de ellas. Cada tendencia apareció, en cuanto al número de colaboraciones e ilustraciones, en una proporción que refleja la escala jerárquica que la burocracia cultural callista tenía de las manifestaciones artísticas. De ahí que el mayor espacio editorial se dedicara a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, único proyecto artístico del régimen; en segundo lugar se ubica el arte nacionalista, que ya tenía un antecedente de promoción oficial; y en tercero, la producción artística de “contracorriente”, que se forjó sobre todo a partir de esfuerzos independientes.

Discurso del arte

Esta publicación muestra las líneas generales de la apreciación estética que se conformaron en México a través del trabajo de artistas e intelectuales. El objetivo primordial que animó a la gran mayoría de los artistas de este periodo fue la consolidación de un arte nacional. Éste fue el hilo conductor de la revista *Forma* y todos los artículos lo tuvieron como denominador común. En *Forma* se estableció el parámetro de lo que se reconocía, precisamente, como arte nacional. Los colaboradores reconocieron la identidad del arte mexicano en ciertos elementos autóctonos —arte popular (tradicción), espíritu de la raza (indigenismo), comprensión del medio social, pasado artístico prehispánico y colonial—, ya que el objetivo era comprender la esencia de lo mexicano y traducirlo en formas: “sólo penetrando en el fondo de nuestra raza y dualizando hondamente nuestros problemas sociales serán capaces los artistas de expresar nuestra vida nacional”.⁷

La mayoría de los colaboradores participaban de la búsqueda de la esencia del arte mexicano y compartían inquietudes comunes, como revaloración del arte popular, recuperación de la tradición del arte pre-

⁷ *Idem.*



MUJER SENTADA. (Oleo.)

M. RODRIGUEZ LOZANO.

hispanico y colonial, exaltación de la supuesta natural inclinación artística de los mexicanos, importancia de la promoción estatal a la educación artística entre la población infantil y proletaria y la democratización del arte. También presenta análisis críticos de artistas que se consideran paradigmáticos, como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Guillermo Ruiz, Mardonio Magaña y Rufino Tamayo, entre otros. Asimismo, se reservan espacios para comentar la obra de artistas “anónimos” o poco conocidos (como Juan Hernández), que se dedican a la herrería, tallado en madera, lapidaria, etcétera.

En *Forma*, el arte popular es un tema privilegiado. Es uno de los componentes medulares de la estética que se difunde desde este medio. No hay un número de la revista en donde no se haya dedicado un importante espacio a su revalorización y constantemente se le menciona, aun en artículos que versan sobre otros asuntos. Para el criterio del análisis estético de la revista, arte culto y arte popular se incluían en un mismo compartimiento, las fronteras entre uno y otro no se delimitaban. Cuando se recuperó al arte popular comenzó su revaloración en función del discurso nacionalista y se exaltó su calidad plástica y la creatividad de sus artesanos. Los artistas e intelectuales veían en él características y cualidades que hasta entonces sólo reconocían en el arte culto, como equilibrio en las formas y en la composición, uso adecuado del color, interpretación de la realidad, construcción sintética de la forma, fuerza expresiva. En el afán de no disminuirlo no se le calificaba ni de artesanía ni de arte menor. Renato Molina Enríquez, en un artículo que dedicó a las lacas de Olinalá, relacionó las soluciones formales del arte moderno con las del arte popular: “logran estos admirables decoradores el punto de equilibrio que hoy persigue la pintura moderna [...] a saber: el subrayar nuestro conocimiento conceptual de las cosas, sin divorciarlo de la significación visual de las cosas”.⁸

⁸ R. Molina Enríquez, “Las lacas de México. Los baúles de Olinalá”, en *Forma*, *op. cit.*, núm. 6, p. 275.

El arte infantil es otro de los temas fundamentales de *Forma*. Este asunto expone la idea que en esa época se tenía acerca de la creación infantil a partir de una naturaleza virgen, y promocionaba y justificaba la existencia del movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre. En *Forma* fue unánime la convicción de que el niño gozaba del privilegio de no estar contaminado por los vicios y complicaciones de la civilización moderna. Según esta concepción, los niños se mantenían en una especie de inocencia primigenia que iban perdiendo conforme se convertían en adultos, es decir, según adquirían los patrones culturales del medio dominante; en este sentido, se les comparaba constantemente con los “primitivos” e indígenas.

Una de las iniciativas que aparecieron en las páginas de *Forma* —y vale la pena destacar— fue la creación del Museo de Arte Moderno Americano. En el número 2 se publicó una convocatoria para reunir en un mismo espacio las distintas manifestaciones del arte moderno, en un principio mexicano y posteriormente de Centro y Sudamérica. Para la siguiente edición (1927), ya se habían recibido para dicho museo obras de Guillermo Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Máximo Pacheco y Diego Rivera. La intención era formar una colección con la cual se mostrara “el camino por donde va el arte de México”, a partir de “las primeras lecciones pintadas al fresco en los muros de la Preparatoria y la Secretaría de Educación”. Entre las colecciones que pretendían formar para el museo estaban, además de pintura, escultura y grabado, arquitectura (colección de fotografías, proyectos, maquetas, etcétera), arte popular, juguetes mexicanos y sección de niños. El museo gozaría del patrocinio oficial, pero el control lo tendrían los artistas. Se esperaba que primero se fundara un museo provisional y posteriormente uno definitivo, en un edificio construido *ex profeso*, con la instalación de un centro activo de arte donde se celebrarían conferencias, pláticas, exposiciones.

Diseño editorial

Al ser ésta una publicación dedicada a las artes, se privilegió el uso de imágenes artísticas. La variedad de fuentes visuales que encontramos en *Forma* es verdaderamente notable: en sus páginas se reproducen planos arquitectónicos, grecas, dibujos, óleos, acuarelas, esculturas, fotografías, grabados, tallas en madera, caricaturas, entre otros. Salta a la vista que esta revista se realizó con la clara conciencia de configurar un diseño gráfico específico para una publicación dedicada al arte. La publicación se imprimía mediante fotomecánica, las imágenes en fotograbados, y en todos los números encontramos inserciones en color y reproducciones de grabados en madera que se imprimieron en un papel distinto, con más peso y textura, del resto de la publicación (satinado, tipo *couché*), para acentuar la importancia que se daba a este medio de expresión gráfica.

Forma muestra un estilo de diseño editorial definido y constante. Éste se entendió como labor artística; el trabajo en el taller de impresión requería no solo del conocimiento de los recursos técnicos sino especialmente del conocimiento que el artista tenía de los valores gráficos. Aunque en el directorio de la revista no se reconoce la labor de un director artístico, es indiscutible la participación decisiva de Gabriel Fernández Ledesma en la concepción estética. Es muy probable que el director contara con el apoyo de su amigo y paisano Francisco Díaz de León, quien años después fundaría la Escuela de Artes del Libro. Ambos artistas consideraron el grabado en madera como apoyo gráfico fundamental, y en *Forma* abundan las imágenes elaboradas en esta técnica. Según el testimonio de Fernández Ledesma, esta revista fue confeccionada con un sentido artesanal: “cada página está trabajada individualmente: el diseño no se sujeta a una norma estricta, sino a una solución particularizada”.⁹ Eso no impidió que *Forma* presentara un criterio gráfico homogéneo. La organización de cada página es armo-

⁹ *Idem.*

niosa, se respeta la integridad de las imágenes que se reproducen y se aprovechan al máximo las posibilidades del blanco y negro. Además, mantiene una unidad tipográfica en términos de familia que se combina con elementos artísticos como viñetas, capitulares, remates de página, entre otros. El diseño procuró un mínimo de elementos ornamentales. La sobriedad tipográfica, combinada con las imágenes dispuestas equilibradamente, dio a la diagramación una calidad estética superior.

En relación con las imágenes, se enfatiza el uso de xilografías. Los números de las portadas, varios títulos y viñetas son grabados en madera. Cabe recordar que esta técnica fue acogida con entusiasmo por los artistas mexicanos, porque vieron en ella las características idóneas para la expresión popular que buscaban: reunía síntesis compositiva, expresividad en la línea, pequeño formato y la posibilidad de hacer reproducciones por millares. Entre las ilustraciones editoriales se destacan aquellas de estilo estridentista, en las cuales predomina la geometría; también encontramos diseños de estilo neocolonial. Llamaron la atención dos viñetas inspiradas por el deporte. Asimismo, aparecen el emblema de la Universidad de México y el logotipo del fotógrafo Agustín Jiménez. Es interesante notar que para incluir las viñetas y los grabados no se consideró necesaria una relación directa entre éstos y los textos que acompañan, la ilustración no se incluyó en función del artículo sino de su función estética dentro de la página. Las inserciones en color —de juguetes mexicanos, ejemplos de cerámica de talavera, mosaicos prehispánicos, textiles indígenas, entre otros— pretendían romper la monotonía cromática y mostrar el color como elemento primordial del arte en general y distintivo del arte mexicano.

Entre los pintores que permitieron que sus obras se vieran en las páginas de *Forma* están: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Máximo Pacheco, Rufino Tamayo, Carlos Orozco, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y Manuel Rodríguez Lozano. Se incluyeron imágenes de sus obras más recientes realizadas en México (como el mural de la Casa de los Azulejos de Orozco; los murales de la SEP, de Chapingo y el proyecto de

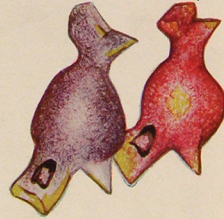
JUGUETES

Caballo de madera
(Mexico)



Soldadito
de cartón -(Celaya-Gto)

Conejo de barro
(alcancia)
(Toluca-mex)



Tecolotes de barro-
(Pitón) - (Amozoc-Pue)

los murales de Palacio Nacional de Rivera; los estudios para los frescos de la Universidad de Guadalajara de Siqueiros). Las colaboraciones gráficas provienen de distintas fuentes, podrían ser del artista al que se hace referencia en algún texto (fotografías de Edward Weston y Tina Modotti; dibujos de Rivera, Orozco, Siqueiros; pinturas de Tamayo, Pacheco; caricaturas de Covarrubias, etcétera), de los alumnos de las escuelas y centros populares (principalmente obreros, niños o indígenas); del arte popular y artesanías regionales, del mismo director de la revista (es el caso de los juguetes mexicanos y de algunas viñetas), o anónimas. Prácticamente ninguna imagen se hizo *ex profeso* para la revista, salvo algunas viñetas.

Recepción

La respuesta que recibió *Forma* de los medios artístico-culturales nacional e internacional fue positiva. El atractivo que despertó esta revista en el extranjero radicó precisamente en su apertura a la pluralidad de expresiones artísticas mexicanas, desde la producción popular hasta las de la llamada “alta cultura”. Varias personalidades del medio cultural en el extranjero que recibieron la revista emitieron comentarios favorables y *Forma* publicó varias cartas de felicitación, entre ellas, de Alfonso Reyes (embajador de México en Francia); Abate de Mendoza; Martí Casanovas (Cuba); F. Orozco Muñoz; Jean Coupet Sarrail (*The Paris Times*); Sebastia Gash (crítico catalán); Francisco Alcántara (*El Sol*, Madrid); E.M. Henvaux (arquitecto y publicista belga); Waldo Frank; *Diario 1927* (Habana, Cuba); Thomas A. Joyce (conservador del departamento de Cerámica y Etnografía de Museo Británico de Londres); William P. Spratling; Julio Garet Mas (Uruguay); Joaquín García Monge (*Repertorio Americano*); *Diario Amauta* (Lima, Perú).¹⁰ Entre las

¹⁰ G. Fernández Ledesma, “Diversas opiniones respecto a nuestra revista”, en *Forma*, *op. cit.*, p. 308-310.

virtudes que se otorgaron a *Forma* destacan las de estar “admirablemente presentada” (A. Reyes); “dar cabida en sus páginas a todas las manifestaciones del arte contemporáneo mexicano [...] arte esencialmente mexicano, pero a la vez americanísimo” (M. Casanovas); mostrar un arte lleno de “juventud y lozanía [...] ajeno a los ya ridículos doctrinarismos europeos” (F. Alcántara); y difundir en general la “cultura americana” (W. Frank). También se felicitaba a la Secretaría de Educación por el patronazgo orientado al florecimiento de las artes (S. Gash, J. Coupet y J. Garet Mas).¹¹

Fin de la revista

Aparentemente, los criterios de la Secretaría de Educación y los del director de la revista nunca se opusieron pero después del número 7, en 1928, la publicación tuvo que interrumpirse repentinamente por el retiro del patrocinio estatal; incluso se quedó listo el siguiente ejemplar de *Forma*.¹² Fernández Ledesma no recibió una explicación oficial de esta acción. Un rumor indicó que fue un acto de censura ante la reproducción de una fotografía “indecorosa” (de un WC) de Edward Weston, pero las autoridades no lo confirmaron. La verdadera razón por la que se clausuró *Forma* fue un misterio para Fernández Ledesma.

¹¹ *Idem.*

¹² El índice de este número (8), que no se publicó, apareció en la revista número 7 y era:

- El pintor Carlos Mérida
- Chaquiras mexicanas (numerosas fotografías y varias planchas a color)
- Grabadores mexicanos-José Guadalupe Posada
- Juguetes mexicanos (texto y litografías de Gabriel Fernández Ledesma)
- Arquitectura infantil
- Los frescos de Actopan (descubiertos recientemente)
- 1ª Exposición de Grabadores en madera
- Expresiones de arte en nuestras escuelas (monografía que prepara la Secretaría de Educación)
- Escultura, artes industriales, etcétera.

Para explicar la clausura de *Forma* hay que recordar que el proyecto de promoción artística (aun la promoción del proyecto artístico “del” Estado, es decir, el movimiento de Escuelas al Aire Libre) no era un renglón prioritario en las preocupaciones oficiales (primero se preocupaban por contener sublevaciones, como la delahuertista o la cristera). La irregularidad con la que se publicó *Forma* (sólo siete números en más de veinte meses) es un indicador del poco interés que la Secretaría de Educación concedió desde los primeros números a la revista. El descenso de presupuesto asignado a la revista se hace evidente en el número 6: en esa edición incluyeron publicidad de librerías, se disminuyeron las inserciones en color y también la calidad del papel de los grabados en madera. El esfuerzo de Fernández Ledesma y de la comunidad que lo apoyó no pudo sostenerse cuando terminó, seguramente debido al cambio de gobierno, el subsidio de la SEP. El pragmatismo gubernamental, con el claro objetivo de dirigir los recursos y esfuerzos al “progreso nacional” (reconstrucción económica y unidad nacional) y a contener a la disidencia, brindó pocas oportunidades de desarrollo al arte mexicano, y seguramente esta revista fue un proyecto más que concluía con la administración callista.

Los primeros seis números de la revista *Forma* pueden consultarse en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 1982, el Fondo de Cultura Económica publicó una edición facsimilar de esta revista, como parte de la colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas.

REVISTAS CULTURALES

Forma

Revista de Artes Plásticas

Fecha de publicación

1926-1928

Periodicidad

Irregular

Tiraje

3 000 ejemplares

Portada

Cartulina tipo couché, una tinta

Interiores

Papel tipo couché, una tinta

Páginas

Entre 39 y 55

Localización

Hemeroteca Nacional de México

HORIZONTE E IMAGEN

Jesús Nieto

Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea (1926-1927),¹ editada en la ciudad de Xalapa, Veracruz, tuvo como director al poeta Germán List Arzubide. Se define como órgano oficial de la vanguardia cosmopolita y universal de actualidad, considerado como “el primer peldaño del libro”, espacio del pensamiento moderno de vanguardia literaria y revolucionaria y de lucha de actualidad, así como un medio plural moderno “abierto a todas las tendencias nuevas, sin perjuicios ni vacilaciones”, y foro de expresión de “las modernas doctrinas políticas, sociales, filosóficas y estéticas”. Su propósito es el siguiente:

Ha sido inútil que los inconformistas, en un afán ególatra, intenten negar caminos del libro; la letra, dúctil al genio de la época, seguirá siendo el pregón del espíritu. El paso de los batallones rebeldes, al viento desplegadas las nuevas banderas, y en los labios las canciones del esfuerzo, no deben quedar en el espacio propicio a las manos sedientas de Homero,

¹ *Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea*. En total se publicaron diez números y un suplemento. Ocho en 1926: 1, abril; 2, mayo; 3, junio; 4, julio; 5, agosto (10 000 ejemplares); 6, septiembre; 7, octubre; 8, noviembre. Dos en 1927: 9, marzo y 10, abril-mayo. Además, ese año se editó un *Suplemento Musical*.

contra el cual habrán de romperse las alas; hay que grabarlas en las rocas, para que los que nos siguen, descubran la huella que cortó nuevos rumbos. Sólo que es indispensable abrir a las letras, las ventanas de la vida actual.

La revista, primer peldaño del libro, ha sido también negada como taller de vacuas ortodoxias; nada más falso; la revista, cuando tiene senderos propicios, puede llegar a ser escala de los anhelos esplendentes. En México, más que en ninguna otra parte, es necesario un guía, alguien que oriente esta crisis de un pueblo que sintiendo que era necesario destruir el pasado, fue a la batalla y lo deshizo, y ya triunfador, se halla solo, dueño de todos los caminos sin saber cuál seguir.

Una revista que sea la tribuna de las modernas doctrinas políticas, sociales, filosóficas y estéticas, que aclare el paso y valore el esfuerzo, puede ser el momento que corre, algo exacto y decisivo, puede ser, desde luego, el faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa.

Para llegar a la realización de este ideal subjetivo, y para aceptar tan grande responsabilidad, es necesario ampliar la visión hacia todos los rumbos; por eso, nada mejor que el nombre que señalamos a esta publicación que intenta ser guía de una época: *Horizonte*.²

Horizonte también se distingue por su fuerte iconografía diseñada por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez. Otros artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gabriel Fernández Ledesma y Tina Modotti participaron en su elaboración. La portada destaca por sus colores estridentes, textos y una imagen que tiende a un “plano de superación y abstraccionismo”, esto es, a un “arte puro”; integrada por una tipografía equilibrada. Contiene en su parte superior el título; en la parte inferior la fecha de edición y su costo. Al centro sobresale una imagen con temas de historia y actualidad, como el *Pípila*, de Ramón Alva de la Canal; *Mujer mexicana*, de Jean Charlot; o *Alegoría de la*

² “Propósito”, en *Horizonte*, núm. 1, abril de 1926.

Revolución, de Leopoldo Méndez. Al interior, distintas secciones³ integran su amplio y diverso contenido:

Aquí cabrá todo lo que va, todo lo que se levanta; en sus páginas queremos que se oiga el clamor con que un siglo avanza, por eso, tendrá toda la pasión que se exige para tener sinceridad y aliento y para poder en toda sombra, ser siempre una flama esplendorosa y alta.⁴

Horizonte, tras alcanzar su ejemplar número 10, desaparece en 1927, al igual que otras revistas de su época. Asimismo, el último *Manifiesto estridentista*, planeado para editarse a principios de 1926, ya no se editó. En esta situación, el 31 de diciembre Germán List Arzubide publica, en Puebla, *El movimiento estridentista* (1926),⁵ libro que resume la experiencia histórica y estética del movimiento. Después de la caída de Rubén Jaramillo, en 1927, y de la publicación del último libro de la colección Biblioteca Popular, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, los estridentistas abandonaron Veracruz y el movimiento se desintegró en 1928.

La obra artística de la vanguardia estridentista reunida en torno a *Horizonte* comprende dos sistemas en su constitución. Uno es el sistema gráfico y lingüístico de vanguardia denominado “actualista” de México, integrado, además de la poesía y la literatura, por disciplinas como la pintura, escultura, caricatura y fotografía, dirigida a la imaginación y a la creación de un nuevo sentido en el arte. Es un arte nuevo, un “arte puro”, de “una nueva sintaxis colorística”, esto es, “hacer arte cosmopolita, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente”.

³ Secciones: “Notas editoriales”, “Ciencia nueva”, “Orientación técnica”, “Temas de educación”, “Nuevas idas”, “Temas de lucha social”, “Notas, libros, y revistas”, “Reseña”, “Páginas de polémica”, “Cexamel (comentarios y noticias)”, “Artes plásticas”, “Actividades históricas”, “Índice de revistas de vanguardia”, “Mensajes” y “Páginas centrales”.

⁴ “Propósito”, en *Horizonte*, *idem*.

⁵ G. List Arzubide, *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ediciones Horizonte, 1926.



Edificio del movimiento estridentista, Xilografía, México, 1926.

El otro sistema, Estridentismo, es la lucha, por un lado, contra el arte “academicista” o “tradicional”; “en síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada”; y por el otro, contra la injusticia social. En efecto, la obra estridentista abre un espacio para unir tradiciones artísticas separadas por el

academicismo, como la expresión figurativa e imitativa. De igual manera, hay un reconocimiento de sus creaciones, tanto en sus valores literarios, como en los plásticos. Así, esta obra, además de imágenes poéticas, contiene imágenes visuales. Es una obra diversa en lo referente al soporte, la tipografía y la imagen, que a semejanza del cine ha transformado la relación entre el espacio, la palabra y la imagen visual. Las diferentes portadas o carátulas de libros y revistas, como *Horizonte*, son muestra de esta integración.

La idea de integrar diversas expresiones inicia con *Actual* en 1921. También existe una correspondencia entre los conceptos de Maples Arce y List Arzubide respecto de otros creadores, como Edward Weston, en su búsqueda por lograr una nueva estética artística. En efecto, Weston retoma la frase de James Joyce, “La forma sigue la función”, para construir un nuevo sentido fotográfico.⁶ Por su parte, los estridentistas definen el abstraccionismo como la base de su sentido poético y literario. Su poesía pura y vigorosa permitió una ruptura con el orden de la representación y de la imitación en el arte. Así, la tipografía y la dispersión de las palabras participaron en la puesta en escena del poema:

E MUERA EL CURA HIDALGO
 X ABAJO SAN RAFAEL-SAN
 I LÁZARO-----
 T ESQUINA-----
 O SE PROHÍBE FIJAR ANUNCIOS⁷

El sentido cósmico

Los autores sostienen la equivalencia del movimiento de la estridencia cósmica. Para lograr aprehender la onda estridente del Cosmos, éste

⁶ B. Newhall y N. Newhall (eds.), *The Daybooks of Edward Weston*, vols. 1 y 2, Millerton, Aperture, 1973.

⁷ M. Maples Arce, *Actual*, núm. 1, diciembre de 1921.

debe determinarse en estridencias. La emoción de la vida humana y de la vida del cosmos se da como una metáfora. Se utilizan palabras para sugerir movimiento y ruidos estridentes. Por ejemplo: “Luído por los rascacielos de Chicago, se desmoronó en el ‘struggle for life’, flameado de soledad. Al subir el estruendo por las rampas del espacio, la última sinfonía echevarriana se estilizó de astrolabios fecundos; y al restarse el artista a los nervios del tiempo, los pasos del silencio sellaron la descarada risa de los pianos”.⁸

Otro efecto gráfico y poético es el causado por la lectura de *Poema pentagramático*, de Pedro Echevarría; así como la imagen de la portada realizada en grabado en madera de Ramón Alva de la Canal para *El pentagrama eléctrico. Poemas*, de Salvador Gallardo (1925), metáforas de un pentagrama musical.

El Estridentismo también da cuenta de las pasiones del mundo moderno: velocidad y dinamismo, así como una fascinación y exaltación por el maquinismo y las industrias con tecnologías avanzadas. Esto se logra a través de palabras e imágenes de las artes plásticas, la fotografía, la caricatura y el teatro. Otros signos hipermodernistas son *Maquinaria de las admirables fotografías*⁹ y *El transatlántico*,¹⁰ de Edward Weston, que se publicaron al lado de metáforas homónimas como *Maquinismo teatral. El avión en la escena*, de Jean Leune; todos estos signos formaban parte de la iconografía de la modernidad imaginaria; muestran sensaciones que provocan en la vida otros avances como la radiodifusión, *Andamios interiores. Poemas radiofónicos*, de Maples Arce; en la aeronáutica, *Avión*, de Luis Quintanilla (Kin Taniya); en la automovilística, una afirmación de Marinetti es: “No hay que olvidarlo un automóvil en carretera es más bello que la Victoria de Samotracia”.

⁸ G. List Arzubide, *El movimiento estridentista...*, op. cit., p. 59.

⁹ *Horizonte*, núm. 2, 1926, p. 1.

¹⁰ “Fotografía de Edward Weston”, en *Horizonte*, núm. 7, 1926, pp. 7 y 12.

El sentido del cuerpo

Al parecer, los estridentistas no renunciaron al deseo que mueve al individuo a plasmar sus señas de identidad corporal, de manera completa o fragmentada, a través de la imagen. El retrato y la máscara —escultural—, funcionan como metonimia o metáfora, respectivamente. La fotografía muestra totalmente los cuerpos de los integrantes. En otras técnicas artísticas, como el grabado, la figura metonimia adopta la imagen de un rostro, quizá geométrico, representando la totalidad del cuerpo.

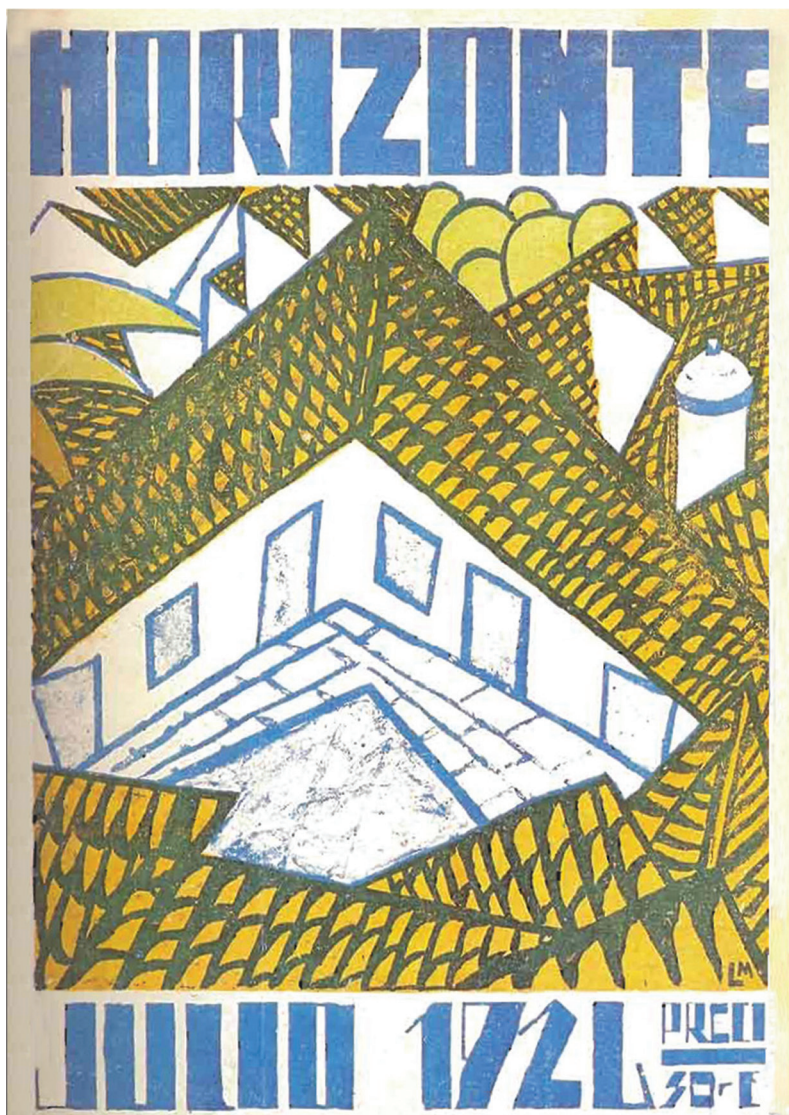
Alrededor de veinte retratos, colectivos e individuales, de los precursores y colaboradores del movimiento estridentista, fueron publicados en *Horizonte*. Destacan imágenes realizadas en distintas expresiones artísticas, como un retrato colectivo de Alva de la Canal, List Arzubide, Maples Arce, Arqueles Vela y Leopoldo Méndez. Aparecen, además, un grabado en madera de “Maples Arce”, realizado por Cataño; una fotografía de tres cuartos, titulada *El poeta Maples Arce*. De List Arzubide se realizan cuatro extraordinarias imágenes: un grabado de Alva de la Canal, un dibujo de Jean Charlot; dos fotografías, un acercamiento a su rostro, sin título, de autor anónimo, entre otras.

Encontramos también combinaciones de retratos, textos tipográficos e imágenes próximos al género de ciencia ficción, como la fotografía *El formidable proyccionista Germán Cueto*, asociado con textos y anuncios, como el siguiente:

Sólo en el piso cuarenta, hacia donde el elevador fatigado de palabras, continuaba latiendo este letrero eléctrico:

GERMÁN CUETO
PROYECTOS.¹¹

¹¹ G. List Arzubide, *El movimiento estridentista...*, op. cit., p. 73.



Horizonte, México, julio de 1926.

HORIZONTE



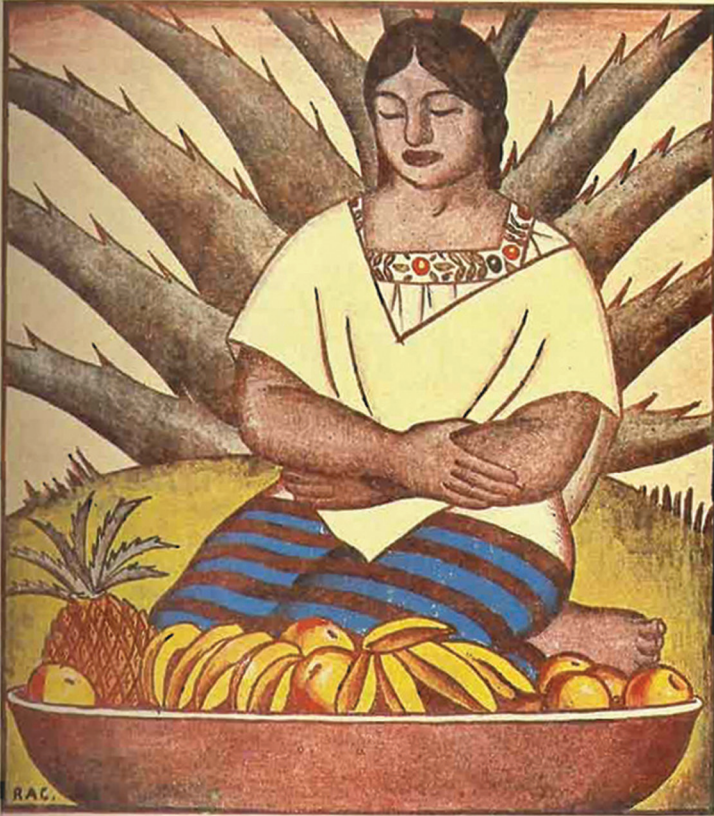
AGOSTO · 1926 · PRECIO · 30 ¢

Horizonte, México, agosto de 1926.



Horizonte, México, septiembre de 1926.

HORIZONTE



OCTUBRE — 1926 —
PRECIO 30 CTS.

Horizonte, México, octubre de 1926.

Destacan por su singularidad cuatro formidables máscaras esculturales de estridente color de Germán Cueto. No son imitaciones de los personajes creados, sino metáforas de un cuerpo fragmentado, como *Máscara de List Arzubide*. Esta obra se complementa con dos retratos emocionales, destacando signos de identidad del poeta: primero, “La risa List Arzubide”, de Arqueles Vela, escrito en prosa a manera de prólogo: “El único detalle inusitado que no sorprende en su personalidad, porque la está bañando continuamente, al menor contacto de esa cadena de WC que desborda su risa. La risa de List Arzubide es una risa auténtica, una risa de recipiente...”¹²

Segundo, en *Las semillas del tiempo* el autor crea otra imagen del citado poeta, basado en el arte de Germán Cueto:

Tú llevas la máscara canibal en que Cueto
Fijó tu risa abrupta, como un lírico reto.
¿Quién no te conoce? Es ése tu retrato
y no le hace falta ni el menor garabato.¹³

El sentido social

El movimiento estridentista, si bien se separó de la realidad, mantuvo una práctica política que luchaba contra la injusticia social y por la transformación del orden social y cultural vigentes. Sus integrantes se postulan como la “única expresión intelectual de la revolución”.¹⁴ De ahí que tanto en la prosa como en la poesía del movimiento estén presentes textos subversivos, realizando imágenes con este sentido, que fueron creadas por sus colaboradores. Algunas de ellas son: *Revolu-*

¹² A. Vela, “La risa de List Arzubide”, en G. List Arzubide, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹³ A. Vela, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1960*, México, FCE, 1981, p. 110.

¹⁴ M. Maples Arce, *La antorcha*, México, 1 de noviembre de 1924, p. 11.



Revolución, viñeta que encabeza el poema homónimo de Manuel Maples Arce, en *El movimiento estridentista*, México, 1926.

ción (grabado en madera) y el poema homónimo y pleca de Maples Arce, su autor:

El viento es el apóstol de esta hora interdicta.
¡Oh épocas marchitas
que sacudieron sus últimos otoños!
Barrunta su recuerdo los horizontes próximos
desahuciados de pájaros,
y las corolas deshojan su teclado.
Sopla el viento absoluto contra la materia
cósmica; la música
es la propaganda que flota en los balcones,
y el paisaje despunta
en las veletas.¹⁵

¹⁵ M. Maples Arce, “Revolución”, en G. List Arzubide, *El movimiento estridentista...*, *op. cit.*, pp. 31-34.

La rebeldía, la tiranía, la clase obrera y popular, los temas históricos, la música de la revolución, las tradiciones y los aspectos de la vida cotidiana, son signos e imágenes desarrollados en diversas expresiones artísticas, como *Plebe (poemas de rebeldía)*, de List Arzubide; *Grabado*, de Jean Charlot; *El obrero*, dibujo de Roberto Rivera; *La costurera*, dibujo de Leopoldo Méndez.¹⁶

Las clases obrera y campesina, y sus luchas, no podían quedar fuera de esta iconografía. Para los editores de *Horizonte* representaba la fuerza de esta nueva sociedad, captada en fotografías de Tina Modotti; en dibujos de Leopoldo Méndez; en murales de Rivera y Orozco.

El sentido de la ciudad moderna

La imagen poética y visual de la futura urbe se incorporó como signo de la geografía imaginaria del estridentismo. Se expresó a través de grabados, dibujos, proyectos, fotografías, murales y formas poéticas, como una familia de imágenes hipermodernistas, como la arquitectura industrial y el urbanismo.

La ciudad empieza a estar llena de panoramas de enormes construcciones de cemento, con edificios espigados, amplios espacios, tendidos eléctricos y telegráficos. Según List Arzubide, en la ciudad *Estridentópolis* se realiza la “verdad estridentista”:

Estridentópolis [...] ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desarrollando el panorama [...] sus ventanas giran hacia los paisajes que decoraron la amplitud Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez [...] sus arquitecturas se han erigido de líneas audaces avizoras de la existencia; el alba la levanta cada vez más

¹⁶ “Historia social. La jornada de ocho horas”, en *Horizonte*, núm. 2, 1926, p. 23.

alta y más rígida, flota sobre el momento desenfrenado del medio día, entre el clamor anónimo del tráfico que desparrama las avenidas [...] Anclada en el abandono de sus edificios que despiertan de luces eléctricas las avanzadas de la noche [...] Arrasada por los discursos que dictan Maples Arce y List Arzubide [*sic*] desde el balcón de las audacias, surge entre los proyectos a 100 h. p.¹⁷

El paisaje característico de la urbe está lleno de “instalaciones de dinamos, de engranajes y de cables. Y las fachadas parlantes gritan desaforadamente sus colores chillones de una a otra acera”.¹⁸ Los anuncios estridentistas destacan las características de la Modernidad y sus efectos. Al respecto de los anuncios, List Arzubide señala: “taladraron la economía ciudadana; sus ilustraciones desorganizadas de repetición, desvelaban a los profesionistas del rótulo”.¹⁹

Estas imágenes de la ciudad se complementan con signos de la modernidad: *Postes*, de Tina Modotti;²⁰ *Torres de radio de Estridentópolis*, fotografía de Pedro S. Casillas;²¹ y *La estación de radio*, de Alva de la Canal, que “alza a los vientos aventureros sus palabras de altura; pasan por ella los clamores del día y el infinito se congrega en sus noches desveladas de mensajes ultracelestes”.²² Por otra parte, la portada y un fragmento de “A los obreros de México”, contenido en la obra de Maples Arce, *Urbe* (1924), crean otras imágenes visuales y poéticas de la ciudad:

¹⁷ G. List Arzubide, *El movimiento estridentista...*, *op. cit.*, pp. 93-94. Cfr. L.M. Schneider, *El Estridentismo o una lectura de la estrategia*, Conaculta (Lecturas Mexicanas), México, 1997.

¹⁸ S. Gallardo *et al.*, *Manifiesto Estridentista*, núm. 3, Zacatecas, 12 de julio de 1926.

¹⁹ G. List Arzubide, *El movimiento estridentista...*, *op. cit.*, p. 79.

²⁰ *Horizonte*, núm. 2, 1926, p. 25.

²¹ P. Casillas, “Torres de radio”, en *Horizonte*, núm. 2, 1926.

²² G. List Arzubide, *El movimiento estridentista...*, *op. cit.*, p. 98.

HORIZONTE



MARZO ~ 1927
~ PRECIO ~ 30¢ ~

Horizonte, México, marzo de 1927.



Horizonte, México, abril-mayo de 1927.



Ramón Alva de la Canal, *Ciudad número 1*, viñeta que encabeza el poema de Germán List Arzubide, en *El movimiento estridentista*, México, 1926.

I

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad,

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas.²³

Asociado con los efectos de la urbe, encontramos los de tipo urbano y social, como la soledad de sus calles y el habitante anónimo, o *El In-*

²³ M. Maples Arce, “Canto primero”, en *Horizonte*, núm. 2, 1926, p. 37.

Un vals en el exilio
 remendado de notas de colegio
 Y
 cruzado de brazos
 el HOTEL
 lacrado con el grito de todos los países
 y un pobre viejo
 Esta ciudad es mía
 y mañana
 la arrojaré a puñados
 al camino de hierro.²⁵

Entre las obras que muestran un espacio imaginario de los estridentistas destaca *El café de nadie*, grabado de Alva de la Canal. En esta obra reconocemos signos de identidad de Maples Arce, List Arzubide, Vela, Gallardo, Cueto y del autor del mismo, así como de objetos y periódicos relacionados con quienes construyeron este significativo lugar de reunión.

List Arzubide destaca que en el citado café “no había dueño, ni mesero ni clientes”. Arqueles Vela lo recuerda así: “Antes que Maples Arce descendiera al umbral de este Café, nadie había percibido el estado de inexistencia en que se encontraba y se moría [...] Es un Café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de Alva. De nadie. Por eso Ortega le ha llamado así”.²⁶

En el café destaca la primera y única exposición estridentista organizada el sábado 12 de abril de 1924 por Maples Arce. Un anuncio de la exposición: *Te-Invitación. El café de nadie*, indica que Arqueles Vela

²⁵ G. List Arzubide, “Ciudad número 1”, en *Horizonte*, núm. 7, 1925; *El movimiento estridentista...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

²⁶ A. Vela, “El café de nadie”, en *El Universal Ilustrado*, México, 11 de junio de 1925, p. 56; *El café de nadie*, México, Ediciones Horizonte, 1926 [México, Conaculta, 1990].

habló sobre la historia del café; Maples Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo y Luis Felipe Mena leyeron poemas; y Silvestre Revueltas tocó música estridentista.²⁷ Se exhibió obra pictórica de Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Rafael Sala, máscaras en cartón, yeso y metal de Germán Cueto, esculturas de Guillermo Ruiz y fotografías de Edward Weston. Una reseña de la exposición: “Los cuadros fueron muestra estupenda de nuestro paso”.²⁸

En el arte de las vanguardias resaltan las investigaciones formales en busca de abstracción. Tanto la pintura cubo-futurista, con la yuxtaposición de objetos, líneas e imágenes que forman un *collage* y que dan la impresión de simultaneidad desde distintos ángulos, produciendo un sentido específico; la fotografía, con una resignificación de tópicos artísticos de la época; los retratos, maquinismo; urbanismo y arquitectura industrial, con construcciones de cemento, cables telefónicos y tendidos eléctricos; la escultura con máscaras. Todas estas expresiones constituyen una diversidad de formas y signos que representan una incipiente Modernidad mexicana en el campo artístico editado en la obra de los estridentistas.

²⁷ B. Newhall y N. Newhall, *op. cit.*

²⁸ A. Vela, “La tarde estridentista. Historia del café de nadie”, en *El Universal Ilustrado*, México, 17 de abril de 1924.

REVISTAS CULTURALES

Horizonte

Revista Mensual de Actividad

Contemporánea

Fecha de publicación

1926-1927

Periodicidad

Mensual

Tiraje

10 000 ejemplares

Portada

Cartulina tipo couché, tres tintas

Interiores

Papel tipo couché, una tinta

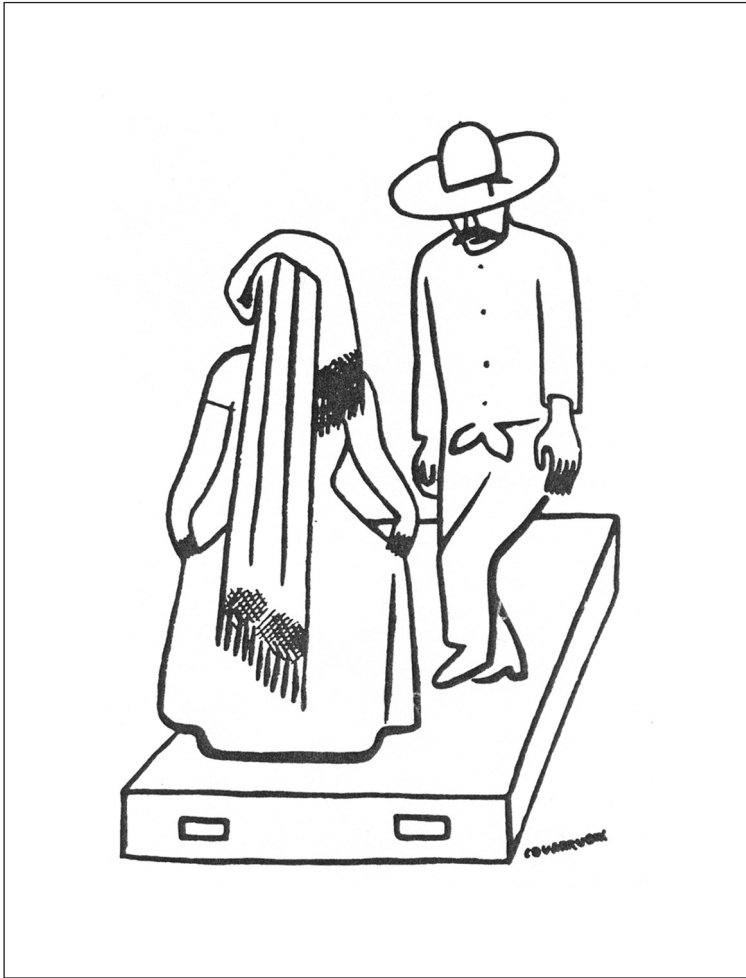
Localización

Colección Luis M. Schneider

MEXICAN FOLKWAYS Y LA ESTETIZACIÓN DEL INDÍGENA

Luis Anaya Merchant

La hoy relegada Revolución con la que México comenzó el siglo XX dejó, entre su herencia, la germinación de un movimiento cultural nacionalista. Este movimiento de búsqueda “identitaria” legitimó —aunque también persiguió legitimar— los procesos de cambio que ocurrían en los ámbitos de la política y la economía mexicana. La reorientación de los propósitos de la economía se sustentaba en los cambios políticos incluidos la rotación de las élites. No hay, desde luego, una sincronía ni una simetría impecable en la comunicación de estas esferas sociales; como tampoco podría afirmarse que este movimiento de recuperación y remodelación de nuestro “utillaje” cultural fuera propiamente un fenómeno exclusivamente mexicano. Las visiones chovinistas de lo mexicano ignoran normalmente que el comienzo del siglo XX fue especialmente plétórico en la riqueza de las expresiones culturales nacionales y también de formas culturales propiamente modernas dispuestas lo mismo a romper abruptamente con el pasado que a asimilarlo de un modo peculiar; ambas tendencias constituirían un fenómeno que, sin duda, se extendió con gran velocidad en occidente y del cual se apropiaron rápidamente muchos artistas mexicanos.



Mexican Folkways, vol. 7, núm. 3, 1932.

Así, pese a los límites, o a las precisiones requeridas, de una teoría cultural que sostenga el desarrollo de ésta desde ámbitos más “estructurales” lo cierto fue que la revolución trastocó para siempre a la afrancesada estética porfiriana. Podría objetarse, claro, que ya varios artistas porfirianos intentaron una revaloración de “lo indígena”, aunque fuese desde una orientación idílica como la sugerida por Manuel Contreras, cuya obra escultórica sublima cuerpos de indígenas que improbablemente hubo. En contraste con la estética y los imaginarios porfirianos, muchos antropólogos seguramente estarían de acuerdo con el realismo descriptivo de la revista *Mexican Folkways*. Al tratar de esta empresa cultural, vale convocar la evolución del pensamiento antropológico en la medida en que estas expresiones culturales habrían sido impensables sin el ascenso de las nuevas teorizaciones a favor del mestizaje cultural en México. Así, Nicolás León, Andrés Molina Enríquez o José Vasconcelos, pero también muchos otros iconoclastas que maduraron sus obras dentro o bien en los márgenes del positivismo, crearon una atmósfera que haría posible la aparición de corrientes de opinión favorables al indigenismo y al mestizaje cultural que el antiguo régimen desvaloraba. Un testimonio de este giro cultural lo ofrece *Mexican Folkways*, pues su producción no parece en ningún modo compatible con las formas prestigiadas por el porfiriato, que acaso se acercó tardía y recelosamente al pasado indígena.

Desde luego, nuestro título hace una relectura de los propósitos originales de la prestigiada revista bilingüe de la editora norteamericana Frances Toor. A ocho décadas de distancia, ¿de qué otro modo puede un lector aproximarse a su proyecto cultural? Hay, desde luego, varios. La etnografía, la etnomusicología, la historia de la educación rural, la fotográfica de los años veinte y treinta. Desde luego, en estas breves páginas sugeriremos algunos de estos caminos de aproximación, aunque preferiremos el arriba anunciado.

Los *folkways*, los caminos culturales de los pueblos, en este caso mexicanos, fueron trajinados por la pluma y sin duda también por la pasión de Frances Toor hacia los productos de los artesanos populares



LOS NOMBRES DE LAS PULQUERIAS

Diego RIVERA

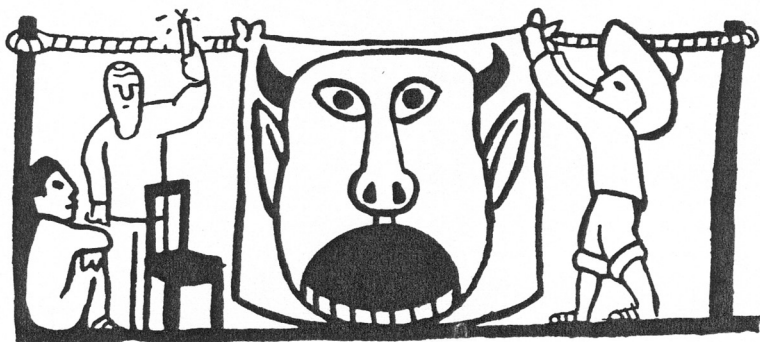
Si la pintura de las pulquerías es capitalmente importante dentro del arte plástico, sus nombres constituyen los mejores poemas sintéticos mexicanos.

Como en la pintura, la ironía es la médula de esta manifestación, y se puede recorrer en ella todas las modalidades literarias, desde la chirlemente sentimental, hasta llegar a la abstracta y pura, pasando por la erótica y la patriótica, hasta subir a la épica, pero conteniendo siempre la alta calidad que no se puede encontrar sino tan difícilmente en el arte artístico de la burguesía.

En todo caso, el estudio profundizado de los nombres de las pulquerías es de la mayor importancia para esa interesante actividad intelectual, utilísima en el plano sociológico que se conoce bajo el nombre, en inglés, de FOLK-LORE, y la cual se vuelve un timbre de distinción, un parámetro social mundano de la mejor calidad, cuando la gente del pueblo (folk) está suficientemente apretada de la garganta por el nudo corredizo burgo-capitalista, para no poder cantar demasiado claro (lore).

Puede suceder que, en vez de un nudo corredizo, se trate de un corbatín de cáñamo o de seda de cuyas extremidades tiren el capitalismo y el imperialismo; entonces el interés "folk-lórico" será mayor todavía, y si no es aún más entusiasta, será debido a que el paciente puede dar una sacudida haciendo caer a los operadores e introduciendo cierto desorden en el ejercicio de las muy distinguidas actividades intelectuales. AMEN.

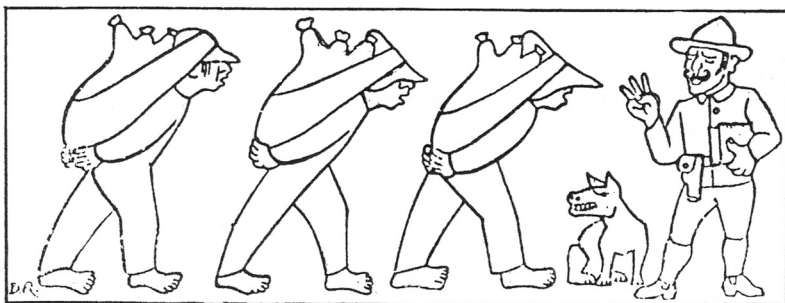
He aquí una lista de nombres de pulquerías para el uso de los estudiosos; pero tengan presente que el pueblo dice que al buen entendedor con media palabra basta:



Mexican Folkways, 1925.

mexicanos. De la editorialista norteamericana apenas tenemos alguna noticia biográfica, como la de haber continuado en Italia la empresa que experimentó aquí, o la de procurar el contacto con artistas ampliamente reconocidos, como Jean Charlot, Gerardo Murillo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco y Carlos Mérida. Desde luego, la lista de los partícipes de la empresa es más amplia, pues reunió a literatos como Salvador Novo, Genaro Estrada y Federico Cervantes; a arqueólogos como Antonio Caso y Eduardo Noguera; y a estudiosos de las sociedades mexicanas como Pablo González Casanova y Robert Redfield. Es claro que tan sólo en estas menciones nominales se perfila un conjunto de colaboradores de gran nivel que influiría sin duda en el prestigio de la revista que, al parecer, fue bien conocida entre el público norteamericano que visitaba México.

Resultaría fascinante, por supuesto, aproximarse a un estudio sobre el modo en el que fue interpretado este producto de orientación bicultural entre la población norteamericana, pero apenas parece haber duda del profundo interés de antropólogos y etnólogos norteamericanos sobre México. La propia editora, o Redfield y su interés por Tepoztlán, ofrecen un testimonio prístino al respecto. La diversidad y la riqueza de culturas indígenas que ofrece este territorio presuntamente integrado bajo el águila y la serpiente, resultó muy atractivo para estos estu-



Mexican Folkways, 1926.

diosos de pueblos que conservaban vivas tradiciones milenarias. Era como tener una suerte de laboratorio de acceso al pasado. Ahora bien, la peculiaridad de la aproximación contemporánea a ese laboratorio, me parece, está marcada por el fenómeno de la estetización.

En realidad, estas notas están permeadas por la idea anterior. Es decir, considero que una lectura vigente de *Mexican Folkways* corre por el acceso propiamente estético de lo culturalmente clasificable como popular. Por lo demás, una aproximación legítima, dado que fue la que pretendieron los editores artísticos de la revista, sucesivamente Jean Charlot y Diego Rivera, pero sobre todo por la intención de su editora general, y compartida también por sus fotógrafos más conocidos, como es el caso de Tina Modotti. Inclusive, la conocida reacción de Orozco a la publicación no autorizada de dibujos suyos es también una manifestación de una aproximación estética a la revista.¹ Como después aclararía Orozco, no se trataba sólo de una crítica a sus trazos, sino, y sobre todo, de una manifestación de las tensiones que latían al interior de este proyecto entre los propios artistas, pero que suelen ser

¹ La expresión literal de Orozco fue: “Si no firmo esas porquerías es porque no deseo aparecer como autor de ellas y creo que debe respetarse mi decisión”, en J. Clemente Orozco, *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, México, Siglo XXI, 1993, p. 31.

frecuentes en cualquiera donde personajes dominantes entran en relación.² Aquí, aunque existentes las tensiones de Orozco y Rivera, u otras, no trascienden al plano de los significados a que sólo los estudiosos podrían acceder luego de un esfuerzo exegetico; se trata, en consecuencia, efectivamente, de una aproximación válida pero de lectura que resulta poco accesible al público amplio.

Quizá hasta valdría decir que se trata —en el último caso— de un acceso que resulta sin importancia a la luz de la empresa que se llevaba adelante, y que estaba un tanto más allá de la conciencia de sus productos más inmediatos. No sólo había —como es ampliamente conocido—, al filo de los años veinte y treinta, el intento de posicionar la pintura mexicana en un lugar de preponderancia mundial, sino, además, de combinar ese esfuerzo con los recursos, formas y valores de las artes vernáculas nacionales. Al convertirse en un órgano de ese proyecto artístico, *Mexican Folkways* cuestionó abiertamente los valores artísticos de la burguesía (grande y pequeña) que al desvalorar el arte popular también desestimulaban su producción. El rescate emprendido por Rivera de la pintura de las pulquerías ejemplifica con claridad el anterior cuestionamiento y revela desde luego un uso provocativo y, por tanto, propagandístico-político del arte; un uso que, además, fue ampliamente recorrido por Rivera.

Por otra parte, y como ha sido ampliamente tratado por la historia del arte y como lo constatan también los trabajos posteriores de Toor en Italia, las primeras décadas del siglo XX marcaron un ascenso de los valores culturales “primarios” o endógenos. El movimiento de asimilación se formó y recorrió lo mismo la pintura rusa que las escuelas francesas y, claro, por las múltiples relaciones con esos ambientes también con los artistas mexicanos que, sin duda, giraron hacia una sostenida recuperación de “lo primitivo”, entendiéndolo como vivo y

² “Tienes razón, eso del dibujo no tiene importancia, lo que realmente me apena es que mis amigos se vuelvan voluntariamente instrumentos de las intrigas de ese señor”, *idem*.

valioso. La dignificación de lo indio, para frasear el título de un temprano ensayo de Toor.³ Desde luego, este ascenso pareció ser un producto propio de la Revolución mexicana y no un fenómeno más generalizado. Ambas vertientes contienen, sin embargo, su parte de verdad; es improbable que ese reposicionamiento hubiese ocurrido sin el giro de legitimación impuesto por el movimiento armado, pero también, por otro lado, la influencia de los centros artísticos europeos sobre la plástica mexicana está fuera de duda.

Mexican Folkways.

Legends, Festivals, Art and Archaeology

Fecha de publicación

1926-1937

Periodicidad

Bimestral y trimestral

Portada

Grabado sobre cartulina a una tinta (negro)
sobre color

Interiores

Papel rústico, una tinta

Páginas

114

Localización

Hemeroteca Nacional de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas

³ F. Toor, "La dignidad del indio", *Mexican Folkways. Legends, Festivals, Art and Archeology*, vol. 2, núm. 4, octubre-noviembre de 1926.

REVISTA DE AVANCE, DIÁLOGOS DE ARTE NUEVO

Olga María Rodríguez Bolufé

En el ámbito internacional, las revistas jugaron un papel sumamente importante en la difusión de las propuestas de modernidad durante los primeros años del siglo XX. Muchas de las ideas renovadoras de movimientos como el Cubismo, el Futurismo, el Expresionismo, Dadá y el Surrealismo, encontraron su cauce en las revistas literarias y culturales de sus contextos. Esto explica que, a la hora de teorizar acerca del rol de las revistas en la definición de la vanguardia, Renato Poggioli afirme:

A veces el objeto de las pequeñas revistas no es más que la publicación de proclamas y programas, o de una serie de manifiestos que anuncien la fundación y expongan o elaboren la doctrina, en forma categórica y polémica, de un nuevo movimiento; o también la presentación antológica, ante un público amigo u hostil, de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un nuevo grupo de escritores y de artistas [...] A veces, condiciones particularmente favorables permiten a alguno de estos periódicos ejercer una influencia más vasta y duradera sobre un público más variado y difuso, y entonces, llegan a ser instituciones editoriales de índole

normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias.¹

Justamente en las revistas llamadas “modernas” o “de vanguardia”, las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad, desde sus diseños, ilustraciones, contenidos, documentación de la cotidianidad y creadores que con ella colaboran. Resulta evidente que mantienen una relación cercana, pragmática, con el receptor (público lector) favorecida por el empleo usualmente de un lenguaje más directo que el ensayístico de enfoque literario, y presentan, como refiere Jorge Schwartz, “un estatus mucho menos ‘aurático’ (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción”.²

Es conocido que las revistas se convirtieron también en vehículos efectivos y decisivos en la concepción y maduración de proyectos de vanguardia en América latina; muchos de los manifiestos e ideas renovadoras de poetas, novelistas, artistas, músicos, filósofos, etnógrafos y estudiosos de la cultura latinoamericana tuvieron su espacio de comunicación y reflexión en sus páginas. Sin duda, paradigma de esta revista novedosa, erudita, de vanguardia, fue la *Revista Moderna*, fundada en México en 1898, que contó desde sus inicios con la colaboración protagónica de Julio Ruelas. Allí se dio a conocer la obra de poetas, ensayistas, historiadores, artistas, que abrían puertas a tendencias internacionales y universos privados. Esta publicación marcó una pauta y le siguieron muchas otras revistas culturales y literarias, que integrarían en sus páginas la revelación de una nueva imagen de modernidad.

Después de diez años intensos en cuanto a publicaciones insertas en los debates estéticos y literarios, estaban dadas las premisas para el cuestionamiento y la reinterpretación de esta concepción de lo “mo-

¹ R. Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 37.

² J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 10.

derno” en el campo del arte. Será entonces en alguna medida explícita la postura enarbolada por David Alfaro Siqueiros, cuando en sus “Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicados en 1921 en la revista *Vida Americana*, arremete contra la postura de los modernistas al exponer: “Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura! [...] No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras”.³

De este modo, las intenciones acerca de las funciones del arte de vanguardia insertas en el debate de intelectuales y artistas, se manifestaban de forma clara en las tendencias expuestas en las revistas de la época, fuentes de primera mano para estudiar la complejidad de los diversos puntos de vista en torno a los requerimientos del arte en aquella actualidad. Comenta Jorge Schwartz:

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, inclusive, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *statu quo* impuesto por las academias.⁴

Proliferaron las revistas que apoyaban las propuestas de los movimientos artísticos de vanguardia en el continente americano y las islas del Caribe. En la primera década del siglo XX surgieron y se desarrollaron

³ D. Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*, Barcelona, mayo, 1921.

⁴ J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas...*, op. cit., p. 12.

en Cuba numerosas publicaciones periódicas que vinieron a llenar el vacío cultural existente. Entre las revistas modernas de los años veinte sin lugar a dudas *Revista de Avance* (1927-1930) ocupa un lugar significativo desde que apareció el 15 de marzo, con una periodicidad quincenal, hasta el 15 de septiembre de 1930, en que apareció el último de los cincuenta números.

Justa expresión del proceso de concienciación nacional y renovación cultural, esta publicación se convirtió en tribuna de la vanguardia cubana, con un enfoque que guardaba cierta vinculación con la *Revista de Occidente* y el legado de Ortega y Gasset, pero que pretendía más audacia. La principal contribución de la publicación cubana, en opinión del investigador Juan A. Martínez, fue la de “informar a las clases cultas cubanas sobre las últimas tendencias literarias y artísticas en Europa y las Américas, así como promocionar la vanguardia cubana en todas sus manifestaciones artísticas”.⁵ De esta manera, la asunción de la cultura latinoamericana se hizo más inmediata y convirtió a Cuba en “pabellón vanguardista” en la búsqueda de originalidad frente a los moldes preestablecidos.

Fungieron como sus editores: Alejo Carpentier, Martín Casanovas, José Zacarías Tallet, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Juan Marinello y Félix Lizaso, integrantes del Grupo Minorista. Se trató de una agrupación líder y protagonista de la actitud renovadora y comprometida de la intelectualidad cubana conformada en 1923, y cuyos integrantes provenían de la clase media y estaban encabezados por el poeta y activista político Rubén Martínez Villena. Se había formado a raíz de una reunión incidental en la Academia de Ciencias el 18 de marzo de 1923, donde se llevó a cabo un acto de rebeldía y censura contra el entonces secretario de Justicia, en repudio hacia la compra del Convento de Santa Clara por el gobierno. En la declaración de 1927 explicarían sus inte-

⁵ J.A. Martínez, “Nuevo arte cubano”, en *Art Nexus*, núm. 14, Colombia-EU, octubre-diciembre de 1994, p. 43.

REVISTA DE AVANCE, DIÁLOGOS DE ARTE NUEVO

1927
revista de avance

Apartado 2228.-La Habana

Año I. Núm. 1. La Habana, Marzo 15 de 1927

EDITORES:

Alejo Carpentier
Marti Casanovas
Francisco Ichaso
Jorge Mañach
Juan Marinello

CLAVES DEL ARTE DE NUESTRA AMERICA



Revista de Avance, núm. 1, Cuba, marzo de 1927.

grantes: “Aquel acto marcó una orientación a la juventud interesada en influir honradamente en el desarrollo de nuestra vida pública, dando una fórmula de sanción social y actividad revolucionaria a los intelectuales cubanos”.⁶

Confluyeron por aquellos años una serie de organizaciones como la Falange de Acción Cubana y la Asociación de Veteranos y Patriotas, que se inscribían dentro de la oposición a la corrupción administrativa y la incapacidad gubernamental. En opinión de la investigadora cubana Luz Merino Acosta, el Grupo Minorista “fue portador de un nuevo signo”, al emitir una Declaración en mayo de 1927, en la cual:

se opone al mundo superior perfecto, intangible que caracterizaba al arte imperante y al papel de su productor como ente “elegido”; y propone, con la jerarquización de los problemas sociales (contra la corrupción administrativa, por la independencia económica, contra el imperialismo) una actitud nueva por parte del creador [...] Sus firmantes abogan por una revisión profunda, que atañe al arte en la medida en que atañe al hombre y a su sistema de relaciones.⁷

La declaración del Grupo Minorista definía la cultura como una forma de educación popular, a la vez que coincidía en que podía ser medio para acometer reformas sociales, a partir de un concepto nacionalista de la cultura que promoviera creaciones también de contenido nacional y a la vez actualizadas por sus temas y procedimientos artísticos. Una vez más, la confluencia de los conceptos “vanguardia” y “nacionalismo” configuraban esta estrategia de acción en aquel presente.

⁶ “Declaración del Grupo Minorista, La Habana, mayo 7, 1927”, en *Documentos Inaugurales*, Colección Claves del Arte de Nuestra América, La Habana, *Galería Latinoamericana*, Casa de las Américas, noviembre de 1986.

⁷ L. Merino Acosta, *La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación Superior, 1990, p. 132.

Otro de los aspectos que sobresalía en la Declaración del Grupo Minorista fue la intención manifiesta de vincularse con propuestas latinoamericanas y con movimientos de vanguardia a nivel internacional:

Es fenómeno innegable, comprobado en distintos países, la renovación ideológica, de izquierdización, de los grupos de esta índole. La minoría sabe hoy que es un grupo de trabajadores intelectuales (literatos, pintores, músicos, escultores, etcétera) [...]

En el transcurso de un año, interpretando y traduciendo la opinión pública cubana, ha protestado contra el atropello de Nicaragua, contra la política de Washington respecto a México.⁸

Y por último planteaban en forma de ideas, sus propuestas de acción y de pensamiento:

Colectiva o individualmente, sus verdaderos componentes han laborado y laboran:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria. Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América, en Cuba.

Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

⁸ “Declaración del Grupo Minorista...”, *op. cit.*

En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba.

Por la cordialidad y la unión latinoamericana.

Ése fue el plan de acción del Minorismo, diseñado y dado a conocer en La Habana y firmado el 7 de mayo de 1927. Y en ese manifiesto subyace el ejemplo que había significado aquel texto paradigmático publicado en la revista *El Machete*, en el México de 1923, por un grupo de artistas impulsados por los sucesos de su historia, por una vocación latinoamericanista y nacionalista, por una intención renovadora y rebelde, y que se recibía en Cuba, según el testimonio de Alejo Carpentier. Aquel Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México se enfocaba abiertamente a establecer una relación directa entre el arte y el compromiso social, y se dirigía “a la raza indígena humillada durante siglos, a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”.⁹ Éstos fueron, junto con los textos de José Carlos Mariátegui, los fundamentos teóricos, bases programáticas, documentos inspiradores, de la vanguardia artística latinoamericana y caribeña:

Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.¹⁰

⁹ “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México”, en *El Machete*, México, 1923.

¹⁰ *Idem.*

A los textos de Siqueiros de 1921, y este de 1923, le seguirían como natural respuesta de cada contexto, el “Manifiesto Pau-Brasil”, publicado en marzo de 1924 en el *Correio da Manhã*, de Río de Janeiro; el “Manifiesto Martín Fierro”, publicado en la revista del mismo nombre también en el año 1924, en Buenos Aires; la revista *Amauta*, con la editorial de José Carlos Mariátegui, publicada en Lima en 1926. Fue por ello que *Revista de Avance*, conformada por los integrantes del Grupo Minorista, tanto desde el punto de vista literario como artístico, editorial y promocional, sería la publicación protagónica en encauzar los nuevos rumbos del arte cubano desde 1927.

Aunque se propuso ser una publicación cultural, no pudo sustraerse a los problemas políticos del país. La intelectualidad progresista vinculada con la situación social del momento enviaba sus colaboraciones, y así, la sección editorial de la revista reflejó los conflictos que angustiaban la vida nacional. Su contenido se centraba fundamentalmente en brindar información, criterios y corrientes artísticas de universal vigencia. En este sentido, el escritor Lino Novás Calvo comentaba años más tarde:

Cuando yo escribí el primer poema en la *Revista de Avance*, eso era como hacer lo contrario de lo que ellos estaban publicando, porque esa era la revista de los Señoritos, de la literatura pura, como la revista de los *Contemporáneos* de México. Eran casi reflejo la una de la otra. Era la vanguardia, movimiento de la nueva generación burguesa. Se desligaba de las realidades sociales, políticas y humanas. La vanguardia fue deshumanizada. Pero como yo no podía hacer literatura deshumanizada a ellos les gustaba tener la nota proletaria.¹¹

Se trataba, sin duda, de una publicación dirigida al público intelectual y a sectores preocupados por temas culturales. Entre sus diversas sec-

¹¹ http://www.cubaliteraria.com/autor/lino_novas_calvo/revista_de_avance.html, consultado 20 de marzo de 2006.

ciones se encontraba “Directrices”, donde se incluían notas editoriales sobre aspectos culturales o cualquier otro asunto de interés; dichos textos eran firmados por los miembros del equipo editorial que se denominaban “Los cinco”. Veamos qué comentarios aporta en la descripción de las propuestas de *Revista de Avance* el *Diccionario de la literatura cubana*: “Otras secciones fueron ‘Letras extranjeras’, que destacaba los más notables acontecimientos de actualidad en la literatura no hispánica; ‘Letras hispánicas’, con noticias y comentarios sobre la literatura de nuestro continente; ‘Letras’; ‘Almanaque’, que ofrecían comentarios de libros, de películas, de obras teatrales y síntesis de publicaciones periódicas recibidas”.¹²

Encima del subtítulo —por el que es conocida la revista— aparecía, en números, el año en curso, verdadero título de la publicación, que variaba por esta causa todos los años, de manera que *Revista de Avance* fungía como un subtítulo programático: de ahí las palabras de presentación: “queremos movimiento, cambio, hasta en el nombre”.

La publicación declaraba desde el principio su sentido dinámico y su propósito de divulgar las innovaciones que se gestaban en el mundo. Se publicaron cuentos, poemas, ensayos sobre literatura, historia, artes plásticas, etcétera. Como asiduos colaboradores figuraron los cubanos Agustín Acosta, Emilio Ballagas, Regino E. Boti, Mariano Brull, José María Chacón y Calvo, Alfonso Hernández Catá, Fernando Ortiz, Félix Pita Rodríguez, Regino Pedroso, Raúl Roa y Enrique José Varona. Esta publicación desempeñó un importante papel en lo concerniente a la divulgación de la música y las artes plásticas. A través de ella circularon nombres de destacados intelectuales extranjeros como Pablo Picasso, Luis Araquistain, Miguel Ángel Asturias, Eugenio D’Ors, Joan Miró; de Estados Unidos, Jorge Santayana, Sherwood Anderson, Waldo Frank y Eugenio O’Neill; de Inglaterra, Bertrand Russell. Entre los

¹² *Diccionario de la literatura cubana*, tomo 2, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 865-866.

franceses, aparecían las firmas de Paul Valéry, Henri Bergson, Jean Cocteau y Jules Supervielle, entre muchos otros. De Hispanoamérica se recogían trabajos de Alfonso Reyes, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, Rafael Pocaterra, Mariano Azuela, Carlos Pellicer, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Carlos Mérida, figuras paradigmáticas de la vanguardia pictórica de esos años. En México, los testimonios de Andrés Iduarte verifican que también se conocía la revista:

Cuba [...] era la tierra más cercana y buscada, sobre todo por quienes tuvimos abiertos, desde niños, los mil caminos azules del mar del golfo y del Caribe: llegó otra vez a nuestras manos en la *Revista de Avance*, cuando teníamos 20 años, y allí gustamos poesía, prosa y estudio en Juan Marinello, en Jorge Mañach, en José A. Fernández de Castro.¹³

A través de *Revista de Avance* (llamada también “1927”) comenzó la búsqueda de las transformaciones formales y conceptuales de la pintura de renovación y también el enfrentamiento al arte académico, por tanto, en el campo de la plástica sus colaboradores fueron artistas jóvenes de aquella época que devinieron de pintores a ilustradores: Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Antonio Gattorno, Domingo Ravenet, Jaime Valls, Lorenzo Romero Arciaga, Enrique Riverón, Marcelo Pogolotti, por citar algunos.

La fotografía fue utilizada mayormente para la difusión de actividades culturales y obras de arte; las portadas no se apoyaban en este medio sino tipográficamente. Se enfatizaba en el año a todo lo ancho de la cubierta y el resultado es una composición basada en elementos geométricos, con bicromía trabajada en forma planimétrica. Analiza Luz Merino Acosta cómo “los datos de cubierta se sintetizan y el

¹³ A. Iduarte, “Cuba en un mexicano”, en *Humanismo. Revista Mensual de Cultura*, México, octubre de 1954, p. 197.

sumario pasa al reverso de portada”.¹⁴ Transmitiendo un concepto visual influido por el *déco*, en el manejo del espacio pictórico, que poco a poco también se irá revelando en el cuerpo interior, mediante la simplificación de los elementos compositivos y la jerarquía tipográfica. A diferencia de otras publicaciones de la época, y en correspondencia con su enfoque cultural, el anuncio comercial pasó al final de cada número para no contaminar el discurso conceptual. El dibujo, por su parte, se trabajaba en caricaturas y viñetas.

El conjunto de ilustraciones mantenían el referente figurativo y las temáticas más recurrentes eran la campesina, la cultura popular tradicional, el universo del negro y la música. También la temática social, el paisaje y el desnudo contribuyeron a desafiar el tratamiento académico y la intención pintoresquista incorporando fuentes diversas de las vanguardias plásticas internacionales como el Expresionismo, el Cubismo y el arte de México. De este modo, *Revista de Avance* se convirtió en espacio de experimentación que dinamizó la creación plástica en la isla: “los dibujos de R/A se convierten en el barómetro del estilo individual de algunos y del proceso de desarrollo de otros, por lo cual se convierten en un eslabón importante del proceso pictórico nacional”.¹⁵

A esta publicación se debió lo que en la historiografía del arte cubano se ha marcado como un hito en la fase de “arrancada” de la vanguardia plástica nacional. Se trató del auspicio de la Exposición de Arte Nuevo, una muestra que reunía por primera vez a los jóvenes artistas que protagonizarían esa transformación necesaria en la pintura cubana:

Cábele a 1927 el honor de agrupar bajo su patronímico esta primera exposición colectiva de arte nuevo que se celebra en Cuba, los nombres y aportaciones de todos los artistas de la nueva generación que, con ahincado

¹⁴ L. Merino Acosta, *La pintura y la ilustración...*, op. cit., p. 122.

¹⁵ *Ib.*, p. 129.

empeño, luchan por incorporar nuestro arte a los grandes empeños de nuestra hora sin abandonar, empero, su cubanismo esencial.¹⁶

Esta exposición se convirtió así en lo que Luz Merino ha definido como “la conjunción teórico-práctica de la nueva estética”;¹⁷ sin embargo, *Revista de Avance* relegó las posibilidades de expresión de este concepto de arte nuevo en sus portadas, emplanes, anuncios comerciales, al no valorar los aspectos gráficos como factores visuales que podían incidir en las renovaciones plásticas, aunque se erigiera en abanderada de una alternativa pictórica.

Subsiste en la cualificación del arte nuevo el criterio de que la renovación del hombre y la sociedad se consigue por las vías de la creación artística, lo que explica por qué homologan “arte nuevo” con arte revolucionario. Igualmente, la nueva poética considera que el arte debía estar en función de los grandes empeños del momento, pues al ser portador de nuevos valores podía actuar como elemento modificador de la conciencia. “Una de las esencias contenidas en el valor conceptual del ‘arte nuevo’ es la referida a la identidad nacional [...] y postula que el arte debe ser un factor de reconocimiento que debe propiciar un reencontramiento con la tradición (lo criollo) como búsqueda de un honrado aporte de elementos vernáculos a las modalidades actuales”.¹⁸

La fundamentación de “arte nuevo” que ofrece Juan Marinello desde las páginas del segundo número de *Revista de Avance* significó un ideario que guiaría el proyecto del arte cubano de esos años. Lo nacional, lo criollo, la tradición, lo vernáculo, aunado a las tendencias contemporáneas, se vinculaban intrínsecamente con lo que estaba

¹⁶ “1927. Exposición de Arte Nuevo”, en *1927 Revista de Avance*, núm. 3, La Habana, 15 de abril de 1927.

¹⁷ L. Merino Acosta, *La pintura y la ilustración...*, op. cit., p. 131.

¹⁸ J. Marinello, “El momento”, en *Revista de Avance*, año 1, núm. 10, La Habana, 30 de agosto de 1927, pp. 247-248.

sucediendo en el resto de Latinoamérica, y en particular, con el caso mexicano.

En el contenido de esta revista sobresale la encuesta “¿Qué debe ser el arte americano?”, a la que responden numerosas personalidades de la intelectualidad del momento, haciendo manifiesta la incorporación de la problemática latinoamericana a sus páginas. Y es que otro componente del “arte nuevo” era justamente la americanidad, que partía de las ideas de José Martí en su concepción de “Nuestra América”, y que en este caso acudía a la expresión de elementos comunes en la producción artística de la región. A la par, se pretendía trascender el lenguaje propio del continente para insertar una comunidad de actitudes y de formas de apropiarse y de entender sensiblemente la realidad. Volviendo a la encuesta referida, se proponía profundizar y demostrar que el arte del continente se podía colocar al mismo nivel que el europeo, a partir de su desarrollo histórico-artístico. Pero sobre todo, despertar en los creadores una conciencia de lo latinoamericano, ofrecer un camino para la reflexión que permitiera facturar un arte propio acorde con el mundo americano.

Entre los numerosos trabajos sobre arte mexicano publicados en *Revista de Avance* destaca un suplemento con fotograbados de José Clemente Orozco y Gabriel Fernández Ledesma, a los que se calificaba como “dos artistas que van derecho a la entraña india de sus cosas y que pertenecen por derecho propio a la llamada nueva pintura mexicana”.¹⁹ La conjugación del mensaje visual y textual iba configurando un paradigma donde, una vez más, se ubicaba la referencia al pasado indígena como raíz de “lo mexicano” y el nacionalismo vinculado con la propuesta novedosa de estos dos creadores.

Las páginas de *Revista de Avance* también harían eco de la exposición de obras de Diego Rivera en el Lyceum de La Habana, precisa-

¹⁹ *Revista de Avance*, año 1, tomo 1, núm. 8, La Habana, 30 de junio de 1927, p. 195.



mente con un artículo de Alejo Carpentier, donde el escritor cubano comentaba la obra y el desarrollo intelectual del pintor mexicano, señalando la cristalización de su personalidad, una vez en México, y dando, además, consideraciones básicas, como que “su arte entraña ideología y se le asigna a su pintura un papel social y una función colectiva”, al reflexionar sobre la incorporación de la propuesta artística de Diego en la sociedad mexicana.²⁰

A comienzos de 1928, Juan Marinello publicó el artículo “Arte y Política”, en el cual comentaba que su experiencia de vida en México le había mostrado que existía una fuerte vinculación entre el arte y el compromiso político. Este artículo sería uno de los tantos que el intelectual cubano le dedicara a este tema a lo largo de su vida, donde siempre el arte mexicano era el modelo recurrente para apoyar sus ideas.²¹

²⁰ A. Carpentier, “Diego Rivera”, en *Revista de Avance*, año 1, tomo 1, núm. 9, La Habana, agosto de 1927, pp. 232-235.

²¹ J. Marinello, “Arte y política”, en *Revista de Avance*, año 2, tomo 3, núm. 18, La Habana, enero de 1928, p. 57.

Por su parte, Eugenio D'Ors recordaba en *Revista de Avance* momentos de su infancia, adolescencia y juventud, indisolublemente ligados a su familia, a Cuba, a sus paisajes, a su gente y a sus religiones, y de cómo entró México en su vida, con gran intensidad de inquietud, y con su gran aporte a la historia del arte, que es el barroco mexicano —entiéndase americano, desde la perspectiva de este autor.²²

Suplementos con reproducciones de dibujos “mexicanos” del artista español Gabriel García Maroto, “como obras o cosas que salieron al primer encuentro con este medio plástico” (o sea, con el ambiente plástico mexicano), como escribe a la revista cubana, con motivo de su primer aniversario; ensayos de la autoría de importantes intelectuales del continente, como Luis Cardoza y Aragón, dedicados a pintores como Carlos Mérida; ilustraciones acompañadas de textos sobre la pintura de México fueron transitando por las páginas de esta notable revista cubana.

Nuevamente, la exposición de Emilio Amero en la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba (APEC) era aquí comentada, en esta ocasión, por Luis A. Beralt, quien resumía el quehacer artístico del pintor mexicano, su vínculo con las formas modernas europeas, “que dan por resultado un producto cosmopolita y ‘archirefinado’, aunque no encubridor de su personalidad mexicana, de característico sabor azteca”.²³ Nótese los indicadores del paradigma que se va instalando con estabilidad y sistematicidad en las caracterizaciones de los artistas, su obra y su vinculación con aquellos aspectos modeladores de un discurso de identidad nacional y de rasgos vanguardistas en la pintura.

También fue comentada en este número de la revista una exposición con motivo del aniversario patriótico de México, mostrada en el

²² E. D'Ors, “Recuerdos sobre México y Cuba”, en *Revista de Avance*, año 2, tomo 3, núm. 19, La Habana, 15 de febrero de 1928, pp. 40-43.

²³ L.A. Beralt, “La exposición de Amero”, en *Revista de Avance*, año 2, tomo 3, núm. 27, La Habana, 15 de octubre de 1928, p. 292.

Centro Asturiano de La Habana y compuesta por una espléndida colección de fotografías de monumentos y pinturas murales mexicanas, perteneciente a Lerdo de Tejada, embajador mexicano en la isla, en la que algunas fotografías de monumentos contemporáneos “pusieron de relieve la orientación indigenizante de la actual arquitectura mexicana”.²⁴

Le seguirían comentarios sobre la ciudad de México, a cargo de Américo Castro, con el relato de sus recorridos y vivencias, interpretando su visión de la ciudad como “cultura viva y como esperanza de bienes, el alma noble y multiseccular del México Tenochtitlán, proyectado en los esquemas de los magnos volcanes Popocatepetl e Ixtaccihuatl”.²⁵

Nuevamente, la figura de Diego Rivera era causa de la reseña de Martín Casanovas, con motivo de la culminación de sus murales en la Secretaría de Educación Pública de México, en la que: “1928 aparece representada junto con dos revistas amigas, *Ulises* y *Contemporáneos*, entre los órganos de expresión de lo que el artista llama ‘pequeña burguesía intelectual’, acusándolos de insensibilidad hacia las ideas y empeños de revolución social y económica de América”.²⁶ Es sabido que tanto *Ulises* como *Contemporáneos* proponían en México una apertura a la incorporación de tendencias cosmopolitas, con francas intenciones de modernización para el panorama cultural del país. Pero el contexto mexicano de entonces emplazaba, desde el protagonismo de los muralistas, a un compromiso social y político que las revistas mencionadas y los grupos que se congregaban a su alrededor se rehusaban a admitir como necesidad primera y cualificadora de la expresión artística, debate del cual se hace eco Martín Casanovas en este comentario.

²⁴ M.R.J. (J.M.R.), “Una exposición fotográfica de arquitectura mexicana”, en *Revista de Avance*, año 2, tomo 3, núm. 27, La Habana, 15 de octubre de 1928, pp. 240, 293.

²⁵ A. Castro, “Unas impresiones rotas sobre México”, en *Revista de Avance*, año 2, tomo 3, núm. 28, La Habana, 15 de noviembre de 1928, pp. 300-301.

²⁶ M. Casanovas, “Diego Rivera”, *ib.*, p. 238.

El mismo autor publica en el número de noviembre de 1928 un ensayo que describía las tres etapas del proceso por el cual estaba transitando la pintura revolucionaria mexicana. La primera se iniciaba, de acuerdo con los criterios del autor, con las pinturas murales realizadas por Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas y Diego Rivera, en la Escuela Nacional Preparatoria, “inspirados en escenas de la Revolución, sin apasionarse por ellas, lo que sí hizo Rivera en los frescos de la Secretaría de Educación”.²⁷ La segunda etapa reflejaba el ambiente social creado por su predecesora, y por último, el tercer momento, alejado de las finalidades pedagógicas de Rivera, creaba una plástica que respondía a “modalidades propias, de sensibilidad y de emoción, por su espíritu y humanismo mexicanos”.²⁸

De este modo, se procuraba ya una metódica de periodización de las distintas etapas que el autor iba distinguiendo en la práctica artística del México de esos años, marcada por intenciones, protagonistas, vínculos con el contexto. La dimensión de Rivera volvía a enfatizarse como determinante en esta valoración, como pauta a seguir, concluyendo con la referencia al “espíritu y humanismo mexicanos”, portadores, como queda implícito, de valores de identidad y raíces culturales nacionales.

Luis Araquistain abordó la historia de México como una contienda milenaria por la conquista de la tierra, desde la época precolombina, cuando este territorio estaba habitado por una gran variedad de pueblos —luego por los aztecas—, hasta la Conquista y colonización española, “que destruyó las pirámides e hicieron construir sobre ellas nuevos templos, las iglesias, contaminadas por las formas ‘corrompidas’ de la pirámide invisible”.²⁹ La intención de revelar una documentación his-

²⁷ M. Casanovas, “Tres momentos de la pintura mexicana”, en *Revista de Avance*, *ib.*, pp. 326-328, 334.

²⁸ *Idem.*

²⁹ L. Araquistain, “La pirámide y el templo”, en *Revista de Avance*, año 2, tomo 3, núm. 29, La Habana, 15 de diciembre de 1928, pp. 352-353.

tórica que problematizara acerca de una identidad conformada a partir de la superposición de la cultura europea por medio de un proceso aculturador, manifestaba la necesidad de apoyar la difusión del nuevo arte mexicano con fundamentos históricos y reflexiones sobre la gestación de ese universo cultural.

Jorge Mañach, agudo y polémico integrante del Minorismo y colaborador de *Revista de Avance*, publicó un comentario sobre la serie de dibujos de Gabriel García Maroto: “lo cual no es fortuito, porque la impresión honra a México casi tanto como los dibujos honran a Maroto. Estos dibujos llegan a la entraña quieta de este país, caracterizando lo estable dentro de lo mudable, sin representar, desde luego, el dinamismo fisonómico, fugaz, de lo externo”.³⁰ Detectamos nuevamente los rasgos que contribuyen a definir el paradigma del arte mexicano, ahora también asimilados por el español García Maroto y retomados por el cubano Mañach: “la entraña quieta, lo estable dentro de lo mudable”.

El último número de la década del veinte, correspondiente al 15 de febrero de 1929, reseñaba la exposición de treinta dibujos y acuarelas de Roberto Montenegro, abierta al público en la APEC. Se ilustraba la evolución del artista, “con un paulatino desprendimiento de las adherencias europeas y finiseculares, mediante una inmersión en lo autóctono”.³¹ También se publicaba en la página 49 de la revista una ilustración de la obra de Montenegro.

Entre los artistas mexicanos que colaboraron como ilustradores en *Revista de Avance* podemos citar a Ramón Alva de la Canal, Emilio Amero, Erasto Cortés Juárez, Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, Agustín Lazo, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Ezequiel Negrete, José Clemente Orozco, Juan José Segura y Víctor Teso-

³⁰ J. Mañach, “Veinte dibujos mexicanos de Maroto”, en *Revista de Avance*, año 3, tomo 4, núm. 30, La Habana, 15 de enero de 1929, p. 28.

³¹ M.R.J. (J.M.R.), “La exposición Montenegro, organizada por 1929”, en *Revista de Avance*, año 3, tomo 4, núm. 31, La Habana, 15 de febrero de 1929, p. 61.

rero. Los países representados con obras gráficas en la *Revista de Avance* fueron Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, México, El Salvador, URSS, Uruguay y Venezuela. La revista también creó una empresa editorial, que publicó libros de los cubanos Regino E. Boti y Juan Marinello, entre otros.

Se puede verificar cómo, tanto en el discurso escrito como visual, *Revista de Avance* contribuía de forma estable y coherente a la difusión de tendencias visuales internacionales de vanguardia. Sobresalió su impulso a la instalación del paradigma del arte mexicano entre los intelectuales y artistas cubanos consumidores de sus páginas mayoritariamente, al divulgar, reflexionar e ilustrar el quehacer pictórico mexicano y resaltar sus rasgos identificadores, sus artistas representativos y sus mayores logros y aspiraciones vinculadas con su contexto y con las exigencias del arte universal.

Esta revista, baluarte invaluable de la modernidad en Cuba, portadora de principios de renovación cultural en una etapa tan decisiva para la conformación de discursos nacionales como lo fueron los años veinte, se conserva en los fondos hemerográficos de la Biblioteca Nacional de Cuba y en el Instituto Nacional de Literatura y Lingüística de La Habana. Estudios acerca de esta revista han sido publicados por sus protagonistas Martín Casanovas y Juan Marinello. También el *Diccionario de la literatura cubana* agrupó un conjunto de artículos de la prensa periódica que contribuyen a una visión más completa de esta significativa revista, cuya importancia como publicación vanguardista “está dada también por su labor de incitación, por ser un eslabón, un componente en la consecución de un resultado superior”, como afirma Luz Merino Acosta, especialista en el tema de la Ilustración y la Modernidad, subdirectora del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y académica de la Universidad de La Habana, otra de las fuentes imprescindibles para cualquier estudio que se emprenda sobre estas entrañables y significativas revistas modernas en la isla.

Revista de Avance

Fecha de publicación
1927-1930

Periodicidad
Mensual

Tiraje
50 ejemplares

Dimensiones
19 x 27 cm

Portada
Cartulina rústica

Interiores
Papel rústico

Páginas
36

Localización
Biblioteca Nacional de Cuba

UNIVERSIDAD, MENSUAL DE CULTURA POPULAR

Lydia Elizalde

La conformación de las portadas y páginas de una revista responde al enfoque de las políticas culturales e intereses del emisor de los mensajes textuales y gráficos. Con el nombre *Universidad* y el subtítulo *Mensual de Cultura Popular*, la Universidad Nacional Autónoma de México edita, de 1936 a 1938, esta publicación para difundir la cultura que se genera desde y para la Universidad.

En un formato vertical, con un diseño fuerte y austero, se presenta la revista *Universidad*. Se destaca la intención del emisor con el subtítulo *Mensual de Cultura Popular*, que responde al perfil socialista de la administración del presidente Lázaro Cárdenas. Ésta es la única ocasión en que un medio universitario marca en su portada un enfoque popular, aunque no tuvo una correspondencia con el contenido de la revista. La cultura producida desde la Universidad tenía un marcado carácter elitista; estaba dirigida a un receptor entendido y formado en los temas y su difusión era limitada.

El diseño de las portadas de este periodo se destaca por su acabado artesanal, grabadas en color sobre cartulina. La revalorización de la xilografía como técnica de impresión entre los editores y artistas plásticos resurgió desde la fundación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, al asumir la dirección de la Academia de San Carlos el pintor Alfredo Ramos Martínez; escuelas que nacieron como una concesión del Estado mexicano a las demandas que las nuevas generaciones de



UNIVERSIDAD

MENSUAL DE CULTURA POPULAR

EDICIONES
UNIVERSIDAD
NACIONAL

MARZO
1936

Universidad, México, marzo de 1936.

estudiantes de la Academia, y quienes estaban interesados en interpretar directamente la realidad que los rodeaba, venían manifestando en contra de los programas que seguían modelos academicistas.

La primera de estas escuelas fue la de Santa Anita, que inició en 1913. Surgieron otras: la de Chimalistac, después trasladada a Churubusco; en 1921, la de Coyoacán; la de Tlalpan en 1922; en 1935 ya se habían establecido trece en el valle de México. Artistas reconocidos impartieron clases en ellas y otros siguieron cursos, como Rufino Tamayo, Ramón Alva de la Canal, Antonio M. Ruiz, Julio Castellanos, Adolfo Best Maugard, Abraham Ángel y Agustín Lazo. La labor de las Escuelas de Pintura al Aire Libre funcionó como contrapunto ideológico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y marcó cambios en las soluciones plásticas y en los lenguajes de la gráfica.

En 1921 se integra a este proyecto de enseñanza el grabador francés Jean Charlot, quien motivó a jóvenes artistas a regresar a las técnicas de grabado en madera y la litografía difundidas en el siglo XIX. Los artistas que participaron en estas escuelas hicieron posible el resurgimiento de la estampa, heredada del trabajo expresionista de José Guadalupe Posada por medio de un lenguaje gráfico directo, claro y descriptivo. La técnica del grabado propició una revaloración de imágenes de la cultura popular y se convirtió en un medio distintivo de trabajos con temas de la Revolución mexicana que se proyectarían en el Muralismo.

Con este cambio revolucionario en México (1910-1921), el nuevo régimen institucional inició una de las tareas principales para concretar sus objetivos, la difusión de programas de educación para todos los sectores de la población. Se buscó que se sentaran las bases para el resurgimiento de la industria editorial, como principal motor del proyecto educativo nacional para recuperar la calidad editorial alcanzada durante el siglo XIX, interrumpida por la lucha revolucionaria, e integrar los avances en los métodos de impresión, en las técnicas fotográficas e impresiones, las nuevas tecnologías de composición de textos y las propuestas plásticas de los movimientos artísticos nacionales e

UNIVERSIDAD

MENSUAL DE CULTURA POPULAR

DIRECTOR: ABOG. MIGUEL N. LIRA

SUMARIO

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO



01-20331

FEBRERO

NUMERO 1

TOMO I

OFICINAS - UNIVERSIDAD NACIONAL - JUSTO SIERRA 16

Palabras Iniciales,
ABOG. LUIS CHICO GOERNE.
El Prejuicio Racial,
ISAAC OCHOTERENA.
El Espectro del Marxismo Criollo,
ALFONSO TEJA ZABRE.
Karl Marx,
HAROLD J. LASKI.
Gloria Mundi,
JULIO TORRI.
Fervorosa Plegaria del Niño Solo Sobre las Olas,
RENATO LEDUC.
Canto del Patriota,
ANSELMO MENA.
Importancia de los Estudios Solares,
JOAQUIN GALLO.
Mejores Habitaciones para el Hombre en México.
Primeras Máquinas en México,
RAFAEL HELIODORO VALLE.
El Diabolismo de Valle-Inclán,
ALFREDO MAILLEFERT.
Unas páginas de Valle-Inclán.
Revolución del Concepto de Delito Patrimonial,
FRANCISCO GONZALEZ DE LA VEGA.
Rudyard Kipling.
Unas Páginas de Kipling.
De todos los rumbos.
Calendario de Fiestas Folklóricas en la República.
Actividades Universitarias.
Fotografías,
ADRIAN OSORIO.
Lápiz,
JUAN MADRID.
Grabado en Madera,
FRANCISCO DIAZ DE LEON.

Universidad, núm. 1, México, febrero de 1936.

UNIVERSIDAD

MENSUAL DE CULTURA POPULAR

DIRECTOR: ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO

S U M A R I O

LA UNIVERSIDAD ANTE EL PORVENIR	3	Palabras del Rector, DR. GUSTAVO BAZ	44
Diálogo con André Breton, RAFAEL HELIODORO VALLE	5	NUESTRO CANJE	45
La Enseñanza del Acento Castellano en los Estados Unidos de América, L. CLARK KEATING	9	ANTE LOS LIBROS RECIENTES	47
La Iglesia en la Edad Media, PEDRO ARGUELLES	11	PANORAMA Lugones, Adalid y Gregario, LUIS ALBERTO SANCHEZ ..	1
Cardoza y Aragón en la Lirica, ALFREDO SAUCEDO	18	El Rinoceronte de Durero y sus Historiadores, CAMPBELL DODGSON	4
Héroes de Corrido, MIGUEL N. LIRA	20	La Novela en los Estados Unidos, J. DONALD ADAMS	5
La Explotación Agrícola de los Ejidos, MIGUEL MEJIA FERNANDEZ	23	La Arquitectura Mexicana, ANTONIO PEREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA	8
La Inteligencia, el Cuerpo y la Voluntad de Poderío, VICENTE MAGDALENO	28	Chaliapin, Principe de los Cantantes, JOHN ALAN HAUGHTON	9
Anatole France y la Libertad de Cátedra, DR. JOSE SILVA	30	Alemania o la Exageración, ANTONIO MACHADO	11
Yanquilandia Ignota o el Reverso de la Medalla, MANUEL PEDRO GONZALEZ	33	Categoría y Anécdota, GUILLERMO DE TORRE	13
El Teatro de Gutiérrez Hermosillo, AGUSTIN YANEZ	39	Cuaderno de Arte N° 6. Las Capitulares de los Libros de Coro, JULIO PRIETO.	
Nostalgia en la Tarde, ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO	43	Fuera de Texto: Suplemento Musical. 1° Romanza para Piano, VICENTE T. MENDOZA.	

J U N I O

NUM. 29

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

TOMO V

Esta Revista constituye una de las publicaciones del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional de México. Registrada como artículo de 2ª clase con fecha 12 de enero de 1937.

Oficinas: Bolivia, 17. México, D. F.

UNIVERSIDAD NACIONAL
Justo Sierra, 16. • México, D. F.
Rector: Dr. GUSTAVO BAZ • Oficial Mayor: Dr. FERNANDO VALDES VILLARREAL.

Universidad, núm. 29, México, junio de 1938.

internacionales con nuevos lenguajes iconográficos. En los años veinte se dio un impulso a las publicaciones de libros de texto, revistas culturales y periódicos. En las galerías, oficiales y privadas, se realizaron exposiciones de las últimas tendencias del arte europeo, de estampas de arte oriental y de la gráfica mexicana; también se exhibieron carteles de propaganda política y de difusión de eventos culturales. Los cambios propuestos por las vanguardias europeas fueron también un detonante para los artistas mexicanos en la creación de nuevos lenguajes plásticos.

Durante este periodo, la temática de carácter social marca la producción de un considerable número de artistas y de las publicaciones oficiales. El diseño editorial fue generalmente realizado por artistas que se nombraban “director de arte” o “director de edición” y realizaban diversas tareas en la formación de las páginas, entre las más comunes, de ornamentador, proyectador, maquetista o tipógrafo. La conformación de estos especialistas fue diversa; entre ellos había dibujantes, pintores y grabadores, fotógrafos y arquitectos; además de prácticos formados en imprentas, e intelectuales y periodistas que llegaban como articulistas y se iban integrando a las diversas tareas del proceso de publicación de libros, revistas y en periódicos diarios y semanales.

Movimientos y organizaciones

Los movimientos artísticos y las vanguardias internacionales de la primera mitad del siglo XX influyeron de manera decisiva en la enseñanza de las artes y en su aplicación en las artes gráficas en México. Después de la Revolución, se desarrollaron tendencias y manifestaciones gráficas que favorecieron la consolidación de una identidad visual con elementos nacionales.

En los años treinta se reorganiza el Taller Artes del Libro en la Academia de San Carlos y las especialidades del grabado las impartieron los maestros Carlos Alvarado Lang en metal; Francisco Díaz de

León en madera y Emilio Amero en el taller de litografía. El grabado, además del bajo costo para su producción, resultaba ser un medio particularmente flexible y lleno de recursos formales que permitían a los artistas amplias posibilidades de experimentación y expresión.

Además, desde la Secretaría de Educación Pública, el grabador Leopoldo Méndez fue nombrado jefe de la sección de dibujo y estableció un taller de grabado y litografía. En febrero de 1934, se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en defensa de las inclinaciones socialistas y con el propósito de contribuir por medio del arte a la unidad obrera; también se proponía combatir el imperialismo, el fascismo y la guerra.¹ La problemática estética que propusieron se dio a partir de la representación de la realidad y, a su vez, ésta se retroalimentó del imaginario propuesto en papel.

Cuando inicia su mandato Lázaro Cárdenas (1934-1940), el entusiasmo revolucionario se amplía y se concreta en proyectos de solidaridad con obreros y campesinos a los que se suman grupos de intelectuales y artistas constituyendo un frente popular. Las condiciones estaban dadas, se había iniciado la creación de lenguajes y retóricas con un enfoque socialista en la difusión de la cultura y educación para todos. Las tendencias culturales y artísticas en los años treinta se desarrollaron principalmente alrededor de las causas sociales y definieron la construcción de la cultura nacional a través de la difusión del conocimiento, con el apoyo institucional para el desarrollo de la industria editorial.²

¹ Aparte de sus fundadores —Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal y Alfredo Zalce—, formaron parte de la LEAR: David Alfaro Siqueiros, Chávez Morado, Raúl Anguiano, Ignacio Aguirre, Juan O'Gorman, Fernández Ledesma, Santos Balmori, Julio Castellanos, Carlos Alvarado Lang, Orozco Romero, Ángel Bracho, Mariano Paredes, Antonio Pujol, Isidoro Ocampo, Feliciano Peña, Jesús Guerrero Galván, Everardo Ramírez, Jesús Escobedo, Manuel Echaury, Roberto Berdecio, Francisco Dosamantes, Abelardo Ávila, Isabel Villaseñor, Julio Prieto, Cortés Juárez, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Carlos Mérida y Lola Cueto.

En 1937, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal inician en abril el Taller de Gráfica Popular, un amplio frente que aglutinó a grabadores y artistas que había integrado la LEAR. Su fundación y época más fecunda coincidió con el gobierno de Cárdenas. Se sumaron otros grabadores a este espacio colectivo: Chávez Morado, Francisco Mora, Fernando Castro Pacheco, Roberto Berdecio, Mariana Yampolsky, Elizabeth Catlett, Alberto Beltrán y Arturo García Bustos. Entre los trabajos realizados por el Taller cabe destacar los de denuncia antifascista y la retórica de los alcances de los programas de educación. El recurso gráfico distintivo de este Taller fue el grabado en madera y en linóleo. Los colores predominantes en los grabados eran negro y rojo en fuertes trazos, y se aprovechaba el color del papel que variaba de los tonos beige al café claro en papeles rústicos. La tipografía que acompañaba a estas imágenes también estaba grabada y, por facilidad de trazo con el buril, era de palo seco y, en la mayoría de los casos, estaba subordinada a las imágenes. También se encuentran impresiones en grabado y fotograbado para tipografías trazadas a mano o para tipos *script*.

Dibujo y diseño editorial

La diagramación de las páginas interiores en las revistas culturales seguía los modelos clásicos de composición homogénea en una y dos columnas; estructura piramidal para título, subtítulo y texto, con inclusión de viñetas y fotografías, principalmente en medio tono. Por el uso de imágenes provenientes de grabados se pueden asociar algunas de las portadas con el lenguaje expresionista y resalta la simplicidad, contras-

² En 1934, Daniel Cosío Villegas propone la creación de una casa editorial, el Fondo de Cultura Económica, para conformar una biblioteca básica de economía, y que amplió a la producción de obras de otras disciplinas, como historia, geografía, filosofía, sociología, antropología, literatura y ciencia.

te y dinamismo; otras continuaron soluciones clásicas y sobrias, en donde sobresale la economía de los elementos gráficos.

Desde esta técnica, con rasgos definidos y contrastados, surgieron los prototipos del físico nacional, se definieron los atributos antropológicos del nativo mexicano a partir del mestizaje con el criollo español y se introdujeron como protagonistas a maestros, obreros, campesinos, mujeres, estudiantes y niños.³ También se construyó la imagen del campo mexicano, del paisaje rural y de la naciente industria del México moderno con trazos esquemáticos de edificios y chimeneas cilíndricas de fábricas.⁴ Fue común la inserción de diferentes elementos icónicos de temas mexicanos, de carácter prehispánico o de inspiración popular.

En 1930, en la Academia de San Carlos se creó una asignatura destinada a las artes del libro bajo la dirección de Francisco Díaz de León, quien fundó, en 1938, la Escuela de Artes del Libro que dirigió hasta 1956; desde este espacio se difundió la enseñanza del grabado en madera y metal, litografía, fotografía, encuadernación, fotograbado y técnicas relacionadas con la reproducción de imágenes y con la industria gráfica. Así, las condiciones estaban dadas para poder publicar libros de textos y revistas culturales de calidad con una propuesta iconográfica renovada acorde con la realidad nacional.

La gran utopía educativa de los constructivistas rusos generada en los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado, *Vkhutemas*,⁵ tuvo indirectamente una repercusión pedagógica para promover las artes aplicadas en México; asimismo, la difusión de los sistemas tipográ-

³ R. Pérez Montfort tipifica este imaginario como un estereotipo creado desde las instituciones de gobierno, en *Avatares del nacionalismo cultural*, México, CIESAS/CIDHEM, 2000.

⁴ R. Pérez Escamilla, “Vigencia de la estética socialista mexicana”, en *Estética socialista en México, siglo XX*, publicación del Conaculta, de la exposición montada en el Museo de Arte Carrillo Gil, del 15 de octubre de 2003 al 25 de enero de 2004.

⁵ Estos talleres surgen en Rusia en 1917; la enseñanza y producción se desarrolló principalmente en las artes plásticas, arquitectura, diseño de carteles e ilustraciones, tipografía y fotografía.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

OFICINAS GENERALES: JUSTO SIERRA NUM. 16. MEXICO, D. F.

Rector: Abog. LUIS CHICO GOERNE

Oficial Mayor: Abog. JUAN JOSE BREMER

Tesorero: ALFONSO L. BRAVO

FACULTAD NACIONAL DE FILOSOFIA Y ESTUDIOS SUPERIORES
Calle de la Ribera de San Cosme Núm. 71. México, D. F.—Director: Doctor Enrique O. Aragón.

FACULTAD NACIONAL DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES
Escuela Nacional de Derecho.—San Ildefonso Núm. 28. México, D. F.—Director: Abogado Emilio Pardo Aspe.

Escuela Nacional de Economía.—San Ildefonso Núm. 28. México, D. F.—Director: Abogado Enrique González Aparicio.

Escuela Nacional de Comercio y Administración. San Ildefonso Núm. 30. México, D. F.—Director: C. P. T. Alfredo Chavero.

FACULTAD NACIONAL DE MEDICINA Y CIENCIAS BIOLÓGICAS
Escuela Nacional de Medicina.—Av. Brasil Núm. 33. México, D. F.

a) Medicina;
b) Enfermería y obstetricia.
Director: Méd. Cir. Gustavo Baz.

Escuela Nacional de Odontología.—Av. Brasil Núm. 31. México, D. F.—Director: Cir. Dent. Virgilio Ramos San Miguel.

Escuela Nacional de Medicina Veterinaria.—Plaza de Santa Catarina, Coyoacán, D. F.—Director: Méd. Vet. Manuel H. Sarvide.

FACULTAD DE CIENCIAS FÍSICAS Y MATEMÁTICAS
Escuela Nacional de Ingeniería.—Tacuba Núm. 5. México, D. F.—Director: Ing. Federico Ramos.

Escuela Nacional de Ciencias Químicas.—Calle de las Cruces Núm. 5. Tacuba, D. F.—Director: Ing. Quím. Fernando Orozco.

Escuelas de Ciencias Físicas y Matemáticas.—Tacuba Núm. 5. México, D. F.—Director: Ing. Ricardo Monges López.

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Escuela Nacional de Arquitectura.—Academia Núm. 22. México, D. F.—Director: Doctor Federico E. Mariscal.

Escuela Nacional de Artes Plásticas.—Academia Núm. 22. México, D. F.—Director: Méd. Cir. Carlos Dublán.

Escuela Superior de Música.—Ribera de San Cosme Núm. 71. México, D. F.—Director: José Rocabrana.

ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
San Ildefonso Núm. 33. México, D. F.—Director: Maestro Manuel García Pérez.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIOLÓGICAS
Casa del Lago, Chapultepec, D. F.—Director: Prof. Isaac Ochoterena.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GEOLOGICAS
6º del Ciprés Núm. 176. México, D. F.—Director: Ing. Manuel Santillán.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
Director:

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Director:

OBSERVATORIO ASTRONÓMICO NACIONAL
Tacubaya, D. F.—Director: Doctor Joaquín Gallo.

DEPARTAMENTO DE ACCIÓN SOCIAL

Calle de Justo Sierra Núm. 16. México, D. F.—Jefe del Departamento: Abog. Salvador Azuela.

Escuela de Verano.—Ribera de San Cosme Núm. 71. México, D. F.—Director: Pablo Martínez del Río.

Revista UNIVERSIDAD.—Director: Abog. Miguel N. Lira.—Talleres: Bolivia Núm. 17.

Directorio de facultades y escuelas de la Universidad Nacional de México, 1936-1938.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

UNIVERSIDAD

MENSUAL DE CULTURA POPULAR

MEXICO • MARZO 1938

Universidad, México, marzo de 1938.

ficos desarrollados desde Bauhaus⁶ determinaron nuevas bases normativas del diseño gráfico, arquitectónico e industrial. Sus propuestas buscaban una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como fundamento para la transformación de la sociedad de masas con sus consecuentes beneficios. Desde Bauhaus, Jan Tschichold propuso una diagramación diferente; en 1928, fuera de escuela alemana, publicó *La nueva tipografía*. Éste y manuales editados por casas tipográficas españolas modificaron las reglas de composición y delimitaron el uso de tipografías.

También incide en la educación plástica que se difunde en México el manual de dibujo con fundamentos teóricos que desarrolló el pintor Adolfo Best Maugard en 1918. El método de Best se promovió desde la dirección de José Vasconcelos en la recién formada Secretaría de Instrucción Pública, y en 1921 comenzó a enseñarse en primarias y normales del país.⁷ En 1924 el pintor Manuel Rodríguez Lozano modifica el método Best y en 1925 es suprimido definitivamente de los programas de educación; fue utilizado, ocasionalmente, por artistas plásticos como Agustín Lazo, Frida Kahlo y Abraham Ángel.

En estos años de ebullición social y cultural de exaltado nacionalismo, el gobierno de Cárdenas dio una respuesta con programas de educación eficaces para llegar a grupos más amplios de la población. En 1935 se creó el Consejo Nacional de Educación Superior e Investigación Científica y en febrero de 1936 se inauguró la Universidad Obrera; al año siguiente se creó el Instituto Politécnico Nacional y el Instituto Nacional de Antropología. Se definió el apoyo a las causas sociales, a la que se sumó la solidaridad con los españoles republicanos, quienes darían, junto con un vigoroso grupo de intelectuales mexicanos, otro

⁶ Bauhaus, casa de la construcción, nombre de la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Alemania y clausurada por las autoridades prusianas, en manos del Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores, en 1933.

⁷ El libro de Maugard es un método de dibujo en el que se trata la tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano.

impulso a la industria editorial mexicana desde su llegada a México a partir de 1937.

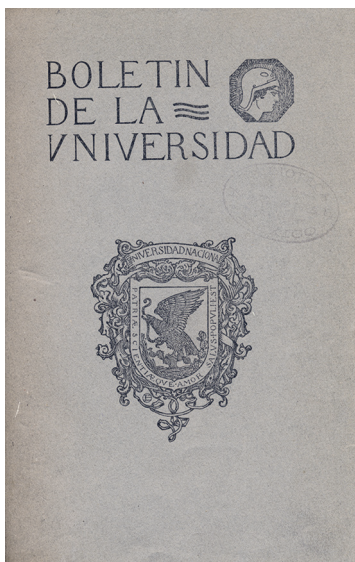
Revista de la Universidad

Cuando se hace cargo del rectorado de la Universidad Nacional Autónoma de México el abogado Luis Chico Goerne, del 24 de septiembre de 1935 al 9 de junio de 1938, se consolidan, entre otros, varios proyectos educativos relacionados con las artes y la difusión de la cultura. Se creó el Laboratorio de Arte, que después sería el Instituto de Investigaciones Estéticas. En 1937 se crearon las escuelas nacionales de Arquitectura y de Artes Plásticas, derivadas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se crea la Orquesta Sinfónica de la Universidad y el coro; Radio Universidad abre sus canales a la cultura nacional. En 1938 se funda la Imprenta Universitaria, equipada con una prensa, mesas de prueba de papelería y suficientes tipos en cantidad y calidad.

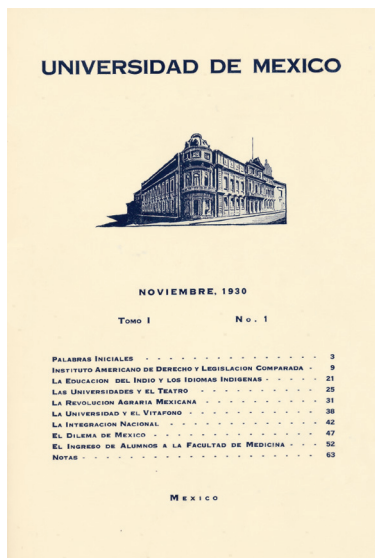
Los antecedentes de la actual *Revista de la Universidad de México* que se emite sin interrupciones desde 1946 son tres publicaciones: el *Boletín de la Universidad. Órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes Universidad de México*, editado de 1917 a 1922, con formato de gaceta.⁸ Le sigue la edición de la revista *Universidad de México*, destacando su función con el subtítulo *Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*, publicada de 1930 a 1933; de noviembre de 1930 a agosto de 1932 estuvo bajo la dirección del literato mexicano Julio Jiménez Rueda;⁹ a partir de septiembre 1932 tuvo dos

⁸ Con una edición irregular que duró cerca de cuatro de años. En el Acervo de la Hemeroteca Nacional sólo se encuentran cuatro números: diciembre de 1917, diciembre de 1919, agosto de 1920 y diciembre de 1921. Hubo una última edición de este boletín con fecha abril de 1922.

⁹ Rueda, fundador del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, participó en el inicial Congreso de Academias de la Lengua. Crítico e historiador



Portada *Boletín de la Universidad*, editado de 1917 a 1922.



Índice *Universidad de México*, tomo I, núm. 1, noviembre de 1930.

direcciones, la de Idearte Foucher y la de Martínez del Río. Esta publicación fue el inicio de la edición universitaria con formato de revista.

La tercera es la revista *Universidad*, motivo de esta reseña. Desde el rectorado de Luis Chico Goerne se publicó *Universidad*, con el subtítulo *Mensual de Cultura Popular* y estuvo a cargo de su edición Miguel N. Lira, abogado, poeta, editor y difusor de la cultura; en este periodo de dos años y medio, de febrero de 1936 a mayo de 1938, se publican 28 números, en una tarea notable de edición; el número 29 se edita en junio de 1938 bajo la dirección de Antonio Acevedo Escobedo.¹⁰ La producción estaba a cargo del Departamento de Acción So-

de la literatura mexicana; promotor de las nacientes instituciones culturales en la década de los treinta.

¹⁰ La experiencia de Miguel N. Lira en trabajos de edición fue relevante, primero desde la Secretaría de Educación Pública y después en la UNAM; fundó y dirigió la editorial Fábula en 1933.

cial de la Universidad, Ediciones de la Universidad, y sus oficinas se hallaban en el centro de la ciudad de México, con domicilio en Justo Sierra 16.

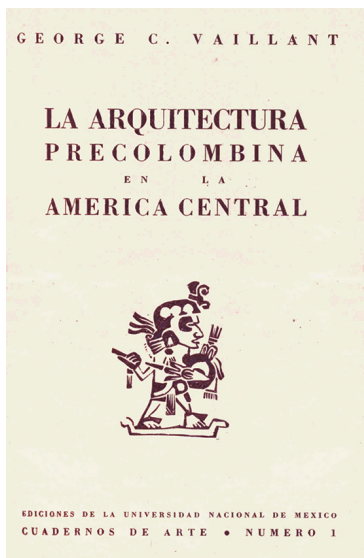
Las portadas de los ejemplares editados de 1936 a 1938 son grabados impresos en prensa plana. Tres plastas de color definen el formato y se inserta de manera aleatoria el nombre de la revista y el subtítulo de la revista en recuadros en blanco; en otro, aparece el número de la edición y la fecha. La tipografía, aunque moderna, es irregular y en su trazo revela una hechura artesanal, en tipos móviles. Las páginas interiores siguen el formato tradicional de una columna y la composición es simple, con la inserción de una imagen por página.

En el número 25 se hace un reconocimiento a la calidad intelectual de los colaboradores en esta revista durante dos años y medio, nombres de la inteligencia mexicana que presentan artículos originales, entre los que se destacan, por sólo distinguir a algunos en ejemplares de enero de 1936, marzo de 1937 y junio de 1938: Alfonso García Robles, Rodolfo Usigli, Carlos Pellicer, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Rafael Heliodoro Silva, Alfredo Saucedo, Agustín Yáñez, Gustavo Baz, Vicente Magdaleno, en las secciones “Universidad” y “Panorama”.

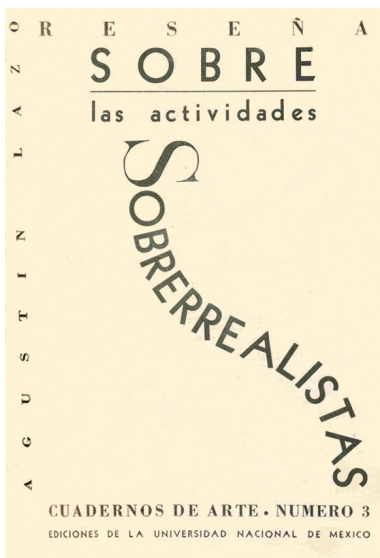
De enero a junio de 1938 se añade a la revista la publicación monográfica de un suplemento cultural por mes, *Cuadernos de Arte*. Miguel N. Lira deja a cargo de su edición a reconocidos especialistas en los temas.

El suplemento *Cuadernos de Arte*, número 1, publicado en enero de 1938, titulado *La arquitectura precolombina en la América Central*, coordinado por el destacado arqueólogo norteamericano George C. Vaillant, autor de la obra *La civilización azteca*, que edita por primera vez el Fondo de Cultura Económica en 1944.

El suplemento *Cuadernos de Arte*, número 3, publicado en marzo de 1938, *Reseña sobre las actividades sobrerrealistas*, fue editado por el artista plástico Agustín Lazo. En catorce páginas hace un recuento del arte sobrerrealista e incluye imágenes de obras plásticas de Dalí, Eluard, Chirico, Picasso, Goya y Miró, impresas en medio tono. El con-



Universidad-Cuadernos de Arte, núm. 1, México.



Universidad-Cuadernos de Arte, núm. 3, México.

tenido de la reseña en la página 1 corresponde a conceptos sobrerrealistas expuestos por André Breton, el año en que llega a México.

El diseño de la portada destaca por la discreta expresividad de título “sobrerrealistas” a manera de S. La tipografía es la moderna Futura e incluye para titulares la clásica Bodoni en mayúsculas. Los interiores están armados siguiendo un diseño homogéneo, tradicional, con inserción de fotografías dentro del texto, que se presenta en una columna.

Cuadernos de Arte, número 6, es editado por Julio Prieto. Se titula *Las capitulares de los libros de coro*, en donde hace una recapitulación sobre “una colección de capitulares de libros de coro, consultando los originales existentes en los coros de la catedrales de México y algunas ciudades de provincia así como los pocos ejemplares conservados en el Museo Nacional y en la Biblioteca Nacional”. El suplemento consta de doce páginas y en una edición detallada incluye medios tonos de algunas capitulares; en las páginas 6 y 7 incluye detalles de capitulares trazados en tinta para mostrar las transformaciones formales de algu-

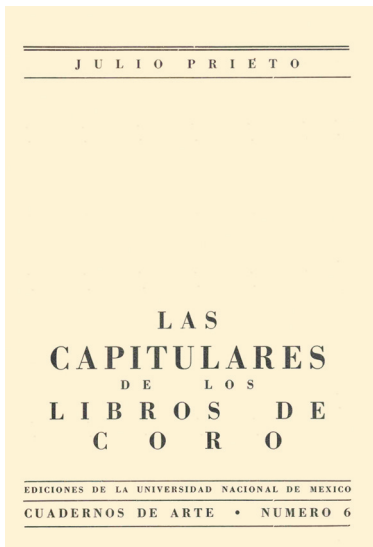
nos elementos decorativos. Concluye la reseña con esta afirmación: “Son todas estas desemejanzas las que nos hacen considerar que los libros de coro, como productos de elaboración directamente manual, no guardan más que una afinidad relativa con las creaciones de la tipografía”.

El diseño de la portada es clásico e incluye para titulares la Bodoni. Los interiores están especialmente cuidados con la inserción de dibujos de la evolución de los trazos en los libros de coro, siguiendo un diseño homogéneo tradicional.¹¹

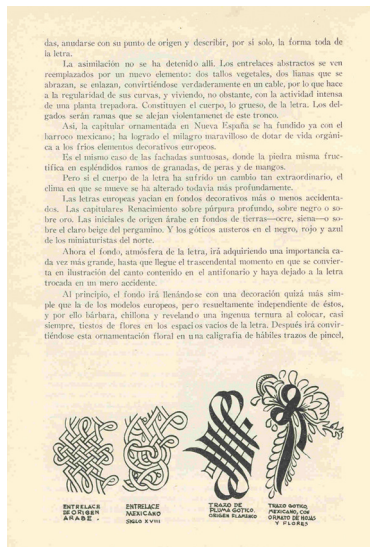
Interrupción de la publicación

El rector Chico Goerne trató de cuidar las buenas relaciones con el gobierno sin afectar la recién conquistada autonomía universitaria en 1933. Sin embargo, desde la Universidad, grupos críticos de Chico Goerne y opositores del proyecto cardenista no dudaron en acusar al rector de entregar la Universidad al gobierno con el señalamiento de que la autonomía estaba condicionada al subsidio gubernamental. El rector hizo esfuerzos por conciliar los principios fundamentales de la autonomía desde el modelo de universidad liberal, cuyos principales rasgos se concretan en la vida académica, la pluralidad, la libertad de cátedra, la conciencia crítica, la docencia, la investigación y la extensión de la cultura, además del compromiso con los grandes problemas nacionales. Modificó el estatuto universitario y le otorgó una marcada orientación social, con el objeto de establecer una relación constructiva con el poder público; pero su acción reformista no fructificó porque los conflictos internos continuaron. En junio de 1938, Luis Chico Goerne, tercer rector en esta década, renunció a la rectoría de la Universidad.

¹¹ La inserción de suplementos en *Universidad*, y en otras revistas culturales y comerciales a finales de los años veinte, son antecedentes del trabajo editorial que realizaría Fernando Benítez en suplementos de diarios mexicanos a partir de 1946.



Universidad-Cuadernos de Arte, núm. 6, México.



Universidad-Cuadernos de Arte, núm. 6 (página interior), México.

Sin embargo, la orientación de estudios sociales impulsada durante esos años daría un sentido específico a la institución universitaria.

En *Universidad. Mensual de Cultura Popular* se mantuvo el enfoque que se daba en las publicaciones culturales y que Alfonso Reyes denominó “literatura ancilar” para reseñar la filosofía, la historia y las artes. En junio de 1938 se edita el número 29, fecha en que la revista se interrumpe por la salida del rector Chico Goerne; ésta se reiniciaría en octubre de 1946 con el nombre *Universidad de México*.

Durante los años cincuenta se darían importantes cambios en las tareas de la difusión de la cultura, años en los que se observó un cambio en el papel social atribuido a la cultura; y a partir de los sesenta es común encontrar temas de cultura popular en medios impresos universitarios tratados desde la academia.

Universidad
Mensual de Cultura Popular

Fecha de publicación
1936-1938

Periodicidad
Mensual

Tiraje
1 000 ejemplares

Dimensiones
21 x 29 cm

Portada
Grabado sobre cartulina 210 gr;
dos y tres tintas

Interiores
Couché mate, una tinta

Páginas
114; suplementos de 20 páginas

Localización
Hemeroteca Nacional de México

ROTOFOTO, HUMOR E IRONÍA PERIODÍSTICA

Alma Barbosa Sánchez

Fundada por José Pagés Llergo, en 1938, la revista semanal *Rotofoto* constituye un caso excepcional del periodismo cultural de la época, dadas las características inéditas que asumió en su formato y contenido editorial. Su ciclo de existencia únicamente abarcó once números, publicados entre mayo y julio de 1938, dado que fue objeto de la censura política encabezada por Vicente Lombardo Toledano, quien promovió la quema y toma de las instalaciones de *Rotofoto*, a través de los trabajadores de la CTM, así como la detención de su director. No obstante su aniquilamiento editorial, *Rotofoto* sentaría un precedente relevante sobre las potencialidades del discurso gráfico concebido como factor central en la comunicación periodística, así como por los textos a pie de foto que se sustentaron en el humor y la ironía. De hecho, su formato representó un reconocimiento a la labor de los fotorreporteros, no sólo porque se les incluyó en el índice de colaboradores, sino porque se les brindó un espacio privilegiado para exhibir su creatividad. El editor Pagés Llergo, consciente de la escasa valoración de su trabajo, concibió a *Rotofoto* como una plataforma para “reivindicar al fotógrafo de prensa al que se negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano”.¹

¹ Pagés Llergo citado por Mraz, en O. Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido*

Rotofoto fundamentó su análisis de la realidad mexicana en una fórmula novedosa de articular el binomio texto e imagen, ya que otorgó un protagonismo inusual a la imagen fotográfica y a los textos a pie de foto, que subrayaban las actitudes de los personajes entrevistados y representativos de la vida política, social e intelectual de México. En lugar de adoptar el formato tradicional de la entrevista periodística, donde el texto constituye el principal *corpus* de la información y del espacio editorial, *Rotofoto* adoptó la fórmula de interacción entre imagen y texto ideada por Gustavo Casasola, denominada “entrevista fotográfica”, la cual consistió en documentar visualmente y cuadro a cuadro las actitudes y gestualidad de los entrevistados, al momento de dar respuesta a las preguntas del entrevistador. De esta manera, se invirtió la habitual jerarquía entre imagen y texto para dar prioridad a la primera. En tanto, la imagen fotográfica constituyó la columna vertebral a la cual se subordinó el texto informativo, dado que el discurso visual proporcionaba al lector una información específica de difícil traducción textual. Por tanto, el discurso fotográfico, como el lingüístico, constituyeron dos aspectos distintos y complementarios de la información que *Rotofoto* proporcionó de manera atractiva e inédita, al recurrir a la exhibición de la secuencia interrumpida de fotografías que daban cuenta de cada uno de las actitudes de los entrevistados. Cabe recordar que es precisamente la seriación de imágenes fotográficas la que generó el principio de movimiento de la imagen animada en el cine.

Es necesario considerar que la lectura de la imagen fotográfica no se circunscribe solamente a su propia especificidad, sino que está relacionada con el contexto de la información total que *Rotofoto* proporciona, ya sean los titulares o el cuerpo informativo y los pies de foto que anclan el sentido particular que se le adhiere.² La documentación

por la fotografía en México, México, Conaculta (Serie Cultura Contemporánea de México), 1994, p. 37.

² M. Alonso, *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 78.

Rotofoto

20
¢

NUM. 2.

DOMINGO 29 DE MAYO DE 1938

Y ER BICHO PASO ASI...

Electrizado ante el sólo recuerdo de sus tardes de gloria y de tragedia, Rodolfo Gaona produce este gesto realístico al revivir, ante la cámara de Casasola, algunas suertes del toreo, que ya no se practican.



Rotofoto, núm. 2, México, mayo, 1938.

fotográfica de esta revista semanal no sólo constituye la evidencia de la información periodística; también implica, como toda imagen, una construcción cultural del mundo y su significación. Y es precisamente en este aspecto donde radica la originalidad editorial de *Rotofoto*, dado que asume una perspectiva inédita de la crítica cultural, al abordar la imagen testimonial mediante el humor y la ironía. Más aún, dedica una especial atención a mostrar la relación entre la vida pública y privada de los principales actores de la vida política, cultural y social de México; de ahí el carácter incómodo de su actividad informativa que provocó la censura y efímera existencia. No obstante, constituye un relevante antecedente de la libertad de expresión y de la creatividad periodística, dentro de la función de desmitificar al poder político y cultural de la época.

A diferencia de la tradición de la caricatura política en el periodismo, *Rotofoto* inaugura un género de humorismo crítico que no sólo se sustenta en la producción de fotografías, para ilustrar chistes populares o para exhibir actitudes sorprendentes de los personajes públicos, sino también en las secuencias de imágenes fotográficas que capturan las posturas corporales y la gestualidad de los personajes entrevistados, al disertar los temas de su especialidad, en el momento mismo de la entrevista. Las imágenes, sin dejar de ser testimoniales, muestran el repertorio de actitudes y expresiones corporales, que constituye un discurso expresivo y revelador de los aspectos de la personalidad de los entrevistados que, generalmente, el periodismo tradicional omite ante el espectador. Es así que las secuencias de imágenes fotográficas no contribuyen a afirmar la visión de la ideología oficial en la proyección icónica y periodística de sus principales representantes, esto es: su condición mitificada de líderes inequívocos y más allá de las debilidades humanas, sino que evidencia su condición de ciudadanos comunes en su vida cotidiana o en el ejercicio de su actividad pública.

Ironía visual y textual

La mirada periodística de *Rotofoto* privilegia la ironía en su trama informativa, para poner al descubierto distintos aspectos del contexto político, intelectual o social de la época que no son exhibidos por el discurso hegemónico del periodismo oficial. Su utilización del humor y la ironía constituyen una reacción crítica frente al peso de la visión unilateral e ideológica del poder político y de la cultura dominante. Así, en la conjunción de la imagen fotográfica y el texto a pie de foto, la ironía constituye una estrategia de desconstrucción que pone en duda la mitificación que el periodismo serio lleva a cabo de los personajes que detentan un poder político o cultural. En contraste, *Rotofoto* confronta la pretendida seriedad e infalibilidad de personajes reconocidos, al evidenciar aspectos jocosos en sus posturas corporales y actividades públicas. Así, su periodismo opera como productor de sentido crítico y desmitificador, a través de la ironía que le permite decir o evidenciar aspectos ocultos de los protagonistas, sin la responsabilidad de haberlo expuesto de manera explícita.

En el caso de la actividad pública o cotidiana de los personajes gubernamentales se asume una perspectiva anticonvencional, antisolemne e irreverente, en tanto son fotografiados en posturas y actitudes poco usuales: imágenes que sirven como soporte para ser comentadas y enfatizadas a través de la ironía y el humorismo textual a pie de foto. Ejemplo de esto es el primer número de *Rotofoto*, donde se muestra a los miembros del gabinete gubernamental, incluido el presidente Lázaro Cárdenas, durante su estancia en la playa. El lector puede contemplar a Luis I. Rodríguez, presidente del PRM; a Alfonso Priani, secretario del Departamento Central; o a Ignacio García Téllez, ministro de Gobernación, ataviados como bañistas y postrados sobre la arena de la playa. El enfoque fotográfico de sus actividades de asueto se centra en la intimidad de sus cuerpos semidesnudos y despreocupados. Si se tratara de ciudadanos comunes, el impacto visual no tendría una particular significación simbólica, dado que no se vincula con la visión oficial

y hierática que los políticos proyectan de sí mismos, dentro del periodismo convencional. De la misma manera sucede cuando los personajes reconocidos son fotografiados durmiendo o comiendo en público.

Dado que cada una de las imágenes de *Rotofoto* se acompaña de un comentario a pie de foto, es necesario considerar la interacción entre el texto visual y el lingüístico. Si bien el discurso fotográfico proporciona la información de un acontecimiento que, desde la tipología semiótica del teórico Manuel Alonso, se define como una información que ofrece los datos que se apegan fidedignamente al hecho acontecido,³ el comentario lingüístico implica una interpretación y una valoración de los hechos. Sin embargo, cabe precisar que tanto el acontecimiento icónico como el comentario lingüístico poseen cierta autonomía relativa, de ahí que se relacionen indistintamente, en tanto que asumen varias posibilidades de complementariedad, contraste u oposición, redundancia, o se manifiestan desvinculadas entre sí.

En esta perspectiva, *Rotofoto* conjuga distintos tipos de interacción entre el acontecimiento icónico y el comentario lingüístico adherido a pie de foto. Un ejemplo de su disociación es la fotografía del gabinete presidencial durante su estancia en Acapulco. En la imagen se observa la escena de la playa, donde en primer plano, se encuentran las figuras de Luis I. Rodríguez y del doctor Alfonso Priani de pie y mirando hacia la cámara; en segundo plano y a la derecha, se advierte la figura de Lázaro Cárdenas, quien sobre su costado reposa tendido sobre la arena, mirando hacia el mar; a su lado se advierte otra figura masculina de pie. El plano de conjunto y entero constituye un código icónico que permite un mayor equilibrio entre la proximidad psicológica de los personajes y el paisaje o espacio, en tanto hace posible la interacción entre los protagonistas y el escenario.⁴ Asimismo, es patente que la información icónica permite advertir la estrecha relación personal entre el gabinete gubernamental y el presidente, que no se limita a las relaciones políti-

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

CARLOS CHAVEZ DIRIGE LA ORQUESTA



1—Carlos Chávez actúa frente a su sinfónica, a la que maneja con la habilidad de un líder de la música. Es irascible y espectacular, imprecativo e irónico, amenazante y blasfuego. Su repertorio de gestos es tan variado como su repertorio de grandes obras musicales.



2—Ochenta ejecutantes están pendientes de este gesto: principia el ensayo de "Leonora", obertura de Beethoven. Parece que Carlos Chávez va a pelearse con la música o va a retar a su destino.



3—El cuerpo gira hacia la izquierda: se alza la voz de los violines, en la selva de los instrumentos. Carlos Chávez es el primero en deleitarse con la maestría que logra alentar a sus músicos.



4—¿Un éxtasis místico? La mano izquierda se vuelve hacia arriba, para captar la delicia que se desprende de los violines concertinos, casi los únicos que se oyen. Chávez actúa como en otro mundo.



5—¡Allá! ¡Eso: cornos!... Dos dedos apocápticos señalan a los ejecutantes desfallecientes, a los que, sólo un segundo, les faltó aliento para alzarse hasta las alturas beethovenianas.



6—Las dos manos, como el cuerpo todo, como el copete mismo que se agita sobre la frente, van marcando el compás. El rostro y el cuello del famoso líder musical empiezan a cubrirse de sudor.

Rotofoto, México, mayo de 1938.

cas y laborales, sino que incluye disfrutar conjuntamente los tiempos de asueto. Dentro de la información del periodismo mexicano que tiende a mitificar a los personajes políticos, esta imagen de *Rotofoto* resulta sorprendente por abordar lo que generalmente se omite: la cotidianidad privada del poder. Pero no menos excepcional resulta el texto a pie de foto, dado que constituye un comentario jocoso de la escena fotográfica. Este caso ejemplifica la interacción disociada entre el acontecimiento icónico y el comentario textual.

El contraste entre el comentario a pie de foto y la imagen del acontecimiento, permite corroborar la autonomía relativa que cada una posee, dado que no se manifiesta una vinculación entre el sentido de ambas. Por el contrario, el comentario se independiza de la imagen a través de su particular valoración e interpretación. Contraste que se subraya aún más, al emplearse la ironía humorística que enfoca las características de los cuerpos, ya sean los vellos capilares, las piernas de jinete o su apariencia de “náufragos”. Este caso no sólo ejemplifica la audacia del fotorreportero de permitirle al espectador observar la cotidianidad de los personajes políticos, también su licencia textual y humorística para calificar su corporeidad y gestualidad.

Otro ejemplo similar es la fotografía de Ignacio García Téllez, ministro de Gobernación, donde se observa un acercamiento, en primer plano, de su cuerpo que, sobre un costado, se encuentra tendido sobre la arena, a la vez que la cabeza reposa sobre la palma de su mano. En su postura destacan las caderas y las piernas, mientras su vista se dirige hacia la cámara.

El comentario manifiesta una ironía al establecer un juego de sentidos de forma lúdica entre el discurso visual y el textual que, estratégicamente, permite al editorialista establecer un símil entre las “delicadas y buenas formas” corporales del personaje y sus modales refinados, sin la responsabilidad real de plantearlo explícitamente.

La fotografía del coronel José Manuel Núñez es otro ejemplo de la interacción del acontecimiento icónico y el comentario a pie de foto, a través del recurso de la ironía. En la imagen se observa el cuerpo del

Rotofoto

No. 1

DOMINGO 22 DE MAYO DE 1938

20
¢



Rotofoto, núm. 1, México, mayo de 1938.

coronel totalmente cubierto de arena de la playa, a excepción de los brazos extendidos y la cabeza; mientras que su mirada se dirige hacia la cámara. A pie de foto se lee: “Cualquiera diría que ya no levanta cabeza. Sin embargo, después de estar tan hundido, lo ascendieron a general. Se trata del estimable coronel José Manuel Núñez, jefe de ayudantes del presidente; en este caso, el que necesita de ayudantes, para salir de donde está, es indudablemente el coronel”.⁵

El comentario compara la situación icónica del personaje que está hundido en las arenas de la playa, pero no en la “arena” política donde pragmáticamente detenta una posición de poder. Asimismo, plantea la paradoja del ayudante del presidente Lázaro Cárdenas que requiere de ayudantes para liberarse de las arenas de la playa.

En algunos casos, *Rotofoto* no tiene reparo en develar al público facetas poco conocidas de personajes de la política y la cultura, como cuando los enfoca al dormir en público, ya sean los diputados Muñoz Cota y Luis V. León, el Dr. Atl o el jefe de la policía, Federico Montes Alanís. Así, por ejemplo, *Rotofoto* procede a un acercamiento, en primer plano, del rostro del jefe de la policía, el general Federico Montes Alanís.

La imagen fotográfica es testimonial de las debilidades humanas del protagonista, que cobran un particular significado simbólico por tratarse del vigía y principal responsable de la seguridad pública capitalina, quien es sorprendido durante su sueño diurno y a la vista de todos. El comentario textual recurre a la ironía, al afirmar que esta postura es sólo una disimulada estrategia para despistar a los delincuentes; aquí el comentario textual afirma lo opuesto a lo que se observa en el acontecimiento icónico.

Al visitar la cámara de diputados, *Rotofoto* observó que algunos diputados dormían, situación que justificó irónicamente de diversas formas. Es el caso del diputado Muñoz Cota, de quien se fotografió su rostro, a partir de un acercamiento en primer plano. El comentario tex-

⁵ *Idem.*

tual señala: “Escuchando su discurso. Aquí tienen ustedes al señor diputado Muñoz Cota, quiso oír un discurso de los suyos, y mandó grabaran [*sic*] en disco los momentos de hablar con arrebatadora elocuencia. Se puso a escucharlo después, con vivísima curiosidad, y estos son los funestos resultados”.⁶ Este comentario se centra en el tema de los discursos de los políticos que, generalmente, constituyen un aburrido ejercicio de locución entre pares y no un ideario que se sustente en la práctica política o social. Así, el dormir del protagonista se justifica por escuchar la propia y “arrebatadora elocuencia” de sus discursos. Luis V. León es otro diputado sorprendido por *Rotofoto*, en su sueño diurno, en asiento en la Cámara de Diputados.

En este caso, el redactor justifica la postura del diputado a través de su fidelidad a obras literarias relacionadas temáticamente con el sueño, evidencia, como en el caso anterior, de que la actividad de locución de los diputados induce al sueño diurno.

También *Rotofoto* captó a los políticos en el acto de degustar sus alimentos. Así, en una de sus portadas consignó a un diputado deglutiendo un típico taco. A pie de foto se lee: “Los diputados opositores al Estatuto declaran que el licenciado Luis I. Rodríguez se ataca demasiado. Lo cual queda demostrado plenamente con esta prueba documental”.⁷ Otra portada similar de *Rotofoto* expone a un diputado ataviado con sombrero, degustando un pedazo de carne, con el texto: “El señor senador Padilla resuelve aferrarse al hueso”.⁸ En ambos casos, se establece un símil irónico entre el puesto político y sus prebendas, con los alimentos que degluten.

Particularmente, la figura presidencial recibió un tratamiento fotográfico que exaltaba sus virtudes y cercanía con el pueblo. En la portada de su primer número, *Rotofoto* muestra al presidente Lázaro Cár-

⁶ “Escuchando su discurso”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm 2, México, 29 de mayo de 1938, s/n.

⁷ *Rotofoto*, vol. 1, núm. 5, México, 19 de junio de 1938, s/n.

⁸ *Rotofoto*, vol. 1, núm. 6, México, 26 de junio de 1938, s/n.

denas sentado sobre un típico petate en el piso, compartiendo los alimentos con personajes indígenas. A pie de foto se lee: “Lázaro Cárdenas El Presidente Demócrata”.⁹ Aunque en este mismo número, excepcionalmente, se publicó su figura de bañista en las playas de Acapulco. Otra imagen que exalta su identificación con los sectores campesinos, lo expone sentado y firmando un documento, mientras personajes indígenas de edad mayor y ataviados con manta blanca, lo observan. Al pie de la fotografía tomada por Antonio Carrillo, y que destaca por el tratamiento de claroscuro, se lee: “Podría incrustarse la leyenda que acompaña al monumento de Fray Bartolomé de las Casas: ‘Lector, detente y contempla: éste es Lázaro Cárdenas, protector de los indios’”.¹⁰ Olivier Debroise advierte la correspondencia de las facciones indígenas del presidente con las de sus testigos, como sigue: “El presidente, en una media luz que acentúa sus rasgos indígenas rodeado de un grupo de ancianos vestidos de blanco”.¹¹ El comentario de *Rotofoto* no está exento de la visión cultural colonialista de algunos frailes, que asumieron un papel de tutelaje de la población mesoamericana sometidas a los abusos de los conquistadores. Es paradójico que el comentario le otorgue al presidente el papel de protector de los “indios”, como si se tratase de un personaje racialmente distinto al de la población mesoamericana; esto es, no indígena.

La mirada fotográfica antisolemne no sólo se limita a los políticos, también abarca a los intelectuales prestigiados, como el Dr. Atl, quien es fotografiado dormitando en el ámbito del espacio urbano. En la imagen se observa su figura sentada y ubicada en el exterior de una vivienda, de la cual sólo se aprecian las puertas; dormido, reclina su cabeza sobre una de sus manos; en la parte inferior derecha, sobre el piso, se advierte una botella a medio consumir. El comentario a pie de foto señala: “¿Siesta o mona? El doctor Atl, distinguido escritor, político,

⁹ *Rotofoto*, vol. 1, núm. 1, México, 22 de mayo de 1938, s/n.

¹⁰ *Rotofoto*, vol. 1, núm. 2, México, 29 de mayo de 1938, s/n.

¹¹ O. Debroise, *Fuga mexicana...*, *op. cit.*, p. 158.

cuentista y pintor, cumpliendo una importantísima misión de la Liga Antialcohólica. Esto nos dijo el propio doctor, de modo que en un descuido resulta que se trata del mejor de sus cuentos”.¹² La ironía de este comentario se apoya en la presencia de la botella, para afirmar que el pintor no reposa en la vía pública por el consumo de licor, sino por un acto relacionado, precisamente, con la rehabilitación antialcohólica. Asimismo, subraya su actividad de escritor de ficción literaria, para dudar de la justificación que ofrece el Dr. Atl. Diego Rivera también fue objeto de la mirada irónica de *Rotofoto*, al publicar una fotografía del pintor frente a la rejilla del mostrador de la oficina de pagos de *Rotofoto*, recibiendo su retribución por su artículo publicado.

Cabe mencionar que *Rotofoto* también se preocupó por representar a los actores marginales y populares en sus imágenes fotográficas, como los niños de la calle, las niñas-madres, los trabajadores, entre otros.

Secuencias fotográficas

Otro aspecto interesante de la experimentación creativa de *Rotofoto* es la publicación de secuencias de fotografías —tres, cuatro, cinco, seis o nueve en cada página—, ya sea para mostrar la gestualidad de los protagonistas durante la entrevista periodística o para ilustrar acontecimientos sociales, culturales o científicos. Es necesario considerar que la documentación fotográfica de las actitudes, poses y gestos de los personajes entrevistados asumen una significación específica en función de la codificación cultural que cada sociedad les asigna. Por tanto, cada postura y actitud forman parte de un código que traduce o se asocia con la personalidad del individuo. Así, la exhibición fotográfica del lenguaje corporal de los entrevistados no sólo opera como una producción de sentido frente al espectador; también su omisión o énfasis es

¹² “¿Siesta o mona?”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 1, México, 22 de mayo de 1938, s/n.



“Entrevista fotográfica con Diego Rivera”, *Rotofoto*, núm. 2, mayo de 1938.

utilizado dentro de la discursividad periodística, para promover un determinado mensaje y valoración de la personalidad de los entrevistados. Consciente de esta valoración visual, *Rotofoto* consigna, en su primer número, el propósito de documentar visualmente el lenguaje corporal. En un primer momento, se planteó captar fotográficamente las actitudes de uno de los redactores mientras escribía su artículo, como se lee a pie de foto:

Un redactor de *Rotofoto* se acercó al licenciado García Naranjo y le pidió que escribiera un artículo delante de la cámara fotográfica —¿Sobre qué asunto? —El que usted guste, licenciado: lo que desea *Rotofoto* es recoger sus gestos y actitudes mientras escribe. —¿Le parece bien que comente el estatuto de los empleados públicos, que se discute en el Congreso? —Muy bien, el tema es de actualidad palpitante.¹³

¹³ “El burócrata y el obrero. Un artículo del licenciado Nemesio García Naranjo”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 1, México, 22 de mayo de 1938, s/n.

Sin embargo, el entrevistado, al advertir la intención de *Rotofoto*, consideró pertinente dictar el contenido de su artículo, que se tituló “El burócrata y el obrero. Un artículo del licenciado Nemesio García Naranjo”, a una secretaria, para dar paso a su expresividad gestual y verbal. Es así como se publicó la secuencia de dieciséis imágenes del licenciado García Naranjo.

Otra fotoentrevista reveladora de los fundamentos gráficos de *Rotofoto* es la titulada “Palavicini fija la posición de *Rotofoto* en el periodismo continental”, donde el entrevistado plantea la importancia de la imagen gráfica en la información periodística, así como el hecho de que aporta una interpretación distinta al discurso textual: “El fotógrafo no es más realista que el redactor, también tiene sus diversos puntos de vista, porque los enfoca desde ángulos diferentes. El fotógrafo también tiene su verdad”.¹⁴ Enfatiza que la lectura de la imagen fotográfica está relacionada con el contexto de la información total y, especialmente, con el sentido particular que se le adhiere con el texto a pie de foto: “diremos que la fotografía, a pesar de su fuerza objetiva, podría tener distinto significado o diferente interpretación, según el texto de lo que llamamos pie de grabado”.¹⁵ Ejemplifica que el sentido de la interpretación de la imagen de un vagabundo depende del anclaje del texto lingüístico, ya sea si plantea: “Este caballero medita sobre la ley de la relatividad”, “Un sin trabajo, porque lo busca y no quiere encontrarlo”, “Espera a su novia”,¹⁶ y concluye que el “resultado histórico de la fotografía depende del redactor”.¹⁷ Asimismo, aborda la autonomía discursiva de la imagen fotográfica a través de la creatividad: “La fantasía del reportero puede igualarse a la de la fotografía siempre que el fotógrafo tenga imaginación”. En esta perspectiva, subraya la conciencia editorial de *Rotofoto* de experimentar la comunicación gráfica en todas

¹⁴ “Palavicini fija la posición de *Rotofoto* en el periodismo continental”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 4, México, 12 de junio de 1938, s/n.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

sus potencialidades: “La revista *Rotofoto* está formando la escuela del reportero fotógrafo; esto es, de la gráfica con imaginación, lo que quiere decir, que pueda ser dramático o caricaturesco”.¹⁸ Una de las características innovadoras de la revista fue su capacidad de develar las actitudes y gestualidad de los actores sociales en su vida cotidiana y pública, mediante el método de la instantánea fotográfica; esto es, de capturar la espontaneidad de los actores sociales de forma instantánea. Cualidad señalada por Palavicini:

Siempre he creído que la única verdad fotográfica es la instantánea y todos saben que el retrato de las mujeres en los estudios fotográficos no es fotografía, sino composición. Desde que existe la revista *Rotofoto* —y apenas aparecida ya existe— debemos pedirle a nuestra buena suerte que nos libre de la habilidad del fotógrafo tanto como de la malicia de los redactores.¹⁹

En este tenor se publicaron secuencias fotográficas de distintas personalidades de la política y de la cultura, así como sus artículos respectivos. En el primer número, destaca la entrevista fotográfica a la ex madre Conchita, de la cual se enfatiza su vestuario y peinado según la moda de esa época, así como sus opiniones después de su encarcelamiento en las Islas Marías. Los reportajes gráficos abordan distintos temas como el de la medicina, al documentar una impactante operación de ojos *in situ* que se tituló: “¡Y la luz se hizo! Una operación de los ojos”.²⁰ A través del fotorreportaje titulado “Cómo explica el Dr. Millán las causas y orígenes de la locura”,²¹ se documentó la situación de los enfermos mentales y su asistencia médica, dentro de las instalaciones hospitalarias. Asimismo, se elaboraron imágenes fotográficas para ilustrar el tema de la educación infantil, en el fotorreportaje titulado:

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ “¡Y la luz se hizo! Una operación de los ojos”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 3, México, 5 de junio de 1938, s/n.

²¹ “Cómo explica el Dr. Millán las causas y orígenes de la locura”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 3, México, 5 de junio de 1938, s/n.

“Adela Formoso marca la ruta de una madre en la educación de sus hijos”.²² Se acudió a las instalaciones radiales para documentar la actividad de un conocido locutor de la época, fotorreportaje que se tituló: “Con Sordo Noriega en una transmisión: el anunciador de radio debe humanizarse”.²³

Destacan las fotoentrevistas de personalidades relevantes del arte, como la del músico Carlos Chávez, titulado “Carlos Chávez dirige la orquesta sinfónica con gestos e ironías”,²⁴ donde se observa, en toda su expresividad, su gestualidad y lenguaje corporal al frente de la orquesta sinfónica. La actividad teatral fue otro tema abordado, a través del fotorreportaje titulado “El teatro en México ha muerto dice Pepe Elizondo a *Rotofoto*”.²⁵ En el caso de la fotoentrevista a Diego Rivera, titulada “Los problemas de México vistos por Diego Rivera en un artículo para *Rotofoto*”,²⁶ es patente el sentido del humor del pintor, quien consigna su punto de vista sobre su entrevistador y el fotógrafo de *Rotofoto*:

¡Ahí viene Orteguita! [...] ¡Y trae fotógrafo! Es Casasola el chico, el que hace fotografías humorísticas, el que clacha a la gente sus puntos más gachos y los deja documentados en instantáneas; el que habla el idioma de los monos y puede entenderse, mejor que yo, con mi amigo Fulang-Chang [...] ¡Quién pudiera hablar como él! [...] Hay que tener cuidado; un entrevistador chango, y un fotógrafo *Idem*, que sabe hablar con los changos.²⁷

²² “Adela Formoso marca la ruta de una madre en la educación de sus hijos”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 5, México, 19 de junio de 1938, s/n.

²³ “Con Sordo Noriega en una transmisión: el anunciador de radio debe humanizarse”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 4, México, 12 de junio de 1938, s/n.

²⁴ “Carlos Chávez dirige la orquesta sinfónica con gestos e ironías”, *idem*.

²⁵ “El teatro en México ha muerto dice Pepe Elizondo a *Rotofoto*”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 7, México, 3 de julio de 1938, s/n.

²⁶ “Los problemas de México vistos por Diego Rivera en un artículo para *Rotofoto*”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 3, México, 5 de junio de 1938, s/n.

²⁷ *Idem*.

Otra es la perspectiva de *Rotofoto* cuando realiza un fotorreportaje a Frida Kahlo titulado “Sus pasiones: Diego Rivera y la pintura”,²⁸ donde se documenta su entorno cotidiano, así como su taller de pintura. En los textos a pie de foto no se advierte un estilo periodístico jocoso, sino de admiración y valoración de su obra. Sobre sus temas pictóricos *Rotofoto* consigna: “La pintora realiza una obra en la que va dejando, inteligibles desde la primera mirada, sus dolorosos tormentos y preocupaciones, así como el sueño de sus actos fallidos”.²⁹ La personalidad de la artista también es descrita como sigue: “Tiene una mirada anegada de inteligencia y curiosidad; una conversación de mujer que, sin vivir, ha vivido mucho. Para ella, sólo existen Diego Rivera y la pintura. La pintura suya, de ella y la de su marido”.³⁰ Así también se subraya la originalidad de su obra y sus temas, como sigue:

Pies martirizados, vientres deshechos: tales son los temas obsesionantes de la pintura de Frida Kahlo Rivera, temas que se prolongan desde hace unos diez años. La esposa del gran pintor los persigue. Pese a las observaciones hechas por algunas gentes, su obra no se asemeja, en nada, a la de Diego Rivera; tiene un valor propio, personalísimo. Proyecta para este año una exposición en New York.³¹

Cabe destacar la fotoentrevista al célebre dibujante y caricaturista García Cabrala titulada: “Machetazo a caballo de espadas”.³² *Rotofoto* consigna su punto de vista como sigue: “Cuando un caricaturista ‘cacha’ a un fotógrafo, la cosa no tiene importancia, pero cuando un fotógrafo ‘cacha’ al caricaturista, el caso adquiere extraordinario relieve. Cuando García Cabral y Casasola se encontraron frente a frente, el resultado

²⁸ “Sus pasiones: Diego Rivera y la pintura”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 4, México, 12 de junio de 1938, s/n.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² “Machetazo a caballo de espadas”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 7, México, 3 de julio de 1938, s/n.

fue éste, la cámara caricaturizó al maestro”.³³ A pie de foto se consigna el punto de vista de García Cabral sobre la crítica política, a través de la caricatura: “Colocado ante un error social, ante una aberración política, el caricaturista debe realizar una crítica acalorada, cáustica, debe entregar al público, en sus obras, un juicio preciso y exacto, pero implacable, de los acontecimientos y de las gentes”.³⁴

Desde el ámbito de la política se consignan las fotoentrevistas a León Trotsky, que se tituló “La burocracia totalitaria y el arte por León Trotsky para *Rotofoto*”,³⁵ y a Rubén Salazar Mallén, quien llevó a cabo una apología del fascismo, que se tituló “El fascismo, he allí la salvación, dice Salazar Mallén en un artículo”.³⁶ Se consignan otros títulos como el de “Política y políticos. René Capistrán Garza dicta un artículo para *Rotofoto*”,³⁷ y “España ante el fascismo. Un artículo exclusivo de Don Félix Gordon Ordaz”.³⁸

Sumamente original resultó la utilización de las secuencias fotográficas para ilustrar acontecimientos reales. Recurso que, con posterioridad, fue utilizado para la producción de fotonovelas mexicanas en los años setenta. En el primer número de la revista, se procedió a elaborar dieciséis fotografías que recreaban cada uno de los acontecimientos que precedieron al suicidio de una joven actriz a las puertas de la vivienda de su novio. La tragedia fue representada, paso a paso, por actores y el reconocido cantante y actor de la época, que a la vez, era el novio de la joven. Así también, los comentarios a pie de foto reproducen textualmente el relato de Emilio Tuero, protagonista del drama

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ “La burocracia totalitaria y el arte por León Trotsky para *Rotofoto*”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 6, México, 26 de junio de 1938, s/n.

³⁶ “El fascismo, he allí la salvación, dice Salazar Mallén en un artículo”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 7, México, 3 de julio de 1938, s/n.

³⁷ “Política y políticos. René Capistrán Garza dicta un artículo para *Rotofoto*”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 2, México, 29 de mayo de 1938, s/n.

³⁸ “España ante el fascismo. Un artículo exclusivo de don Félix Gordon Ordaz”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 4, México, 12 de junio de 1938, s/n.



SUS 2 PASIONES
DIEGO RIVERA
Y LA PINTURA

1—Frida Kahlo es la heredera directa de Diego Rivera, aunque, en el campo del arte, pertenece a la generación llamada Luis Barró y a la producción importante de artistas mexicanos que ella misma llama al pintor y escultor. Frente de las dos herederas de su arte, Frida Kahlo a través de su propia vida y de su obra, que Diego Rivera le enseñó como a una niña. Aunque Diego Rivera se inspiró y aprendió de sus maestros y su línea muestra la influencia de su maestro, Frida es una mujer que vive en su mundo y que, a través de su obra, se ha convertido en una artista independiente. Su arte, que ella misma llama al arte de la vida, es una forma de arte que se ha convertido en un arte universal de su tiempo.

Rotofoto, núm. 4, México, junio de 1938.

amoroso y de la secuencia fotográfica. En la primera imagen, se observa a tres personajes masculinos: dos de ellos ataviados como meseros y uno como capitán y anfitrión del restaurante, que sujetan y tratan de impedir el acceso a la figura femenina, quien pretendía sorprender a su novio con otra acompañante femenina.

Es probable que el propósito del fotorreportaje, que se tituló “Tuero revive para *Rotofoto* las 24 horas que precedieron al drama”, no sólo haya sido recrear visualmente el trágico acontecimiento, sino también justificar ante el lector la actuación del conocido actor y cantante frente a las circunstancias que enfrentó. De ahí que este caso resulte excepcional, dado que *Rotofoto* elabora las imágenes fotográficas para ilustrar un acontecimiento real, con la participación de su principal protagonista masculino.

La poesía también fue objeto de experimentación creativa, a través de las secuencias fotográficas. En este caso, se procedió a elaborar imágenes que describían puntualmente los versos de Carlos Rivas Larrauri. Así, en escenarios naturales, se observa a Aurora Cortés, Joaquín Bedolla y Antonio Díaz interpretar a personajes indígenas dentro de una trama amorosa. Esta fotoentrevista se tituló “Versos de Rivas Larrauri interpretados por Aurora Cortés, Joaquín Bedolla y Antonio Díaz”.³⁹

Es patente que *Rotofoto* sorprendió al mundo periodístico de su época, con una nueva forma de experimentar la comunicación gráfica a través de potencialidades inadvertidas hasta entonces, como las secuencias de fotografías, que, además de resultar muy atractivas en el espacio impreso, proporcionaron al lector ángulos insospechados de la personalidad de los personajes entrevistados mediante su gestualidad y expresividad. La conjunción del discurso visual y el textual a pie de foto constituyó otro de sus aciertos, en tanto representó un formato inédito de presentar la información. Más aún, la identidad periodística que asumió

³⁹ “Versos de Rivas Larrauri interpretados por Aurora Cortés, Joaquín Bedolla y Antonio Díaz”, en *Rotofoto*, vol. 1, núm. 3, México, 5 de junio de 1938, s/n.

Rotofoto contrastó con el periodismo convencional, al utilizar la ironía y el humor en la construcción de sus imágenes gráficas y comentarios textuales. La censura de que fue objeto no sólo se debió a su irreverente perspectiva sobre la vida pública y cotidiana de los actores sociales y políticos, sino a su capacidad de información de lo que acontecía en el país, como la rebelión de Saturnino Cedillo, quien representaba la rebelión de los sectores reaccionarios a los cambios y consolidación estatal del proyecto político cardenista. En este caso, resulta impactante observar que los actores sociales partícipes de esta rebelión minoritaria pertenecen a los estratos rurales e indígenas; imágenes que implícitamente aluden a la gesta agrarista de la Revolución mexicana y muestran el carácter popular de este movimiento orquestado por cacicazgos regionales y antigubernamentales.

Rotofoto

Fecha de publicación
 Mayo-junio de 1938

Periodicidad
 Semanal

Dimensiones
 19.5 x 27.5 cm

Portada
 Papel rústico, una tinta

Interiores
 Papel rústico, una tinta

Páginas
 32

Localización
 Hemeroteca Nacional de México

ROMANCE Y ULTRAMAR EN EL EXILIO REPUBLICANO

Angélica Tornero

En *Romance. Revista Popular Hispanoamericana* (1940-1941), dice Juan Marinello, se sumaron “lo más sensible, sabio y exigente de la España republicana que halló en México oportunidad de vida y acción, y lo más vivaz y rico de las letras mexicanas; los mexicanos trabajaron junto a los españoles de excepción. El objetivo que persiguió *Romance* fue el entendimiento perfecto de la misión que debe cumplir la cultura en nuestro días, en ese instante preciso de América”.¹ De *Ultramar. Revista Mensual de Cultura* (1947), con un solo número publicado, se ha dicho que fue uno de los intentos más serios de la época de consolidar los afanes y el sentido de una cultura universal. La relevancia de estas revistas, en su momento, así como las situaciones problemáticas en las que estuvieron involucrados sus fundadores, específicamente los de *Romance*, se debieron a las circunstancias poco comunes que confluieron tanto entre los intelectuales y políticos en México como entre los exiliados, y no a factores aislados, de dirección o de contenido o de diseño.

Es imposible en este breve espacio intentar hablar de este conjunto de circunstancias, que van del contexto político internacional y mexi-

¹ J. Marinello, “Un artículo sobre *Romance*”, en *Romance*, núm. 9, 1940, p. 2.

cano al diseño artístico de la revista. Me centraré, por lo tanto, en el análisis de un empeño específico, un propósito de los redactores de estas revistas que se constituye como impronta, e intentaré observar de qué manera esta impronta se realiza en cada una de las publicaciones, tanto textual como contextualmente, desde luego, a partir de mi propia lectura. El sello al que me refiero es correlato de los propósitos expresados por los redactores de las revistas que, aun formulados de distinta manera, guardan importantes semejanzas: lograr una publicación cultural “por y para el hombre”, un nuevo humanismo, que, aun cuando se intentara moderar, se expresaría en términos de actitud política contundente, axiomáticamente, de izquierda.

Esta concepción de la cultura y del intelectual como motores del cambio social, que encuentra su venero en una parte del pensamiento socialista de la época,² debía prevalecer en estos órganos de difusión de los refugiados. En *Romance* hay una clara voluntad de lograr este propósito. No obstante, los problemas pronto surgieron. La posición contundente y, en ocasiones, contradictoria de los fundadores, aunada a la noción de cultura y de política de algunos mexicanos, explican, en parte, los conflictos en los que estuvieron constantemente involucrados. En *Ultramar* se percibe un cariz distinto. La permanencia de Franco en el poder, a pesar de la derrota del fascismo al término de la segunda guerra mundial, es un golpe del que los refugiados difícilmente se pondrán. El vigor expresado en *Romance* es determinantemente revolucionario y se confunde con la rabia y, quizá, con la obcecación que impedía ver más allá de la certeza propia; en *Ultramar* se conjuntan el dolor profundo por la pérdida irremediable y el impulso que conduce a continuar en la lucha a pesar de todo.

² De Antonio Gramsci se puede consultar: “Socialismo y cultura”, en *Para la reforma moral e intelectual*, Madrid, Los libros de la catarata, 1998; *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos, 1975.

Los propósitos de Romance y Ultramar en el contexto mexicano

Hacia 1939, los años turbulentos vividos en México habían quedado atrás. Las revueltas provocadas por la Revolución de 1910 y la Cristiada, 1925-1929, eran ya cosa del pasado. No obstante, en el ánimo se percibían los resabios de la agitación, de la sangre derramada; las heridas no habían sanado aún y la etapa de la reconstrucción se encontraba en sus inicios. En la memoria de los adultos y de los más jóvenes resonaban las luchas, las discusiones; se esgrimían argumentos sobre sentenciados, desaparecidos y fusilados. Los intelectuales y artistas mexicanos eran parte fundamental de este proceso; se daban a la tarea de interpretar los acontecimientos y transmitir a la población vivencias, razones, logros y absurdos. Las novelas de Mariano Azuela y de Martín Luis Guzmán, los libros autobiográficos de Vasconcelos, tenían en la conciencia de los lectores de los años treinta el peso del reportaje.³ Eran fuentes de información que proporcionaban datos que permitían la comprensión de los hechos y no sólo el disfrute. Los lectores discutían personajes y episodios con la vehemencia de los que juzgan a correligionarios o antagonistas y no a figuras literarias.⁴

A diferencia de España, en México habían triunfado las fuerzas progresistas. Es este México, el de los revolucionarios, el de los intelectuales comprometidos socialmente, el que recibe y acoge a los revolucionarios españoles. Teóricamente, las condiciones estaban dadas para recibir a estos hombres, con los que se compartían intereses y motivaciones. No obstante, una serie de situaciones, documentadas por diversos estudiosos, conducen a pensar que, al margen de la tendencia recurrente a sublimar el acontecimiento, el encuentro fue difícil y, en momentos, ríspido y desestabilizador, y que la integración llevó años.

³ S. Reyes Nevares, "México en 1939", en *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Salvat/FCE, 1982, p. 58.

⁴ *Idem.*



ROMANCE

ANIVERSARIO

En esta mesa de febrero se cumplen cinco años de la muerte de Don Ramón del Valle Leizaola, uno de los escritores más representativos entre todos los de su generación. Vivió arduo, orgullosamente, en su patria, en una patria hasta de hoy insegura y devoto al idioma español, al mundo hispano, sus ideas más modernas, hasta que otros escritores en su sencillez. Junto con Miguel de Unamuno, en estos días de febrero, por otros tiempos, de paz, más brillante que han tenido las letras españolas desde el siglo de Oro. La familia, los amigos, los Compañeros Bárbaros, significa, ahora de los otros valores, un recordatorio vivo de nuestro fundador, recordando en los más ciertos momentos del pueblo, en lo impagable porvenir hispanoamericano y en su mundo hispano.

"LA CULTURA NO SE HEREDA NI SE TRANSMITE: SE CONQUISTA"
 PUBLICACION QUINCENAL. PRESENTADA PARA SU REGISTRO COMO ARTICULO DE SEGUNDA CLASE, EL DIA 29 DE ENERO DE 1940

EL ARTE Y EL TIEMPO

Por ENRIQUE DIEZ-CANEADO

A cargo ORIBENCO SANCATILLA



No sé, amigo, qué frase emplear en el comienzo de estas líneas: "acabo de leer" su libro... "acabo de ver" su libro. Cuando se lee un libro, cualquiera que sea, la pura letra nos abre extensos panoramas visuales. Si el libro es de mérito estético, y en él, como pasa

en el suyo, la parte de grande excede con mucho a la destinada para el texto, ver y leer se completan de modo tal que al fin se han hecho una cosa misma.

Su ensayo sobre *El Maguainimo, la Vida y la Imaginación*, no es una colección de grabados con texto explicativo; si lo fuera, ya se justificaría su existencia. Para mí es como más. Puedo decirle que pocos autores modernos me han parecido más inteligentemente evolucionados acerca de la verdadera y grandiosa personalidad artística de estos días, que vivimos. Me parece que su título bien pudiera tender al título ilustrado de un ensayo presintiendo, limitándose "defensa e ilustración de la arquitectura moderna".

Tomó mal mi camino al sugerir, a propósito de su obra, el recuerdo de obra de arte. Cabalemente la lección que, entre varias de ellas, me da, es ésta: el arte antiguo, según siendo arte, pero... es antiguo. Lo que una vez ha sido arte nunca deja de serlo: es "a joy for ever". Créame: hasta en el secundario, en esas fotografías de salones y conjuntos porfirianos (yo iba a escribir tabooides, irracional a don Porfirio por Isabel II, más que alfonseque, en lo que España hallaría correspondencias exactas), en lo que una vez

H. C. WELLS

YA NO EXISTE WELLS SOBRE LOS MARCIANOS, QUE AMADOS DE MAYOS MONTAFEROS BLANCO DE MARTE Y CONQUISTAS LA TIERRA, NI SOBRE LAS ARAZAS DIGITICANTES QUE ABARRASTA EL VIENTRO "EL VALLE DE LAS ARAZAS", NI SOBRE LOS ANNALES CONVERTIDOS EN HOMONES POR EL DOCTOR MOREAU EN SU ISLA; NI SOBRE LOS TITULOS "BORGOLONG" COMO BLANCO DE LAS MAGNITAS, DEVORADORAS DE CARNE HUMANA; NI SOBRE EL LIBRO TRATA SENCILLAMENTE DE LA SITUACION DE SUDAP, ANTES DE LA GUERRA ACTUAL, SIVETELA "TWO FATE OF MAN" Y ES TAN SUGESTIVO COMO LOS ANTERIORES



FRAGMENTOS DE LA PINTURA MURAL DE OROZCO EN GUADALAJARA



SUMARIO:

JOSE CLEMENTE OROZCO Y EL HORROR, *Xavier Villaurrutia* • EL ARTE Y EL TIEMPO, *Enrique Diez-Caneado* • GOETHE Y LA FILOSOFIA DEL DIBUJO, *Alfonso Reyes* • EL GALLO Y EL ARCIPRESTE, *Salvador Novo* • NOCHES DE LA LIRICA CASTELLANA, *José Bergamín* • EL MAR, RESIDENCIA DE MONSTRUOS LUMINOSOS, *Enrique Rioja* • TOLSTOI INTIMO, *Bulgakov*.

CRONICA DE NUEVA YORK, *José Idarola* • ANIVERSARIOS: P. Ruiz de Alarcón, J. de Heredia, el Juan Guzmán, J. M. Baroja, JOSE GUADALUPE FOSADAS • EL MERCADO DE LA MERCED • JUAN MANSO (cuanto por Miguel de Unamuno) • GOYA O LA PASION EN CARNE VIVA • ENTRE LA ESPADA Y LA PAREDE DE EUROPA • LOS LIBROS POR DENTRO, (Notas de Octavio Barreda, A. Quintan Alvarez, Octavio Paz, etc.) • MUSICA, CINE, ARTE • NOTAS VARIAS DE LIBROS • BIBLIOGRAFIA • NOTICIAS, COMENTARIOS • NOTAS CIENTIFICAS, ETC.

TOMAS MANN

SOBRE LAS RUINAS DE LA MUERTE, SOBRE LA INFERNOIDAD Y EL VACIO, SOBRE LA ESPERA. LEVANTO MANN EN SU OBRA DEFINITIVA "LA MONTAÑA MAGICA" UN MOVIMIENTO IDEAS Y SUGESTIVO, UNA VERDADERA NOVELA DE PUESTO TIEMPO. FREYRE AL ENSEÑAR A LA BARBARIE, MANN CLAMO EN "ADVERTENCIA A EUROPA" POR EL DESPERTAR DE UN NUEVO HUMANISMO. CON EL TITULO DE "ROYAL HINDEN" SE HA REINICIADO ULTIMAMENTE EN INGLES UNA OBRA DE MANN, PUBLICADA HACE TREINTA AÑOS EN ALEMANIA. ESTE LIBRO, QUE HA SIDO RECORRIDO EL HUMANISMO GOTTFRID, SE ESCRIBIA ANTES DE LA GRAN GUERRA, NOS PROCEDE QUE LA REVOLUCION DE MANN HACIA LOS IDEALES DE LA SOLIDARIDAD HUMANA NO SE FRETO EXCLUSIVO DE LA CATASTROFE DE 1914 NI DE SUS CONSECUENCIAS, SINO QUE ABARRACA DE UNA VISION PREVIA, PROFUNDA Y DOLIDA DE LA CRISIS DE INTERIO TIEMPO, DE LA CUAL LA GUERRA, LA REVOLUCION Y EL FASCISMO NO SON SINO SUS CONSECUENCIAS.

JOSE CLEMENTE OROZCO y el HORROR

Por XAVIER VILLAUURRUTIA

CUANDO en su visita a la ciudad de México y frente a las decoraciones murales de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, Aldona Itxasy conmovida por el mérito de las pinturas de José Clemente Orozco, expresó: "estas pinturas son horribles como lo más horrible", pone el dedo en la llaga misteriosa de la obra del pintor mexicano.

Tiene la pintura de José Clemente Orozco, entre otras dimensiones o sea menos importantes, ésta del horror. A tal punto que, desde Aldona Itxasy reconoce sólo una "hasta cuando son horribles", se experimenta el deseo de llevar la afirmación a sus consecuencias últimas y asegurar que el mérito de las pinturas de José Clemente Orozco reside, principal y no únicamente, en sus extrañas producciones por el horror.

Para las condiciones, lo hizo en lo que de un placer a los ojos. Santo Tomás lo expresa en una concentrada fórmula: *ID QUOD VISUM PLACET*. Siguiendo esta definición de lo bello en lo que Jacques Rivière no encuentra sino una delimitación por el efecto, y teniendo en cuenta, justamente, el efecto que la pintura de José Clemente Orozco ha producido tanto en Aldona Itxasy como en nosotros, podemos atrevernos a decir que lo bello en la pintura del artista mexicano reside, puramente, de lo que, mirando los ojos como instrumento, produce un horror en vez de producir un placer. La paradoja es contraria al espasmo.



Romance, núm. 1, México, febrero de 1940.

Quizá las acciones y obras emprendidas en México, financiadas por los órganos del Estado republicano, fluyeron sin mayores problemas. Los conflictos surgieron, en aquellos inicios, en los casos en que españoles y mexicanos intentaron abrirse al encuentro intercultural. Fue esa construcción, esa asimilación de culturas mediante acciones conjuntas, concretas, la que requirió tiempo, esfuerzo y muchas horas de diálogo. En este inciso describiré, por una parte, la situación en la que se vieron involucrados los fundadores de *Romance* y la serie de conflictos y contradicciones que provocaron su salida de la revista y, por otra, las razones que conducen a pensar que, en el único ejemplar de *Ultramar*, no sólo se cumplió con los propósitos de los fundadores y colaboradores, sino con la expectativa de los lectores, habituados ya a una manera de comprender el quehacer editorial y cultural, que derivó del prolífico diálogo intercultural.

A pesar de la resistencia al gobierno cardenista y a las decisiones que tomaba, por parte de los grupos conservadores, las circunstancias, en general, estaban dadas para que la llegada de los intelectuales españoles rindiera importantes dividendos al país, no sólo por lo que aportarían, en términos de conocimientos y destrezas, sino también por la actitud y los planes que Lázaro Cárdenas tenía para ellos. El general Cárdenas veía en la inmigración de españoles el fortalecimiento de la población mexicana ante el empuje anglosajón. Una de sus obsesiones era la debilidad demográfica del país frente a Estados Unidos.⁵ La intención no parece haber sido desinteresada: se trataba de invitar a esos españoles que —Cárdenas lo sabía bien— habían desarrollado en su país importantes obras de todo tipo,⁶ a participar en la reconstrucción de México. Aún cuando la inmigración no fue tan numerosa como en otros países —se habla de veinte a cuarenta mil—,⁷ la contribución de

⁵ J.A. Matesanz, “La dinámica del exilio”, en *El exilio español...*, *op. cit.*, p. 169.

⁶ *Ib.*, pp. 163-164.

⁷ P.W. Fagen, *Exiles and Citizens. Spanish Republicans in Mexico*, Austin and London, University of Texas Press, 1973, pp. 38-39.

estos españoles al fortalecimiento y creación de empresas e instituciones de distinta índole, y no sólo culturales, fue fundamental.

Pero no fue sólo el entusiasmo y la agenda demográfica de Cárdenas lo que hizo prosperar a la actividad productiva en México, en todos sentidos, incluido el cultural. En lo que se refiere a este último, que es el que aquí interesa, al cometido cardenista se sumó, por una parte, la preocupación de los órganos exiliados del Estado español republicano, interesado en conservar la finalidad educativa que había configurado parte de su identidad⁸ y, por otra, el interés, quizá frágil, pero real y en marcha años atrás, de los intelectuales mexicanos por reconstruir las estructuras educativas y culturales que habían resultado fuertemente dañadas con el movimiento armado.⁹

Ahora bien, aún cuando en México había condiciones para fortalecer proyectos educativos y culturales, no se coincidía totalmente, es obvio, con el concepto de cultura que algunos españoles del exilio, de cierto, Lorenzo Varela y Antonio Sánchez Barbudo, fundadores de *Romance*, habían construido durante los años anteriores a que estallara la Guerra Civil.¹⁰ Si partimos de la idea, en términos generales, de que las acciones se efectúan a partir de una comprensión analógica del fenómeno que se intenta construir interculturalmente o, aun, de manera interpersonal, es difícil pensar que repentinamente —recordemos que *Romance* se fundó seis meses después de la llegada de los españoles— se haya llegado a un acuerdo mínimo. Es importante hacer notar, en

⁸ L. Suárez, “Prensa y libros, periodistas y editores”, en *El exilio español...*, *op. cit.*, p. 613.

⁹ Me refiero obviamente a las iniciativas de José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet, entre muchos otros. No hay que olvidar, además, la lista de publicaciones —de mayor o menor importancia— que salen a la luz en las tres primeras décadas del siglo XX. Si bien no todas eran revistas de interés cultural, en el sentido político, había propuestas de claro contenido social.

¹⁰ El mismo Sánchez Barbudo ha dado cuenta de esta diferencia entre ellos y otros españoles, probablemente, menos radicales. A. Sánchez Barbudo, “Introducción”, en *Romance. Revista Popular Hispanoamericana*, Nendeln-Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann KG, 1974.

este sentido, que, en general, los españoles muy poco sabían o les interesaba lo que sucedía en México. Desde luego, no sucedía lo mismo con algunos destacados intelectuales mexicanos, cuyo horizonte era Europa. Pero el interés de los mexicanos por el contexto europeo tampoco era suficiente para comprender cabalmente la experiencia española de la relación entre cultura y política. Es obvio, desde la perspectiva trazada, que esa empresa no tendría el éxito esperado por ambas partes.

Ahora bien, la situación no se limitó únicamente a la dificultad de construir de manera conjunta una práctica cultural. Lorenzo Varela buscó los medios económicos para echar a andar el proyecto en una editorial en ciernes, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones (EDIAPSA), empresa de capital mexicano fundada por Martín Luis Guzmán y Rafael Giménez Siles, refugiado español que llegó en 1939 y que obtuvo la nacionalidad mexicana en 1940. Esta primera acción resulta ya, me parece, paradójica. En décadas inmediatamente posteriores al movimiento revolucionario, las revistas literarias mexicanas eran subsidiadas fundamentalmente con fondos públicos, porque difícilmente los empresarios se interesaban por las “bellas artes”. El capital de EDIAPSA se constituyó con fondos privados, y la intención, si no de todos, por lo menos de algunos de estos accionistas, fue fundar una empresa con fines lucrativos.¹¹ De esta relación paradójica surgirían pronto los primeros conflictos.

Los fundadores de *Romance*, Lorenzo Varela y Antonio Sánchez Barbudo, presentaron a la editorial una propuesta íntegra, incluido el directorio de la revista. No contaban, sin embargo, con que su libertad de decisión y expresión, de alguna manera, resultarían limitadas. Si bien fueron acogidos con entusiasmo y apertura, la empresa tomó sus

¹¹ En la lista de inversionistas destacan como hombres de empresa y políticos, entre otros, Carlos Trouyet, Arsenio Farell Cubillas, Adolfo López Mateos, Luis Legorreta. También fueron inversionistas el Banco Capitalizador de Ahorros, SA y la Financiera Algodonera Sáenz, entre otras empresas, en L. Suárez, “Prensa y libros...”, *op. cit.*, p. 601.



Ultramar

Revista mensual de cultura



GUTIERREZ SOLANA: "El fin del mundo". En las páginas 14 y 15: "GUTIERREZ SOLANA, español del desolación" y reproducciones de sus obras.

HISTORIA DE MIS LIBROS

Por Rafael ALTAMIRA



En 1938, cuando aun era posible mi normal colaboración con el diario "La Nación" de Buenos Aires (desde la mitad de 1940, hizo ya imposible, y sólo la reanudé en 1943), se me ocurrió escribir la *Historia de mis libros*, continuando la tradición de algunos literatos españoles del siglo XIX y extendiéndola a mis obras científicas. El primer artículo se publicó en mayo de 1938; pero he olvidado por qué no continué la serie. Lo peor es que no poseo aquí ningún recorte ni copia de ese artículo, lo que me inutiliza para recordar de qué libros traté entonces, y podría llevar a repetir cosas ya dichas.

Por esa laguna, y porque al público que ha de encontrar aquí esta revista le deben interesar mayormente las obras referentes a nuestra historia en América, escojo las que representan mi máximo esfuerzo en punto a encauzar sistemáticamente esa historia: es decir, la serie de dieciséis volúmenes de *Sobre las fuentes del conocimiento del Derecho Indiano*; o sea, de la legislación y la costumbre jurídica coloniales.

El propósito y la ejecución de esa serie pertenecen al período de 1916 (desde septiembre) a fines de 1943, en que mi vida transcurrió entre Bayona (Francia) y la Haya (Holanda). Si pudiésemos aplicar a los asuntos, más o menos importantes, de cada individuo, la creencia consoladora de que una parte de nuestra vida no depende de nuestra voluntad, sino de lo que llamamos (a veces con un poco de vanidad) la Providencia, podría caer en este asunto mio que voy a contar, la hipótesis de que lo que me pasó a fines de 1936 fué providencial o (como dicen algunos que piensan en el hado o sino de la vida), "estaba escrito".

Concretamente, lo sucedido fué que, entre los papeles que llevé conmigo el 11 de julio del 1936, con la idea de trabajar a base de ellos durante el verano, a los pies del Puerto de Somosierra, venían sin yo



En las páginas 19, 20, 21 y 22: "Crónica de España en el destierro".

sumario:

HISTORIA de mis libros, Rafael ALTAMIRA
 • LA POBRE ZORRA Alfonso REYES
 ANDALUCÍA, Pedro BOSCH GLIMPERA •
 • ANVERSO y reverso de la Universidad española, Mariano RUIZ FUNES • CUENTO español o de los Orives, Daniel TAPIA • ESPAÑA en el corazón: pequeña antología de

poesía española, selección y nota de Juan REJANO • DE UN VIAJE a Yucatán, José MORENO VILLA • Manuel de FALLA o el mar de por medio, Adolfo SALAZAR • La España de LONGFELLOW, Luis A. SANTULLANO • CINCO POEMAS inéditos, Enrique GONZÁLEZ MARTINEZ • MEXICO y los exilados, Fermilo ABREU GÓMEZ • UN PROGRAMA de cultura, Wenceslao ROCES • EL VERGEL incomparable de las aguas del mar, Enrique RIOJA • GUTIERREZ-SOLANA, español del desolación, Miguel PRIETO • J. Gutiérrez-Solana: reproducciones de sus obras • NO BASTA la nostalgia, Max AUB • Exposición Nacional "José Clemente Orozco": JUICIOS sobre el pintor de L. Cardoza y Aragón • UN CASO de "amnesia": el de Menéndez Pidal, J. VICENS • RELOJ de arena



En la página 32: Espiritismo Nacional José CLEMENTE OROZCO".



En las páginas 24, 25, 26 y 27: "El mundo de los libros".

LA SEGUNDA ENSEÑANZA en la España franquista: CRÓNICA de España en el destierro: UNA CONVERSACION con el Dr. Márquez, N. VALLE; EL OLIVO en México, Adolfo Vázquez HUASQUE; LUGARES donde se educa la juventud española en el destierro, Isidoro E. CALLEJA; NOTICIAS; EL TEATRO: Mala retórica y peor música, J. R.; LA MÚSICA: La música viajera, Gustavo PITTALUGA; BIBLIOGRAFIA española del destierro, Agustín MILLARES CARLO; EL MUNDO de los libros: NOTAS de Adolfo SÁNCHEZ YÁZQUEZ, AU CHUACERO, José Ignacio MANTECÓN, Wilberto L. CANTON, W. ROCES y J. VICENS; ILUSTRACIONES de PIZASSO, Carlos OROZCO ROMERO, Arturo SOUTO y Miguel PRIETO.

propias decisiones. Quizá la más importante fue haber designado como director a Juan Rejano, también refugiado español, a quien Varela y Sánchez Barbudo no conocían. Éste parece haber sido un duro golpe para ambos, quienes, confiados, suponían que su plan de formar sólo un consejo de redacción no se alteraría. Probablemente, la decisión de los accionistas estuvo relacionada con la exigencia de guardar cierto equilibrio y de no dejar a la revista en manos de este grupo que se reconoce radical, por lo menos lo eran Lorenzo Varela y Sánchez Barbudo, a decir de éste último. Sánchez Barbudo reflexiona al respecto, no sin cierta petulancia. Según él, este nombramiento tuvo que ver con la necesidad de conservar un importante espacio —el editorial— a la expresión de ideas que no desestabilizaran o provocaran temor. Los editoriales, sin firma, escritos por Rejano, dice Sánchez Barbudo, “solían ser muy vagos y aburridos, muy comedidos. Y ésa es la razón, supongo yo, por la cual alguien, temeroso de lo que en esos editoriales no firmados pudiéramos algunos escribir, escogió a Rejano como responsable, como director”.¹² Al parecer, el poeta andaluz Juan Rejano era un hombre gentil y poco conflictivo. Efraín Huerta escribe que en una votación secreta entre algunos intelectuales mexicanos, Rejano resultó ser el refugiado político más querido.¹³ Finalmente, el consejo de redacción quedó integrado por Lorenzo Varela, Antonio Sánchez Barbudo, José Herrera Petere, Jun Gil-Albert, Miguel Prieto y Adolfo Sánchez Vázquez. Se nombró también un consejo de colaboración, el cual, aun cuando no funcionaba, le dio gran prestigio a la publicación.

Los conflictos no acabaron con la designación de Juan Rejano como director. En el número 7, del 1 de mayo de 1940, se les impuso el nombramiento de Martín Luis Guzmán como consejero responsable de la empresa. En el número 8, Guzmán figura ya como gerente. Más tarde, Adolfo Sánchez Vázquez y José Herrera Petere fueron despedidos. En

¹² A. Sánchez Barbudo, “Introducción...”, *op. cit.*, s/n.

¹³ E. Huerta, “Los españoles que viví”, en *El exilio español...*, *op. cit.*, p. 682.

el número 11, del 1 de julio de 1940, ya no aparecen en la lista de redactores. A partir del número 17, el consejo de redacción cambió completamente. Los españoles que fundaron la revista fueron expulsados. Los responsables de la revista, en adelante, fueron Martín Luis Guzmán y Juan José Domechina. La revista nació mal; los conflictos surgieron en el instante mismo de su aparición.

El propósito de los refugiados españoles de continuar con el proyecto cultural del Estado español republicano no fue alcanzado, no sólo por la destitución del consejo de redactores de la revista, sino, como se dijo arriba, por las diferentes motivaciones y formas de comprender el fenómeno cultural, aun cuando fuera de grado y no a partir de posiciones completamente irreconciliables, por parte de los actores involucrados en este cometido. A esto hay que agregar un dato más, que pudo haber provocado la animadversión de algunos mexicanos en relación con los españoles. Al parecer, los propósitos de los exiliados rebasaban la idea de cumplir con una agenda intercultural. Si bien aparentaba ser una afortunada posibilidad, y el tono general de *Romance* parecía paliar un españolismo exagerado, en la práctica cotidiana no ocurrió así. Al arribar a México, el encuentro con la lengua provocó alegría y honda impresión en los refugiados, “de ahí el título *Romance* que se le ocurrió a Lorenzo Varela”,¹⁴ no obstante, dice Sánchez Barbudo:

Era el nuestro [...] un españolismo absorbente, incluyente, declarado; y aunque nada imperial, claro es, era arrogante [...] Pronto hubimos de advertir que no [...] era posible seguir manteniendo esa actitud, y que había que disimular, no espantar demasiado. Esa decisión de cortar las alas a ciertas fantasías se refleja en *Romance* bastante bien.¹⁵

¹⁴ A. Sánchez Barbudo, “Introducción...”, *op. cit.*, s/n.

¹⁵ *Idem.*

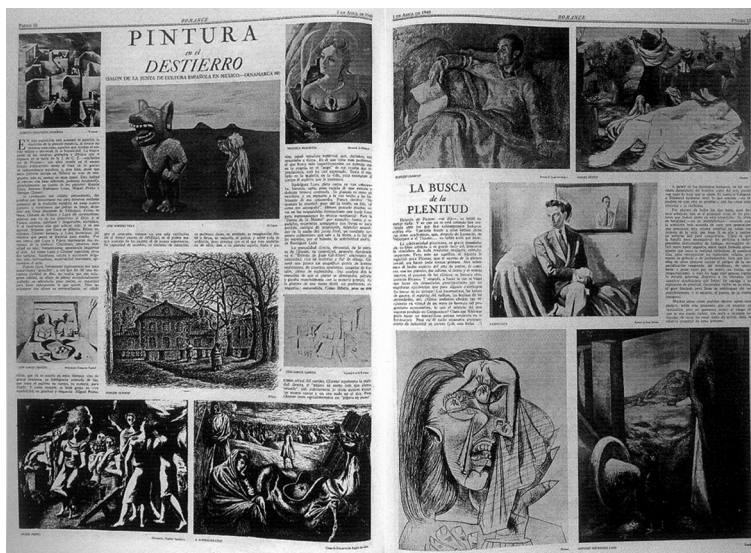
Una prueba más de este propósito soterrado fue la exclusión de los intelectuales mexicanos del consejo de redacción: “Cometimos sin embargo el gran error de permitir, aunque ello no fuera en verdad una decisión deliberada, que todos los miembros de la redacción de *Romance* fueran refugiados españoles, lo cual además de grosero, era sin duda inconsistente con nuestro proclamado deseo de colaborar íntimamente con los mexicanos”.¹⁶ Al final, esta actitud propia de los exiliados, que ha explicado bien Francisco Caudet,¹⁷ condujo al grupo a su salida de la revista.

Distinta fue la situación en la que surgió *Ultramar*. Esta revista se fundó en condiciones y con motivaciones muy diferentes. El único número publicado salió en junio de 1947. Habían transcurrido ocho años de la llegada de aquel *Sinaia* y otros tantos barcos que arribaron al puerto de Veracruz con miles de refugiados. Había tenido lugar, asimismo, la segunda guerra mundial, en la que estos españoles no tuvieron desempeño alguno. Al término de la guerra, con el triunfo de los aliados, las esperanzas resurgían y se abría la posibilidad de volver al terruño y realizar los anhelos de la República. Esto no sucedió. Como se sabe, Estados Unidos y los países aliados no ejercieron ninguna presión para que Franco abandonara España, tras la clara derrota del fascismo. Las razones que explican esta actitud son complejas y éste no es el espacio para hablar de ellas.¹⁸ Baste con decir que los refugiados sentían, como nunca en esos ocho años, el dolor de la pérdida irremediable. La declaración de propósitos de la revista *Ultramar*, publicada

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ F. Caudet, *Romance (1940-1941). Una revista del exilio*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1975, p. 56.

¹⁸ Un resumen de estos acontecimientos se puede encontrar en F. Grial, “Actividad de los gobiernos y de los partidos republicanos (1939-1976)”, en *Guerra y política*, vol. 2, de J.L. Abellán (ed.), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976. James Valender, en su interesante ensayo introductorio a la edición facsimilar de *Ultramar*, da cuenta de algunos detalles. “Los peregrinos de *Ultramar*”, en *Ultramar. Revista Mensual de Cultura*, edición facsimilar, México, Colmex, 1993, pp. 7-8.



Romance, núm. 5, México, abril de 1940.

en el boletín de suscripción,¹⁹ daba cuenta de este dramatismo: “Si nos reunimos, y reunimos nuestras voluntades, en esta ocasión, es porque la tragedia española desborda ya nuestra alma y necesitamos un cauce, un medio de expresión, para darle salida”.²⁰ Y más adelante se lee: “Queremos seguir alimentando y enriqueciendo el patrimonio de la cultura española en el exilio. Somos en parte los depositarios de un extraordinario legado, y sabemos que en él radica el hilo de una continuidad sobre el cual gravita la esperanza del mañana”.²¹ Los españoles en el exilio se convencían, muy a su pesar, de que el empeño no podía ser realizado en sus tierras, pero que no era razón para renunciar a él. Había, simplemente, que escrutar la nueva situación, asimilarla y reinterpretar su residencia en tierras latinoamericanas, las que, si bien no reflejaban su ser español, habían contribuido a configurar sus identida-

¹⁹ En junio de 1946 se publicó un “boletín de suscripción” con la declaración de propósitos de la revista. Esta declaración se publicó de nuevo, seis meses después, en el número único de la revista, bajo el título “Razón y justicia”, *ib.*, p. 2.

²⁰ *Idem.*

des —de exiliados asentados en México, no de exiliados de paso en México— a lo largo de ocho años. Con esta revista, a diferencia de *Romance*, en la que se pretendió soterradamente conservar la identidad “de manera pura”, los refugiados se proponían lograr su inserción en las nuevas tierras que no eran ya secundarias, sino el sitio en donde sus hijos se formaban y, tal vez, en el que morirían.

Cabe anotar aquí que en este número de *Ultramar* aparece un interesante ensayo de Ermilo Abreu Gómez sobre los exiliados españoles. Tras ocho años de convivencia, Abreu Gómez escribe:

Los exiliados españoles que han llegado a México en los últimos años satisfacen necesidades espirituales de España y de México [...] Los exiliados españoles que se llaman, por ejemplo, sólo por ejemplo, Rejano, Peterre, Moreno Villa, Larrea, Miguel Prieto, Medina Echeverría, Maroto, Gaos, Millares Carlo, Xirau, Varela, Antoniorrobles, dejan ya en nuestro suelo un caudal hondo de enseñanza, de acción, de ensueño, que nunca jamás podremos olvidar ni nunca jamás podremos dejar de agradecer.²²

En el comité de redacción de esta revista aparece el nombre de uno de los fundadores de *Romance*: Adolfo Sánchez Vázquez. Juan Rejano figura como director y Miguel Prieto, como director artístico. Daniel Tapia apareció como secretario de redacción.

La intención de hacer una revista “ampliamente cultural”, que les permitirá cumplir con los propósitos expresados, se vería reflejada en la composición de ese comité de redacción, del que formaban parte: Julián Calvo, abogado; Rodolfo Halffter, músico; Ramón Rodríguez Mata, médico; Arturo Sanz de la Calzada, arquitecto; Adolfo Sánchez Vázquez, en ese entonces, poeta y crítico literario; Arturo Souto, pintor; y Carlos Velo, cineasta. Por otro lado, el equilibrio se reflejó en la elección de los colaboradores. Este número de *Ultramar* cumplió con

²¹ *Idem*.

²² E. Abreu Gómez, “México y los exiliados”, en *Ultramar...*, *op. cit.*, p. 12.



Romance, núm. 2, México, febrero de 1940.



Romance, núm. 3, México, marzo de 1940.

sus propósitos, no sólo desde el punto de vista político, que parecía provenir del encuentro intercultural, sino también desde la perspectiva estética.

Fuerza y dinamismo: diseño artístico de Romance y Ultramar

La dirección de la revista *Romance*, a cargo de Juan Rejano, estuvo acompañada por el talento de Miguel Prieto, quien tuvo a su cargo el diseño artístico de *Romance* y *Ultramar*. Este artista llegó a la ciudad de México en 1939, en donde se instaló hasta el día de su fallecimiento en 1956. Según Fernando Benítez, fue una de las figuras más destacadas del exilio español por su aportación como editor gráfico, más que por su obra plástica.²³

²³ “Era un joven muy apuesto, de pequeña estatura, vivaz y de gran simpatía;

Romance, revista quincenal que salía el 1 y el 15 de cada mes,²⁴ se editó en gran formato: 34 x 47 cm, que hacía lucir el sobrio y equilibrado diseño característico de la revista. Se editaba en papel periódico y el número de páginas, invariable, era 24. Sobre la periodicidad no se cuenta con datos fehacientes. Sánchez Barbudo, en su “Introducción”, dice que el tiraje era de 50 mil ejemplares. Según Caudet, en entrevista, Juan Rejano le comentó que el tiraje era de 10 mil. En cuanto a Giménez Siles, dijo: “Del primer número de *Romance* se tiraron 100 mil ejemplares que en su mayoría se distribuyeron gratuitamente por toda Iberoamérica solicitando suscripciones”.²⁵

El título tomó forma a través del dibujo de letras hecho por Prieto.²⁶ Los trazos tipográficos parecen haber sido inspirados por la familia Bodoni,²⁷ cuya característica central es el contraste entre los trazos finos y gruesos orientados verticalmente. Esta tipografía representaba, desde el punto de vista gráfico, el ideal del hombre moderno. La elección tipográfica, es decir, el uso de mayúsculas, el tamaño y el estilo inclinado, así como la ubicación y composición en relación con el resto de la portada, expresa, me parece, fuerza y determinación. Esta fuerza no proviene, sin embargo, de la rigidez; se trata del movimiento provocado por el contraste. Insertar la letra inclinada en un rectángulo en el que se utiliza tipografía sans-serif armoniza el diseño. La letra inclinada, más próxima a la caligrafía y, por lo tanto, al movimiento

un pintor nada desdeñable pero sobre todo un diseñador genial desde los primeros años de su estancia en México”, en F. Benítez, “Recuerdo de Miguel Prieto”, en *Miguel Prieto. Diseño gráfico*, México, ERA/UNAM/UAM/UAP/Conaculta/Trama Visual-Revista de comunicación visual, 2000.

²⁴ Poco antes de desaparecer, la revista salió de manera discontinua.

²⁵ Carta enviada por Giménez Siles a Caudet, el 30 de octubre de 1974, en F. Caudet, *Romance (1940-1941)...*, *op. cit.*, p. 33.

²⁶ Comentario a pie de foto, en *Miguel Prieto. Diseño Gráfico*, *op. cit.*, p. 56.

²⁷ La familia Bodoni fue creada por el diseñador de Parma (Italia) Gianbattista Bodoni a finales del siglo XVIII. Aparentemente, era una fuente solícita hacia los años treinta y cuarenta, aunque había permanecido descontinuada durante algún tiempo.

corporal, le da al título este sentido de proximidad, de cotidianidad, este carácter popular, que quisieron expresar los fundadores de la revista, y que encontramos también en la semántica del nombre.²⁸ A esto hay que agregar que el título apareció en color, lo cual lo hace resaltar aún más, en contraste con el resto de la portada, en blanco y negro. Un rasgo adicional del estilo en el título es que la tipografía remite a un marco rectangular formado por el despliegue de las palabras mismas. Esta parece haber sido una constante en los trabajos de Prieto.²⁹

El diseño del título es también interesante desde el punto de vista simbólico, por su ubicación central. Si relacionamos la semántica del título con la composición tipográfica, podemos decir que son correlativas y que una refuerza a la otra, en el contexto en el que fueron utilizadas. Recordemos que “Romance” explica, en parte, la fe que estos intelectuales tenían en el “espíritu popular” al cual, de alguna manera, consideraban central, motor de su causa. Esta determinación, expresada a través de la composición, reforzada por la centralidad, parece fortificar la voluntad con que estos españoles defendían sus motivaciones.

La solución de centrar un elemento y flanquearlo por un par de elementos más, sin rebasar ninguno de ellos el espacio, es una constante en el diseño de esta revista. Se trata de equilibrio, de simetría. Y hay más, mediante esta solución se arma sólo una parte del todo; es decir, esta configuración es un componente que se engarza con otros semejantes formando el todo de la página. Se tiene así una especie de construcción arquitectónica a base de estructuras, con una organización básica, que forman una estructura mayor: la página completa. Al con-

²⁸ Según Caudet, los fundadores pensaron en dos acepciones del nombre: la que sirve para denominar la lengua derivada del latín hablada por el pueblo y la que da nombre a la composición poética que mejor refleja el espíritu popular hispano, tanto en España como en Hispanoamérica, *Romance (1940-1941)*..., *op. cit.*, p. 9.

²⁹ M. Soler Vinyes, “La tipografía, un medio para un fin”, en *Miguel Prieto. Diseño Gráfico*, *op. cit.*, p. 13.

tacto visual, el lector o receptor observa un conjunto armónico de elementos, libre de monotonía.

Como se observa, el título aparece flanqueado por un par de “orejas”. Del lado izquierdo, la viñeta indica el mes. En esta viñeta se emplean los signos zodiacales correspondientes al mes en que aparece la publicación. Del lado derecho se muestra un recuadro en el que se habla de algún aniversario. Estos dos elementos de la composición contribuyen también a armonizar el rectángulo.

Una de las características sobresalientes de *Romance* fue la abundancia de fotografías, viñetas y dibujos. Estos elementos no fueron sólo ilustraciones de textos filosóficos o literarios. Ambos tipos de elementos se integran armónicamente, a la vez que ofrecen al lector un espacio para introducirse en la dinámica de la composición. El lector se topa, así, con una página pletórica, no saturada, sino exquisitamente enriquecida en la cual cada componente tiene su lugar y, a la vez, da lugar al otro.

Además de lograr esta expresión estética, la combinación de elementos gráficos —incluida la tipografía que era en sí misma una obra artística— con textos, tenía como intención ayudar a hacer más efectiva la buscada labor de difusión cultural. La estrecha relación entre escritores y artistas tiene sus antecedentes más inmediatos en los años treinta, en que unos y otros empezaron a asociarse para salir juntos en defensa de la cultura.³⁰ En el número 6 de la revista se lee: “‘Romance’”, al presentar las diversas páginas de pintura, como lo ha venido haciendo hasta ahora, sólo pretende popularizar un lenguaje que pertenezca al hombre, que ya está incorporado al hombre”.³¹

La voluntad de continuidad entre *Romance* y *Ultramar* es expresada claramente, como ha observado James Valender, en el “boletín de suscripción”, que fue publicado y repartido seis meses antes de la aparición de la revista. No obstante, esta voluntad no se cumplió en su to-

³⁰ *Ib.*, pp. 77-78.

³¹ *Ib.*, p. 79.



Ultramar, páginas interiores, ilustraciones de Arturo Souto.

talidad. Hay aspectos que la acentúan y otros que trazan la distancia que media entre ambas publicaciones, como se vio arriba. Quizá es en el diseño en donde más se refleja esa voluntad.³²

El único ejemplar de la revista fue editado en los Talleres Gráficos de la Nación. La portada se imprimió en tinta verde —el título— y negra, sobre papel marfil. La diagramación, muy semejante a la de *Romance*, es llamativa sin ser estridente. La revista mide 21.5 x 34 centímetros, y este ejemplar único tiene 32 páginas.

El título de esta revista aparece con tipografía semejante; se reproduce, como en *Romance*, a color; para este único número se eligió el verde. En este título, Prieto desarrolla un conjunto tipográfico de su propia creación. No utiliza una sola fuente, sino que combina tres tipos diferentes,³³ al parecer, inspirado en la misma familia Bodoni. A dife-

³² J. Valender, “Los peregrinos de Ultramar...”, *op. cit.*, p. 14.

³³ L.F. Gallardo, “Miguel Prieto, tipógrafo, pintor, escenógrafo”, en *Miguel Prieto. Diseño Gráfico, op. cit.*, p. 35.

rencia de *Romance*, en este título se combinan mayúsculas y minúsculas y la letra no está inclinada. Además, el título no está centrado, sino justificado hacia el margen derecho y, en la parte inferior, tiene entreverado el subtítulo.

En esta composición, si bien está contenida la impronta de Prieto, se introducen sutiles modificaciones que, desde luego, cambian la percepción del lector en relación con *Romance*. El juego con los elementos del título, la viñeta y la tipografía, no rompen el equilibrio, pero liberan de la rigidez. La viñeta, que está en posición vertical, destaca sobre un rectángulo inclinado y, como ya se dijo, el título y subtítulo se entreveran. Esta composición es, me parece, mucho menos rigurosa que la de *Romance* e incluso lúdica. Aquí, el rectángulo del encabezado se forma a partir del propio título y no de cintillos o recuadros laterales, formados con texto, como en *Romance*. El título es solamente *Ultramar*, sin ribetes. La viñeta, al lado izquierdo, ocupa una parte del título; si se observa, la palabra revista del subtítulo inicia a mitad de la viñeta.

Habían pasado ya ocho años de la llegada de los intelectuales españoles a México, tiempo, como se dijo arriba, en el que modificaron su aproximación a la comprensión de sí mismos, como exiliados, a partir de lo que el “nuevo mundo” les ofrecía. Si bien la situación no era feliz ni esperanzadora, este trabajo de Prieto muestra la madurez y maestría, el conocimiento y dominio de los componentes del diseño gráfico. La regla, que está presente en toda su obra,³⁴ aquí pesa menos; dentro del drama que suponía el no regreso a la patria, la libertad de espíritu ganaba terreno.

Al igual que en *Romance*, en esta revista abundan las ilustraciones. En el número único se publicaron viñetas de Arturo Souto, Carlos Orozco y Romero y Miguel Prieto, y pinturas de José Gutiérrez Solana, así como un dibujo de Orozco en la portada. En las páginas interiores, Prieto juega con los blancos mucho más que en *Romance*. Se podría decir que son los blancos los que organizan el espacio. Las ilustracio-

³⁴ M. Soler Vinyes, “La tipografía, un medio...”, *op. cit.*, p. 13.

nes y los textos se recortan contra estos blancos que ofrecen al lector la posibilidad de deslizar suavemente la mirada, disfrutando y, a la vez, eligiendo motivos de interés. Al mismo tiempo, la variedad tipográfica, dada sobre todo por tamaños, estilos y ubicación en la página, contribuye a dinamizar la mirada del lector y a lograr la experiencia estética visual.

A pesar de su breve duración, *Romance* y *Ultramar* se convirtieron en un hito en el diseño artístico de publicaciones culturales en México. Las innovaciones tipográficas, el manejo de los espacios vacíos, los juegos con el blanco y el negro, los rigurosos ejes de simetría y, a la vez, el efecto de libertad y el goce producidos en el lector al recorrer la página, fueron sólo algunos rasgos característicos del diseño artístico de estas revistas. Fue también importante la inserción profusa de ilustraciones y su composición —no sólo por la cantidad, sino por la intención arriba descrita— entre las que destacan obras de arte y viñetas originales, diseñadas expresamente para las revistas.

Temas y autores en Romance y Ultramar

Este trabajo artesanal de las revistas, en términos de diseño, que en sí mismo es ya relevante, está acompañado de la selección cuidadosa de ensayos y artículos, así como de algunas propuestas literarias, poemas y narraciones. También se incluyó, en *Romance* y *Ultramar*, el comentario editorial, sin firma, que supuestamente expresaba la opinión corporativa de estas publicaciones. Ambas revistas contaron con secciones fijas. En *Romance* destacan también las inserciones publicitarias, las cuales son abundantes. Aquí, comentaré brevemente el papel que jugaron las notas editoriales, así como la tendencia temática general de las revistas, y algunas colaboraciones de creación literaria, con el propósito de señalar rasgos de la impronta a la que me he referido en este ensayo.

Los editoriales escritos por Rejano en la revista *Romance* aparecían en la sección titulada “Espejo de las horas”. En los primeros dieciséis números, se debate sobre el exilio, la guerra mundial y la cultura. En estos editoriales se trasluce, por una parte, la intención de renovar el sentido revolucionario de la literatura y, por otra, la ambición de vincular a la cultura con el pueblo. La reflexión sobre la literatura está presente en varios números en un sentido semejante. La intención era poner en evidencia el fracaso de la literatura pacifista y del esteticismo. Se insistía en la necesidad de una literatura diferente, popular sin ser “vulgar”. A partir del número 17, las notas editoriales varían ostensiblemente, a decir de Francisco Caudet. Según el estudioso de *Romance*, en los editoriales se introduce un tono “patriotero y cantonalista”. “De esta suerte, el intento de convivencia panamericana y universal, al igual que la preocupación por hacer obra de extensión cultural, es sacrificado”.³⁵ Es posible que sea así, desde una perspectiva; no lo era, supongo, desde el punto de vista de Martín Luis Guzmán y otros involucrados en la empresa. La hipótesis de Caudet es que *Romance* adquirió, a partir de estas notas editoriales, un tenor que desvirtuaba el propósito inicial de la revista, relacionado con popularizar la cultura. Se infiere de su comentario que la noción de cultura se desligó de la de política. Caudet escribe: “las intenciones de Guzmán debían ser el tener una revista de comentarios políticos como la que poco después fundaría, *Tiempo*”.³⁶ Sea como sea, de esto se desprende la idea de que los propósitos de la revista se cumplieron en los primeros dieciséis números y en los siguientes ocho no. Y en un sentido es así. No obstante, hay que puntualizar: lo es a la lectura de algunos estudiosos, el caso de Caudet y el propio, entre otros. Habría que preguntarse si la recepción en general, entre la gente del pueblo, fue también en este sentido. En cierto modo, se puede anticipar que no y quizá no es lo más importante.

³⁵ F. Caudet, *Romance (1940-1941)...*, op. cit., p. 56.

³⁶ *Ib.*, pp. 58-59.

El intento audaz y sobresaliente de esos jóvenes entusiastas, convencidos de la necesidad de un cambio, vale por sí mismo.³⁷

El género más abundante en *Romance* fue el ensayo. Esta elección de los redactores se relaciona, quizá, con la necesidad de cumplir con el propósito declarado, a partir de la función divulgadora que parecía tener la revista. Sánchez Barbudo ha reconocido ese afán didáctico suyo y de Varela, que los invitaba a exponer y explicar; de ahí su proclividad a escribir notas editoriales y ensayos.³⁸ Los ensayos contenidos en *Romance* eran variados y abarcaban temas distintos sobre España e Hispanoamérica. Como ha destacado Caudet, los ensayos sobre España no prevalecieron sobre los demás. En este sentido, se cumplía el propósito relacionado con el equilibrio y la mesura, con la mixtura cultural. Esta decisión editorial fue de suma importancia. Aunada al excelente trabajo gráfico de Miguel Prieto, el equilibrio entre lo español y lo hispanoamericano otorgaba a la revista esa fuerza, esa sobriedad que la alejaba de las actitudes panfletarias. Es innegable la sensibilidad con la que se concibió, desde este punto de vista, la formación de la revista. En los ensayos, los temas relacionados con la literatura y el arte destacan sobre los filosóficos, sociológicos o históricos, no se diga ya sobre los científicos, que son notas mínimas. A diferencia de *Ultramar*, que daría importancia equitativa a las distintas áreas, asunto que se reflejó en el consejo de redacción, en *Romance* prevaleció la crítica literaria, desde luego, de excelente factura.

Puede decirse que los propósitos de la revista se ven claramente reflejados en los escritos de Rejano, Varela y Sánchez Barbudo. Los ensayos sobre el exilio dan cuenta también, en parte, de la motivación de los españoles refugiados en relación con su lucha, y de su dolor frente a la derrota, que se expresa, asimismo, en dichos propósitos.

³⁷ Caudet se pregunta, en su reflexión final sobre *Romance*, ¿qué es un intelectual?, ¿hay paternalismo necesariamente en toda obra de extensión cultural?, ¿lo hay en *Romance*?, ¿importa que lo haya?, *Romance (1940-1941)...*, *op. cit.*, p. 93.

³⁸ Sánchez Barbudo, "Introducción", *op. cit.*, s/n.

Con la publicación de crítica literaria y ensayos sobre autores y textos se intentaba cumplir, quizá, con el objetivo de acercar al intelectual al pueblo. Finalmente, con la publicación de obras de creación literaria, poesía y narrativa, se divulgó la literatura.

Los colaboradores eran los intelectuales más renombrados del momento, de izquierda, sin filiación política o conservadores. En esto, los redactores no hicieron distinciones. Lo mismo colaboró Ermilo Abreu Gómez que los contemporáneos, que tenían diferencias profundas en su concepción de la literatura y la cultura.³⁹ Publicaron también Alfonso Reyes, Octavio Paz, Manuel Toussaint, Joaquín Xirau, José Moreno Villa, entre muchos otros.

Análoga a la sección “Espejo de las horas”, fue, en *Ultramar*, la sección “Reloj de arena”, escrita, probablemente, por Juan Rejano. Es interesante observar que en los títulos hay una isotopía semántica, dada por la idea del tiempo. Con diferentes matices, en ambos casos la noción central es el carácter temporal, quizá, en contra de concepciones esencialistas, de los acontecimientos. James Valender ha realizado un interesante análisis de esta sección. Según el estudioso, lo expresado en el editorial dista, casi se opone, a los propósitos expresados en el “boletín de suscripción”, en relación con la función del exiliado en Hispanoamérica, de la que se habló en el inciso primero. Al parecer, este giro imprevisto se debió a diversos sucesos de trascendencia para los exiliados, que tuvieron lugar en el lapso que medió entre la aparición de dicho “boletín”, como se dijo arriba, en diciembre de 1946, y la publicación de la revista, junio de 1947, relacionados con la posición de la República en el contexto nacional español e internacional. No entraré en detalles en relación con estos acontecimientos;⁴⁰ diré tan sólo que si el lector juzga a partir de este comentario editorial, *Ultra-*

³⁹ “Ni por mi edad ni por mis ideas nunca pertencí al grupo de Contemporáneos. Mirábamos el mundo con distinto cristal”, dice Ermilo Abreu Gómez, “Contemporáneos”, en *Las revistas literarias de México*, México, INBA, 1963, p. 165.

⁴⁰ En el artículo de James Valender, antes citado, se describen detalladamente los sucesos.

mar se convierte en una revista de españoles del exilio para españoles del exilio, que defienden sus causas y motivaciones al margen de sus circunstancias.

La composición, en términos de temas y autores, refleja la voluntad expresada en los propósitos publicados en el “boletín”. Se incluyen ensayos de autores españoles e hispanoamericanos; no obstante, me parece, hay un sesgo ligero hacia el tema y los autores españoles. En este número de *Ultramar* publicaron, entre otros, Alfonso Reyes, Ermilo Abreu Gómez, Luis Cardoza y Aragón, Enrique González Martínez. Los escritores españoles incluidos fueron Max Aub, José Moreno Villa, Daniel Tapia, Juan Rejano, entre otros.

Romance y *Ultramar*, no hay duda, dejaron a ambos, exiliados y mexicanos, un cúmulo de experiencias invaluables desde varios puntos de vista: diseño gráfico, composición, manejo de técnicas editoriales, distribución, internacionalización. Abreu Gómez escribió: “una de las lecciones que nos ofrecen estos hombres es su sentido de trabajo; otra su capacidad de organización; otra su disposición para renovar nuestras disciplinas y nuestras teorías técnicas [*sic*] o nuestras normas artísticas”. Estas palabras no resumen el significado de las iniciativas culturales, pero nos aproximan al sentir de los intelectuales mexicanos que presenciaron este hecho insólito, la migración masiva de los refugiados a México, intelectuales mexicanos que asistieron a la reconstrucción del país, de sus instituciones educativas y culturales, de la mano de los transterrados.⁴¹ Con estas acciones los propósitos de ambas partes, seguramente, se cumplieron.

⁴¹ Con el neologismo transterrados, José Gaos se refirió a los españoles del exilio, “Los ‘transterrados’ españoles de la filosofía en México”, en *Filosofía y letras*, núm. 36, octubre-diciembre de 1949.

ROMANCE Y ULTRAMAR EN EL EXILIO REPUBLICANO

<i>Romance</i> <i>Revista Popular Hispanoamericana</i>	<i>Ultramar</i> <i>Revista Mensual de Cultura</i>
Fecha de publicación 1940-1941	Fecha de publicación 1947
Periodicidad Quincenal	Periodicidad Mensual
Tiraje 50 000 ejemplares	Dimensiones 21.5 x 34 cm
Dimensiones 34 x 47 cm	Portada Papel marfil, dos tintas
Portada Papel marfil, dos tintas	Interiores Papel revolución
Interiores Papel para periódico	Páginas 32 páginas
Páginas 24 páginas	Localización Archivo privado de Paloma Altolaquirre
Localización Hemeroteca Nacional de México	

CARTÍCULOS

Alberto Híjar

Hacen falta artículos profundos para elevar la conciencia de las masas. No, respondieron los artistas gráficos; lo urgente son carteles donde directamente se les propongan caminos nuevos. “Cartículos”, exclamó Genaro Carnero Checa, el compañero peruano que atesoró en su memoria la discusión sobre la revista *1945*. El nombre había sido celebrado por Siqueiros al imaginar a los voceadores gritando en las calles ¡la 45, la 45!, para que la gente no supiera si era el arma reglamentaria de la policía o una publicación nueva. En el ánimo de todos los involucrados en el proyecto editorial, pesaba el acuerdo de oponerse a la candidatura presidencial del canciller Ezequiel Padilla, seguro servidor de los intereses norteamericanos.

Se concretó así una publicación de agitación y propaganda política dotada de lo que Siqueiros solía llamar “elocuencia”. Esto tiene su historia, iniciada por las publicaciones populares de Antonio Vanegas Arroyo, mayoritariamente ilustradas por José Guadalupe Posada, con portadas y composición de carteles donde las tipografías acompañan a los grabados de alto contraste entre blancos, negros y grises, para conseguir un fuerte impacto visual. Esto fundamentó el formato de gran tamaño de *El Machete*, el periódico fundado en 1924 para dar a conocer al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, el cual

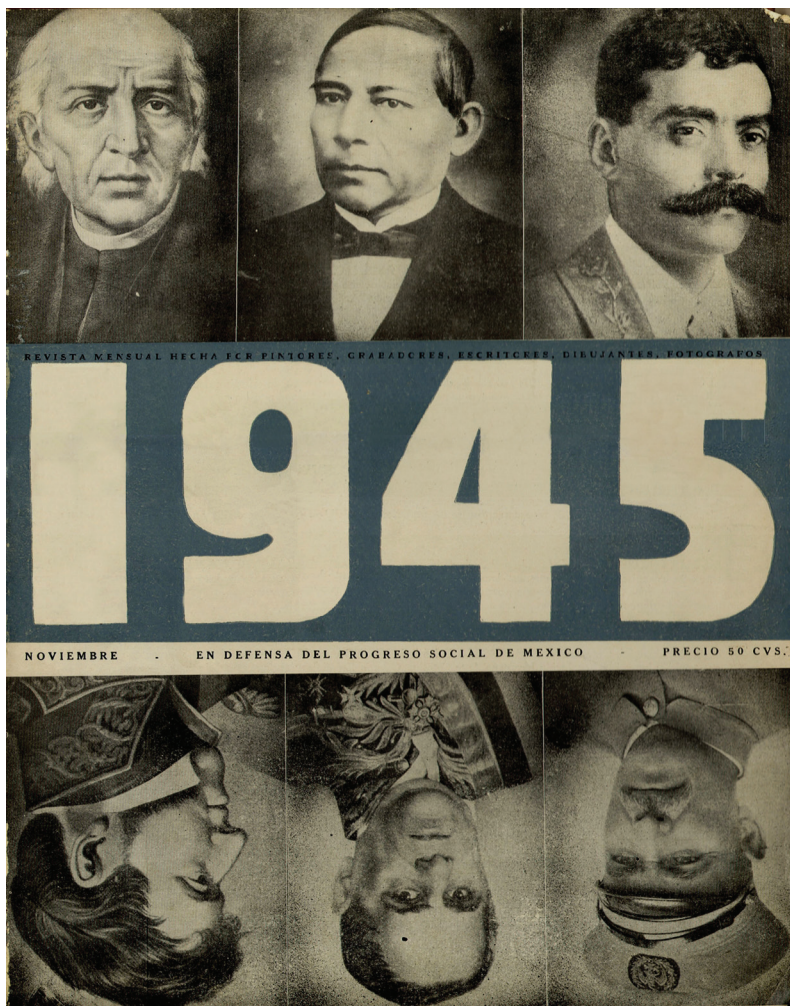
organizó de tal manera a los desamparados de toda mención en la prensa mercantil, que en menos de un año pasó a ser órgano del Comité Central del Partido Comunista Mexicano, al que fueron incorporados sus editores principales: David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Diego Rivera, menos José Clemente Orozco, el más constante caricaturista de *El Filóso*, quien prefirió siempre la independencia política.

Siqueiros y Graciela Amador idearon entonces páginas donde los corridos significantes de luchas populares tenían como fondo la impresión roja de grabados en madera de Siqueiros. El resultado fue contradictorio, porque los sintéticos cuerpos de Siqueiros no cuadraban del todo con los larguísimos textos de Gachita, como todos llamaban a la compañera del activo comunista, promotor del arte público.

No resultaba fácil ni inmediato cumplir la consigna “objetos nuevos, sujetos nuevos”, lanzada en *Vida Americana*. En 1922, Siqueiros publicó desde Barcelona *Tres llamamientos a los plásticos de América* opuestos al folclorismo y a las blandenguerías *art nouveau* alabadas por la crítica poetizante. “¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!”, clamó el pintor aprovechando su estancia europea como agregado militar para hacer suya la consigna futurista de Marinetti: “es más bello un auto de carreras que la Victoria de Samotracia”.

De ahí la ruptura con los fallidos intentos de ilustrar poesía romántica que en 1919 llevara a Siqueiros a las páginas de *El Universal Gráfico*, *El Machete*, *El Martillo* y *El 130*, necesarios para la organización de los mineros de los Altos de Jalisco, que intentaron un modo eficaz de comunicar a trabajadores analfabetas la necesidad de construir al sujeto revolucionario. Los sonoros títulos referentes al instrumento de trabajo y al artículo constitucional sobre organizaciones religiosas que había que hacer valer contra los cristeros levantados en armas, se concretaron en tipografías y cabezales de fuerte impacto visual. Había que ser elocuentes.

La cuestión no era sólo de tamaño, distinto al de las revistas de moda e historietas. El tamaño tabloide podía competir con las vistosas portadas mercantiles, si se valía de las técnicas de reproducción industrial



Revista 1945, México, noviembre de 1945.

que Josep Renau (el entrañable compañero, ex comisario de cultura de la República española y fotógrafo y cartelista de alto nivel, reducido en los años cuarenta a la propaganda de una cigarrera y del cine hecho en México) había llevado a la práctica durante la guerra española y en el mural colectivo *Retrato de la Burguesía*, en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) en 1940.

“Montaje de atracción” llamaba el cineasta ruso-soviético Serguei Eisenstein, dialogante con Siqueiros en México y en Los Ángeles, a la ruptura del plano secuencia con un corte visual de síntesis simbólica, como la famosa alternancia, en el *Acorazado Potemkin*, de los fogonazos sobre los leones de piedra al pie de la escalinata de Odesa; como el carro con el niño que nunca se ve, descendiendo solo por la escalinata en medio de la represión; como el crecimiento de los arroyos para significar la elevación de la conciencia revolucionaria, en *La Madre*, de Dziga Vertov. Preocupado por el reto de pintar al aire libre en competencia con la publicidad mercantil en Los Ángeles, meca de la cinematografía, Siqueiros conversó con Eisenstein sobre los usos del montaje en 1932.

Renau había aportado al mural del SME la construcción de planos secuencia, rotos por impactos visuales necesarios para el dinamismo dialéctico promovido por Siqueiros. La placidez hiperrealista de la madre pintada por Antonio Rodríguez Luna frente a los controles de energía eléctrica, rígidos como máquinas, pintados por Miguel Prieto, fue rota por la pista de un portaaviones pintado por Renau, y sobre todo, por la enorme y poderosa figura del combatiente armado, que rompe con el orden geométrico del cubo de la escalera, que en el centro interpela con una máquina de hacer monedas de oro y exprimir seres humanos, escoltada por las estáticas figuras de los capitalistas de frac protegidos por máscaras antigases. Narrado así, el mural parecería una pintura rutinaria más, reductible a lo que Orozco llamó, en su *Autobiografía*, relato sometido a las “visitas guiadas para los ciegos”. El montaje salva cualquier reducción literaria y obliga a la percepción dinámica en busca del referente histórico.

El culto Renau usó un cartel de John Gartfield con las figuras de robots de etiqueta y máscaras antigás, y reprodujo los rostros de niños muertos por las bombas fascistas, ya mostrados en uno de sus carteles españoles.

Con el montaje, el trabajo colectivo se hizo significativo concreto. En efecto, la capacidad de cada quien tomaba lugar en el mural integrado por los trazos fuertes de Siqueiros, ahí donde la recepción visual podía ser contentada por algún detalle excesivo o alguna intención compositiva dominante. Renau entendió esto semanas después de su depresión resultante de la corrección de Siqueiros a un humo demasiado suave. La consigna socialista de realizar a cada quien según sus capacidades y de dar según las necesidades, dio lugar a un trabajo colectivo de construcción del nuevo sujeto significativo. Al fin se veía clara la dialéctica de objetos nuevos, sujetos nuevos y, sin saberlo, se concretaba la frase de Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844: “la producción crea un objeto para un sujeto y un sujeto para el objeto”.

De aquí los “cartículos” motivados por el pronunciamiento en el rectángulo sepia del número uno de 1945. El nombre de la revista es planteado como exigencia “realista a la base de los problemas concretos de un determinado momento histórico de desarrollo”. Sobre esta base, y en vista de su publicación en noviembre, la revista cambiaría su nombre por el de 1946 en cuanto llegara enero. Un tiempo de lucha era así significado por el calendario electoral, en el que el grupo de militantes de izquierda pretendía influir.

“Su estilo” es el subtítulo en el cual se sintetiza bajo el título principal “el nombre de nuestra revista”, insertado en todos los números siguientes. La definición de estilo es clara: “1945, revista mensual, es un catálogo de carteles y manifiestos”. “Trabajo a la cadena”, concretaría la aportación “de las más amplias masas populares del país” para conseguir la construcción del sujeto político de manera no autoritaria. Carteles y manifiestos de las organizaciones populares darían lugar a una especie de democracia gráfica, “esa reproducción puede hacerse

directamente o bien encargándola a la propia administración de 1945". Para la difusión amplia de las propuestas, "para mayor amplitud del alcance público de nuestra revista 1945, sus páginas —que son carteles y manifiestos como hemos dicho antes— deberán ser fijados en la calle y centros de reunión". Esto planteó una competencia no dicha con el Taller de Gráfica Popular, desprendido de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1937, a quien Siqueiros objetó en *No hay más ruta que la nuestra*, de 1945, por el carácter artesanal de sus grabados en linóleo, técnica que no impidió su presencia en las calles del Centro Histórico de México.

El siguiente subtítulo, "¿Quiénes la hacen?", enlista a "todos los pintores, dibujantes, grabadores, escultores, fotógrafos y escritores que acepten luchar con su arte y su militancia personal, por el progreso social de México". Afirma que esta legión es la "de mayor significación en el campo intelectual progresista de nuestro país". Parecía entendida la lección de la polémica Siqueiros-Rivera de 1934-1935, cuando la intolerancia procuró las descalificaciones pese a todo, culminadas en escueto comunicado de acuerdos críticos y autocríticos exigidos por la LEAR, la más importante organización antifascista de los treinta. Ahora, en la crisis del Partido Comunista Mexicano con un cambio violento de dirigencia, con Siqueiros y Carnero Checa expulsados para ser readmitidos en 1946; con la Mesa Redonda de Marxistas Mexicanos de enero de 1947, en donde nació el Partido Popular de Vicente Lombardo Toledano; y con el cambio de nombre del partido de Estado para convertirse en el de la Revolución mexicana, en alianza con la nueva orientación de la Confederación de Trabajadores de México hacia el servicio al Estado, era necesario abrir la convocatoria de intelectuales y artistas a la amplia gama de la izquierda nacionalista.

"Su base económica" era la de los propios productores, la de "los funcionarios públicos o industriales" que "sin condiciones" se sumen al proyecto y, por supuesto, de las organizaciones obreras, campesinas y populares. El encargo de reimpressiones y "el pago de anuncios" que no contradijeran la línea de la revista, favorable "a los intereses de la

REVISTA MENSUAL HECHA POR PINTORES, GRABADORES, ESCRITORES, DIBUJANTES, FOTOGRAFOS

1946

ENERO • EN DEFENSA DEL PROGRESO SOCIAL DE MEXICO • PRECIO 50 CVS.

¡QUIENES EJECUTARON LAS
MATANZAS DE RIO BLANCO, CA-
NANEA -Y MIL MAS, QUE CONOCE
EL PAIS ENTERO-, COMO QUIENES
JUSTIFICARON O GUARDARON
SILENCIO FRENTE A TALES ATRO-
CIDADES, QUIEREN CAPITALIZAR,
PARA SU POLITICA CONTRARRE-
VOLUCIONARIA, LA SANGRE DE
VICTIMAS PRECONCEBIDAMENTE
CONDUCIDAS POR ELLOS MISMOS
AL SACRIFICIO, DESPUES DE
ATOLONDRARLAS, METODICAMEN-
TE, CON SUS ENCUBIERTOS
EMBUSTES FALANGISTAS!



HOMENAJE A LOS MARTIRES DE RIO BLANCO Y CANANEA FOTO DE M. ALVAREZ BRAVO

**¡HOY, COMO AYER, REACCIONARIOS,
LOS ASESINOS SON USTEDES....!**

Revista 1946, México, enero de 1946.

nación y el pueblo mexicano”, serían las fuentes del financiamiento. Así, se planteaba la totalidad de la producción de una revista con pretensiones de innovación no sólo en el diseño gráfico, sino también en su producción y en sus alcances públicos.

El impacto gráfico deseado era, por lo pronto, contradicho por el farragoso cuento de José Revueltas, “El día de la muerte”, al lado del rectángulo sepia de definición editorial. Un dibujo con líneas gestuales orozquianas intentó en vano agilizar el largo texto publicado con letra pequeña bajo el título en sepia. No volvió a ocurrir el desacato a la propuesta gráfica. El último número de 1945 y los de 1946, concluida con el número dedicado al 1 de mayo, día internacional de los trabajadores, cumplieron con el vistoso manejo de tipografías variadas, fragmentos de murales, reproducciones diversas en blanco y negro, montajes fotográficos y fotos de actualidad, generalmente con instrumentados sentidos opuestos. Las máscaras y los disfraces de Jesús Siqueiros innovaron las portadas con la inclusión de lo grotesco.

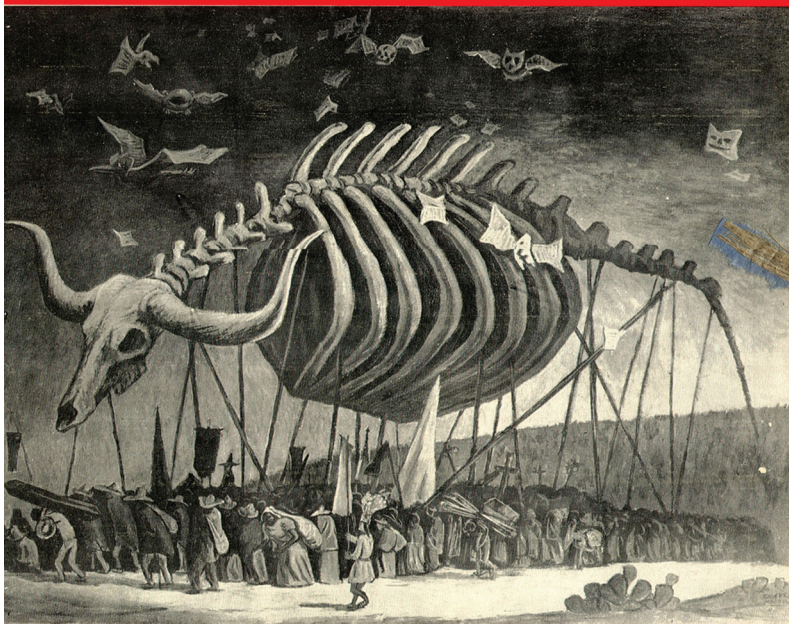
1946 había salido “los quince de cada mes”, pero se veía obligada a la mensualidad original, en beneficio del Frente Nacional de la Democracia, para apoyar al “Candidato de los Sectores Progresistas y Revolucionarios”, Miguel Alemán, a quien algún ingenioso propagandista llamara “Cachorro de la Revolución”.

La construcción del Frente Nacional se concretó en las direcciones editoriales: la de 1945, con el pintor veinteañero Federico Silva, de director, y Luis Arenal, el constante colaborador de Siqueiros, como jefe de redacción. La 1946 mantuvo el pie de “Revista mensual en defensa del progreso social de México”, con un Comité Directivo conformado por David Alfaro Siqueiros, José Revueltas, Federico Silva, Leopoldo Méndez, Enrique Ramírez y Ramírez. Un director artístico, Luis Arenal; un Comité de Redacción, con José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Xavier Guerrero y José Alvarado, con el apoyo del secretario Joel Marrokín. La administración a cargo de Genaro Carnero Checa y una larga lista de colaboradores permanentes enlistados, desde Manuel Álvarez Bravo hasta Diego Rivera, Salvador Toscano y Orson Welles.

EL MEXICO NEGRO FANATIZADO, ALCOHOLIZADO, PRIMI- TIVO, SUMISO Y HARAPIENTO.....

QUE QUIEREN RESUCITAR LOS CLERICALES FASCISTAS DE ACCION NACIONAL, EL SINARQUISMO Y SUS ALIADOS LOS PREVARICADORES DE LA REVOLUCION. ¡LEVANTEMONOS CONTRA ESE "MEXICO NEGRO"!

Óleo de José CHAVEZ MORADO



1946

Revista 1946, óleo de José Chávez Morado.

Esta lista, en especial, es una señal del obstáculo de construcción de una publicación popular efectivamente democrática. Una vez más se recurría a una lista de notables, en su mayoría ausentes de las páginas de la revista, a cambio de prestar su nombre para impresionar incautos. Esta señal es de ausencia de iniciativas para incorporarse a la producción de “cartículos”, obviamente limitados a las iniciativas de los dirigentes. Sin embargo, la propuesta en su totalidad seguirá siendo válida en la medida de la necesidad de superar las democracias formales para construir, en cambio, la democracia real de amplia participación. La articulación del diseño gráfico con la orientación política se descubrió entonces en competencia con la publicidad mercantil, singularmente hábil para imponer necesidades artificiales y construir sujetos del mercado. El proyecto alternativo a esta deshumanización sigue en pie.

La derivación confesa de la revista al apoyo de la candidatura de Alemán ocurrió hasta el final de la versión *1946*.

En el tránsito 1945-1946, la propuesta había quedado en los términos siguientes:

1945, que a partir del próximo enero será *1946*, adopta como tarea central el desarrollo mismo de la lucha electoral ya iniciada, la de desenmascarar sistemáticamente, de acuerdo con un método gráfico y documental, a las fuerzas e individuos, representativos, económica y políticamente, del tradicional Feudalismo Colonial, de la oligarquía Porfiriana y Huertista, del nuevo fascismo seudocristiano, de la nueva Plutocracia, formada por prevaricadores de la Revolución, todos ellos instrumentos naturales del capitalismo Imperialista extranjero, que —mediante el monopolio casi obsoleto de los vehículos y medios de publicidad— pretenden romper el desenvolvimiento lógico de la Revolución mexicana, revolución democrática cuyos primeros frutos definitivos son ya incuestionables, a pesar de los obstáculos propios de toda reforma trascendental.

Dos tercios de la página, arriba del texto titulado con mayúsculas negras, una foto de Semo de las danzas de Armen Ohanian, ofreció un

rostro con exceso de maquillaje deteriorado sostenido por manos informes y tocado en la cabeza por un papel. El título lo aludía: “¡¡Se enmascaran de ‘pueblo sufriente’ para encadenar de nuevo al pueblo sufriente, aún primitivo y desorganizado de nuestro país!!” El “método gráfico y documental” llegaba a su límite con el farragoso texto abundante de las palabras compuestas muy al gusto de Siqueiros. A lo “primitivo y desorganizado” del pueblo sufriente, correspondía ese discurso y la ilustración patética. Entre el humor de los montajes de cabezas sobre cuerpos distintos y el uso de fotos trucadas, el patetismo y las fotos escolares de los héroes, la “revolución democrática” adquirió una orientación contestataria que no logró concretar los diecinueve puntos de la “Propuesta” publicada en una página completa de todos los números de la revista. Para precisar, es necesaria la lista de los diecinueve puntos resaltados con mayúsculas:

Luchar por la absoluta independencia económica y política de México.

Luchar contra el ya palpable desarrollo y afinación en México de una oligarquía poliextranjera.

Luchar por la auténtica industrialización nacional de México.

Luchar por la continuación de la reforma agraria.

Luchar contra el hambre ancestral.

Luchar contra las pocilgas que aún sirven de habitación a la inmensa mayoría de los mexicanos.

Luchar por el intensivo desarrollo de la salubridad pública.

Luchar contra el analfabetismo y la ignorancia.

Luchar por la verdadera democratización de la ciencia y la cultura.

Defender la libertad religiosa.

Luchar contra el neofascismo.

Luchar contra toda forma de discriminación racial.

Luchar contra el periodismo mercenario.

Luchar por la autodeterminación nacional de todos los pueblos oprimidos.

Luchar contra los Victoriano Huerta de España, Argentina, Portugal, etcétera.

Vigilar minuciosamente el desarrollo de la campaña electoral relativa al próximo sexenio presidencial.

Luchar contra la corrupción.

Defender la tradición democrática del ejército mexicano.

Luchar, en fin, por el progreso ascendente de la Revolución Mexicana.

¿Qué tiene que ver todo lo anterior con el diseño gráfico? Lo determina porque exige sintetizar en imágenes, con el apoyo de textos concisos y “elocuentes”, la variedad de puntos programáticos. En rigor, esto se hizo con la denuncia peyorativa del candidato Ezequiel Padilla, con el planteamiento épico de la defensa de la República española ya derrotada; con la denuncia de la complicidad religiosa con el nazismo; contra los acaparadores; por los sacrificados en los movimientos populares de autodefensa obrera y campesina; por la cultura popular de reconocimiento a dirigentes de izquierda como Vicente Lombardo Toledano y a jóvenes artistas como el veinteañero Federico Silva; contra los partidos políticos y la prensa de derecha. La síntesis era correcta pero le faltó alimentación popular. No hubo capacidad de agitación a partir de actos casuales, como la agresión contra el cuadro monumental y colectivo *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*, pintado por Guillermo Monroy, Arturo García Bustos y Arturo Estrada, tres de los famosos “fridos”, por su cercanía entrañable con la maestra Frida Kahlo. La necesidad de articular como acción cívica la aportación de los artistas y la concreción en los “cartículos”, más bien fue reducida, como siempre, al leal saber y entender de los compañeros de izquierda constituidos en editores. De aquí el peso del discurso siqueiriano, ciertamente efectivo por su orientación contestataria, para limitarse al acompañamiento de la gráfica con el mismo carácter. Esta limitación produce y reproduce rituales de autocomplacencia. Tal ocurrió con el cuadro comentado y el premio alcanzado en la exposición “20 de noviembre”, en homenaje a la Revolución mexicana, “que con todos sus defectos,

SIN LA LIQUIDACION TOTAL DEL LATIFUNDISMO; SIN EL CREDITO SUFICIENTE, TECNICA MODERNA, IRRIGACION AMPLIA, MECANIZACION,..... NO HAY COMPLETA REFORMA AGRARIA!!!



ZAPATA, Madero Co L. Ansa!

Y SIN REFORMA AGRARIA PARALELA, NO HAY AUTENTICA REFORMA INDUSTRIAL



EL PROGRAMA DE ZAPATA ESTA AUN POR COMPLETARSE

Revista 1946.

defectos inherentes a la naturaleza misma de todo movimiento democrático-burgués, ha empezado a aplicar potencialmente esas soluciones”, las de beneficio popular.

El cuadro monumental, alrededor de 3 por 2.5 metros, tiene en el centro al arzobispo Luis María Martínez a manera de Juan Diego, con la imagen de la Virgen de Guadalupe en su túnica y escoltado por per-

sonajes, con una bolsa de dinero uno, y otro apoyado en un militar, puñal en mano. Iglesias, procesiones, fiestas patronales, remiten al altar al pie de la virgen con una urna en la que deposita monedas una escuálida pareja. En el primer plano y al pie del cuadro, cuerpos yertos orozquianos completan el sentido. El cuadro fue atacado con ácido para escándalo de la izquierda culta, para reaparecer hasta 2004 en una exposición de los “fridos”, Estrada, Monroy y Fanny Rabel, en el Museo Estudio Diego Rivera. Monroy lo atesora entre los cientos de cuadros de su colección privada, y éste es el punto: la incapacidad de reproducción popular a cambio de suponer que ciertos temas, con ciertos tratamientos técnicos, son suficientes para “darle al pueblo de México la conciencia cívica de que aún carece, hablando en términos generales”.

La experiencia de 1945 y 1946 prueba que no bastan “los términos generales” para “la conciencia cívica”. No se aprendió la lección de la primera época de *El Machete* o, de otra manera, de *Regeneración*, del Partido Liberal Mexicano de Ricardo Flores Magón, alimentados por las comunidades en lucha incorporadas a un movimiento social mayor, a partir de la interpelación de sus denuncias y triunfos publicados. De aquí que las máscaras, los montajes, las fotos sin más, las tipografías variadas, los acentos de color, hayan sustituido a la foto testimonial y al fotorreportaje, salvo en contados casos: las víctimas de la guerra mundial y de los cristeros, la foto de Manuel Álvarez Bravo del obrero yerto sobre su propia sangre, el caballo encabritado de un “dorado” de la organización sinarquista al ser embestido por un taxi comunista. La precisión interpeladora no alcanzó la elocuencia de los “cartículos”.

Los propósitos programáticos de la revista son objetables como línea electoral. De aquí la conclusión a favor de la candidatura de Miguel Alemán con tal de oponerse al canciller entreguista y al incierto militar Miguel Henríquez Guzmán, cuyo frente partidario fue brutalmente reprimido. La fe en la Revolución mexicana, incluyendo “la tradición democrática del Ejército mexicano” y la imprecisión sobre los logros del Estado dejados en un nacionalismo de encuentro con “los

primeros frutos definitivos” del Estado, quedaron en la falta de propuestas concretas.

Estas limitaciones reducen a retórica los “cartículos”. Elocuente retórica pero, al fin, recurso de atracción visual y sentimental con claridad general y abstracta en el límite del disgusto popular. El guadalupanismo, como ideología religiosa no canónica, no acepta referencias tan directas como la de la pintura monumental descrita. El izquierdismo, descrito por Lenin como “enfermedad infantil del comunismo”, es ese radicalismo desinteresado de la complejidad social y sus dominios orientadores del bloque histórico popular que hay que construir en el tiempo largo. El diseño gráfico ocupa en este proceso un lugar estratégico porque contribuye a la identidad popular, tal como ocurre con los grabados del Taller de Gráfica Popular que son publicados constantemente por la prensa y los volantes y mantas populares. Por ejemplo, grabados como el tzotzil de ojos desorbitados con una cadena y un candado en la boca, grabado por Adolfo Mexiac en 1954, a raíz del golpe de Estado en Guatemala, alcanza difusión internacional a partir de 1968 hasta ganar el anonimato popular. No ocurrió lo mismo con los “cartículos”, ni siquiera como recurso, salvo en la publicidad mercantil en un triunfo más de la “subsunción” capitalista, esa capacidad enorme de reducirlo todo a la ley del valor que transforma dinero en mercancía y ésta en dinero, en un ciclo dialéctico ampliado hasta alcanzar dimensión mundial. Pese a todo, habría que investigar los usos de la historietita a este respecto, de trabajadores de la imagen popular difícilmente calificables como artistas. En la 1945, Alberto Beltrán hizo una historietita sobre el cine mexicano, como aportación pionera de ese recurso educativo. De entonces hasta los años sesenta, cuando irrumpe Eduardo del Río, “Rius”, como innovador de la gráfica de izquierda, hay una presencia constante de publicaciones humorísticas sobre la base de apropiarse de los modos de las historietas. En el fin del siglo XX, Alfredo Arcos pinta muros en Ciudad Nezahualcóyotl a partir de los personajes de la Familia Burrón de Gabriel Vargas, y a la par de las construcciones comunitarias del EZLN en Chiapas, luego de 1995, decenas de

murales cubren la totalidad de las fachadas de los edificios de las Juntas de Buen Gobierno en Los Caracoles. “Cartículos” murales son estas pinturas donde el soporte de los vidrios de las ventanas y puertas, deliberadamente pintados por Arcos y los muros de ladrillo y madera, dan cuenta de escuelas, la iglesia de Oventic, centros comunitarios, centros de salud, comandancias y sedes de buen gobierno, para denotar las referencias al nombre, que puede ser uno o varios personajes históricos, o de una frase cargada de la poesía de la “palabra verdadera”, como gustan de llamar a sus propuestas. Algunas son insólitas, como la narración del nombre Moisés Gandhi, compuesto por el personaje bíblico y el hindú civilista con sus respectivos letreros, o el del fútbol, referente al deporte donde participan mujeres con todo y sus vestidos campesinos, donde un encapuchado salta para pegarle a un balón. Estos usos populares identitarios desconocen la historia del diseño gráfico a cambio de ejercerla de manera práctica. Lástima que los promotores de los “cartículos” no hayan procurado el encuentro, la vinculación y la articulación con el diseño popular “espontáneo” para educar de manera dialéctica: a los profesionales de la significación y a los receptores en vías de ser productores.

1945 y 1946

En Defensa del Progreso Social de México

Fecha de publicación

1945-1946

Volumen

Ocho revistas y seis carteles

Periodicidad

Irregular

Portada

Cartulina rústica

Interiores

Papel rústico

Localización

Hemeroteca Nacional de México

LOS DISIDENTES, MANIFIESTO DEL ARTE ABSTRACTO

Jacinto Salcedo

Una de las paradojas que arroja a este ensayo es que la revista que analizaremos —y que se muestra como ejemplo de publicación cultural venezolana— no fue impresa ni editada en Venezuela, sino en París, Francia. En 1950 irrumpe el grupo Los Disidentes. Todos sus miembros eran artistas venezolanos residenciados en esa ciudad, quienes asumen una posición de ruptura y vanguardia y se enfrentan contra los “falsos impresionistas, falsos salones de arte y falsos folkloristas”. *Los Disidentes*, la revista, es un documento —o mejor: un folleto, como ellos mismos lo definieron— que agrupa las ideas revolucionarias de este grupo, una referencia obligada para comprender el “arraigo y preferencia” del arte geométrico en Venezuela.

La segunda paradoja es que una publicación tan pequeña —en formato (18 x 22.5 cm), páginas (dieciséis más tapa) y duración (cinco números)—¹ sirviera de concentrado para detonar una polémica sobre el rol, percepción y finalidad del arte con claras secuelas en la cultura contemporánea venezolana. La pretensión de su alcance se presentaba justo debajo del cabezal: “Circulando por América-Latina”. Sus contenidos estaban redactados en correcto español, muy bien editados. To-

¹ Esta investigación no pudo determinar el tiraje de la revista.

das las ediciones fueron producidas en la Imprimerie Beresniak 12, Rue Lagrange, París.

El contexto venezolano

La primera mitad del siglo XX en Venezuela estuvo marcada por cambios sustanciales. Los gobiernos caudillistas se mantenían en una economía rural sustentada por el cultivo de café, cacao, caña de azúcar y algodón. Esta situación cambia radicalmente al descubrirse yacimientos de petróleo. Se establecen entonces en el país concesionarias extranjeras como la Creole Petroleum Corporation y la Shell, las cuales incorporan nuevos modos de relaciones sociales en los campos petroleros, los Country Club o los juegos de pelota (beisbol). De igual forma, este hecho marcó un hito en cuanto a la difusión de productos culturales: patrocinios de salones de arte, discos, revistas y libros.

Venezuela representó para muchos emigrantes un destino de oportunidades luego de una posguerra devastadora. La política de puertas abiertas a la mano de obra calificada permitió que muchos extranjeros se establecieran allí. El país también fue el destino de intelectuales, técnicos de imprenta y artistas plásticos.

El arte, que sólo había tenido cabida en los encargos del gobierno ejecutivo o de la Iglesia, comienza a difundirse en una sociedad de relativa opulencia estableciéndose circuitos de mecenas, *marchands* y coleccionistas.

En 1940 se crea el Salón Oficial de Arte Venezolano, una tribuna que permitió mostrar el “estado del arte” en el Museo de Bellas Artes de Caracas. “Para el público venezolano, el Salón representó algo así como un expediente que permitía, en cada oportunidad, efectuar un balance de la situación del arte nacional.”²

² J. Calzadilla, *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*, Caracas, Mica Ediciones de Arte, 1982, p. 52.

El discurso artístico de las vanguardias europeas había comenzado a sentirse en Venezuela, especialmente en cierto tipo de arquitectura *art déco*. Los proyectos de ingeniería colosal como el viaducto de Caracas-La Guaira, el urbanismo que redimensiona la ciudad de Caracas, o la arquitectura e interiorismo de salas de cine y edificios de habitación muestran cada vez más rasgos geométricos buscando un estilo más universal. Sin embargo, las ideas de avanzada ligada con formas puras tuvieron resistencia de los grupos costumbristas en el campo de las artes plásticas, en la pintura y la escultura.

En 1945, la Escuela de Artes Plásticas fue blanco de fuertes críticas por parte de los alumnos, quienes plantean la renovación para incluir en los programas a las nuevas tendencias: “síntomas de un malestar cultural que parecía estar asfixiando a los artistas e intelectuales más avisados de la época: el atraso y aislamiento culturales del país respecto a la metrópoli europea”.³

Ante las carencias de la Escuela de Artes Plásticas varios artistas venezolanos emigraron apoyados en el proyecto de modernización del presidente Pérez-Jiménez, que promovía a profesionales a estudiar al exterior y completar sus estudios o especializarse. Algunos de los artistas beneficiados escogieron México y asimilaron como parte de su discurso artístico las ideas del realismo social ligadas con el Muralismo. Otro lote escogió irse a París para entrar en contacto con las vanguardias modernas.

La disidencia

El primer número de *Los Disidentes* se publica en marzo de 1950. El cabezal era una ocurrenente composición que muestra un cuadrado negro sobre el cual se dibuja expresivamente una caligrafía que no encaja,

³ K. Chacón, *Geometría como vanguardia*, Caracas, Fundación Banco Mercantil, 2005, p. 11.



Los Disidentes

CIRCULANDO POR AMERICA-LATINA

PASCUAL NAVARRO VELAZQUEZ *pintura*

ALEJANDRO OTERO RODRIGUEZ *pintura*

MATEO MANAURE *pintura*

LUIS GUEVARA MORENO *pintura*

CARLOS GONZALEZ BOGEN *pintura*

NARCISO DEBOURG *pintura*

PERAN ERMINY *pintura*

RUBEN NUNEZ *pintura*

DORA HERSEN *pintura*

AIMÉE BATTISTINI *pintura*

BELÉN NUNEZ *ballet*

J. R. GUILLENT PEREZ *filosofía*

Nº 1

P A R I S

M A R Z O

1 9 5 0

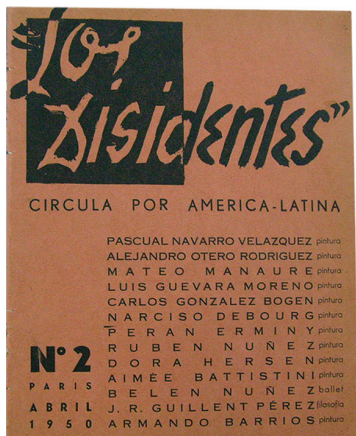
Los Disidentes, núm. 1, París, marzo de 1950.

que se manifiesta más allá de los límites y que inevitablemente se autorrefiere: “*Los Disidentes*”, el nombre de la revista, está entre comillas. En la tapa, hecha exclusivamente con tipografía e impresa sobre cartulina marrón, aparecen los nombres de los artistas-colaboradores como un gesto arrogante y emancipado: Pascual Navarro (pintura), Alejandro Otero (pintura), Mateo Manaure (pintura), Luis Guevara Moreno (pintura), Carlos González Bogen (pintura), Narciso Debourg (pintura), Perán Hermini (pintura), Rubén Nuñez (pintura), Dora Versen (pintura), Aimée Battistini (pintura), Belén Nuñez (ballet) y J.R. Guillent Pérez (filosofía). Impresa a una sola tinta, sin ilustraciones (sólo se reproducen obras en los números 4 y 5), su diagramación es muy sencilla: con márgenes generosos, con detalles tipográficos como las capitulares y titulares que le aportan contraste. Sin duda era una edición sencilla y modesta aunque cuidadosamente elaborada, cargada de crítica y reacción. “Ningún interés creado, ninguna sensiblería ante lo que creemos nuestro inalienable deber. La juventud latinoamericana está hoy situada ante la alternativa, o bien de someterse al canon tradicional, o hacer que Latinoamérica logre su verdadera dignidad”.⁴

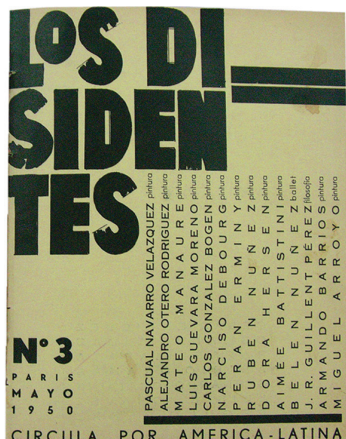
Para el año 1950, el comisionado por parte del gobierno francés para hacer itinerar la exposición “De Manet a nuestros días” por América latina, Gastón Diehl, se establece en Caracas y funge como un cronista del arte moderno en Venezuela. Rápidamente Diehl se convierte en una figura de referencia como crítico. En su visión del arte, con un rancio sesgo eurocentrista, recomendaba a los jóvenes artistas venezolanos “no quemar muy rápido las etapas” y mantenerse en la corriente del paisajismo posimpresionista porque el arte abstracto era una “tentación inútil”.

Una de las primeras críticas mordientes de *Los Disidentes* fue precisamente contra el emisario francés; bajo la firma de Alejandro Otero publican “¿Gastón Diehl promulga y espera una resurrección del espí-

⁴ *Los Disidentes*, núm. 1, marzo de 1950, p. 1.



Los Disidentes, núm. 2, París, abril de 1950.



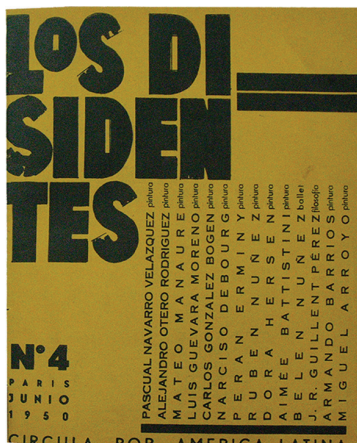
Los Disidentes, núm. 3, París, mayo de 1950.

ritu impresionista en Venezuela?”. Allí acusan a Diehl de conservador y rechazan su postura que ignora al Cubismo y al arte abstracto.

En el segundo número (tapa roja), publicado en abril del mismo año, se imponía una batalla en contra del arte establecido como una “lucha de remozamiento y saneamiento radical de nuestra cultura”. Arremetieron entonces contra la Escuela “paisajista” de Caracas, los entes oficiales del arte, catalogaron a los pintores realistas como “anacrónicos e irresponsables”, ignorantes de su momento histórico y los acusaron de *pompier*.⁵

Ya en el tercer número, el de mayo (con tapa amarillo pálido), se justifican: “la violencia que en nuestros artículos aparece no es sino consecuencia de los intereses puestos en juego: el mal está tan arraigado, que la violencia es necesaria para que salga a flote”. El cabezal cambia su diseño por una tipografía rotulada a mano que recuerda la disgregación de elementos del discurso cubista.

⁵ *Pompier*: arte académico que pretendía juntar de manera ecléctica el Neoclasicismo con el Romanticismo, logrando, según sus detractores, un arte decadente, de mal gusto. El término “*pompier*”, del francés “bombero”, se acuñó porque los personajes pintados a menudo llevaban cascos.



Los Disidentes, núm. 4, París, junio de 1950.



Los Disidentes, núm. 5, París, septiembre de 1950

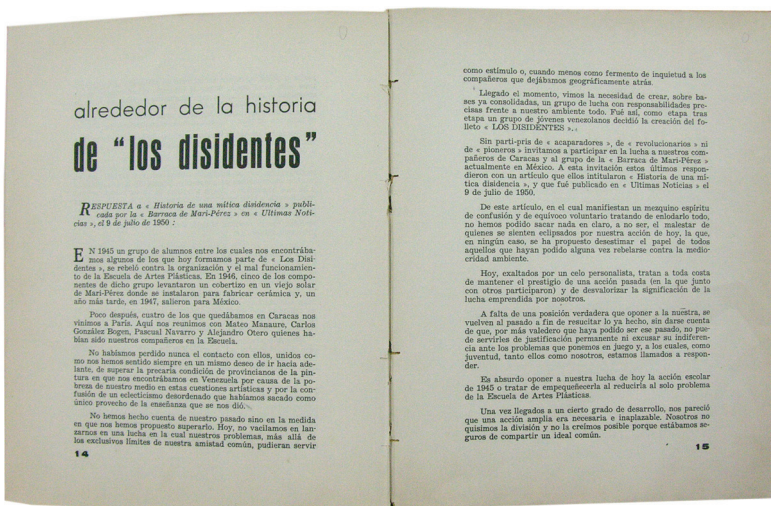
En el número cuatro, de junio (con tapa color mostaza), aparecen reproducciones de imágenes. Los dibujos de González-Bogen acompañan a un artículo de Mateo Manaure:

La sutileza y fecundidad de la pintura abstracta radica principalmente en la infinita libertad de creación que cada artista, individualmente, pone en juego, enriqueciendo cada vez más la espiritualidad de su lenguaje. Es por eso que la pintura abstracta está muy lejos de la banalidad de un formalismo esquemático y estéril.

Sin embargo, el acontecimiento más importante de esta edición es la publicación de dibujos y textos en español de Wassily Kandinsky.

En el quinto y último número (con tapa marrón), publicado en septiembre, *Los Disidentes* cierra filas y anuncia que un importante grupo de colaboradores ya no está con ellos. Es cuando publican el llamado “Manifiesto No”:⁶

⁶ *Los Disidentes*, núm. 5, septiembre de 1950.



Los Disidentes, núm. 1, páginas interiores.

Nosotros no vinimos a París a seguir cursos de diplomacia, ni a adquirir una "cultura" con fines de comodidad personal. Vinimos a enfrentarnos con los problemas, a luchar con ellos, a aprender a llamar las cosas por su nombre, y por ello mismo no podemos mantenernos indiferentes ante el clima de falsedad que constituye la realidad cultural de Venezuela. A su mejoramiento creemos contribuir atacando sus defectos con la mayor crudeza, haciendo recaer las culpas sobre los verdaderos responsables o quienes les apoyan.

Buena parte de la tarea que emprendemos no nos corresponde, pero ante la indiferencia de aquellos a quienes les incumbe, no hemos vacilado en hacerla nuestra, puntualizando también todo cuanto podamos.

Somos venezolanos (y continuaremos siéndolo) y hemos sido las primeras víctimas de ese estado lamentable de cosas. Hoy nos revelamos contra ellas, y hablamos alto porque es necesario.



Los Disidentes, núm. 4, páginas interiores.

Vamos contra lo que nos parece regresivo o estacionario, contra lo que tiene una falsa función. Hemos sido resultado y testigos de mucho absurdo, y mal andaríamos si no pudiéramos decir lo que pensamos, en la forma en que creemos necesario decirlo.

Hemos querido decir “NO” ahora y después de “*Los Disidentes*”. “NO” es la tradición que queremos instaurar. El “NO” venezolano que nos cuesta tanto decir. “NO” a los falsos Salones de Arte Oficial. “NO” a ese anacrónico archivo de anacronismo que se llama Museo de Bellas Artes.

“NO” a la Escuela de Artes Plásticas y sus promociones de falsos impresionistas. “NO” a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo.

“NO” a los falsos críticos de arte. “NO” a los falsos músicos folkloristas. “NO” a los falsos poetas y escritores llena-cuartillas.

“NO” a los periódicos que apoyan tanto absurdo, y al público que va todos los días dócilmente al matadero.

Decimos “NO” de una vez para todas; al “consumatum est” venezolano con el que no seremos nunca sino una ruina.

La polémica

El activismo de *Los Disidentes* trascendió la publicación de la revista. “Estos pintores además hicieron las veces de teóricos, de articulistas, de conferencistas, tanto para expandir sus criterios como para polemizar sin cuartel con todo el que se consiguieran en su camino”.⁷

Entre las críticas publicadas, la de Marcos Castillo era fulminante:

La abstracción es para las minorías, y para las multitudes, un mundo sin objeto [...] El arte abstracto no llegará a expresar una realidad exterior como tampoco una interior. Se quedará dentro de sí mismo, en su mudez interpretativa, o como una de las tantas convulsiones de la humanidad presente.⁸

No sólo se rechazaba al abstraccionismo como corriente estética. La confrontación se llevó al plano ético al hablar de la honestidad de la propuesta artística, e incluso como un problema de identidad nacional. Según palabras de Miguel Otero Silva:

No creo que la pintura venezolana pueda ni deba orientarse hacia el abstraccionismo. El problema de nuestros pintores abstractos es, a mi juicio, artificioso y postizo. Un grupo de jóvenes pintores nacionales —extraordinariamente dotados algunos de ellos— cayó en un París de post-guerra

⁷ J.C. Palenzuela, *Arte en Venezuela. 1838-1958*, Caracas, Fundación Banco Industrial de Venezuela, 2001, p. 185.

⁸ Cita a Marcos Castillo, en *idem*.

donde la pintura abstracta hace o hacía furor. Y fueron arrebatados en el torbellino. Aseguran sus partidarios que ellos hallaron en el abstraccionismo la expresión exacta de su psicología de artistas, el más sincero canal de su sensibilidad soterrada o deformada por maestros “figurativos”. Yo me permito dudarle. Podría darse el caso, bastante improbable por cierto, de un aislado pintor venezolano, de temperamento cerebral y complicada mentalidad que encajara adecuadamente en el movimiento artístico que es manifestación de una sociedad evolucionada y decadente.⁹

La trascendencia de la polémica suscitada con la aparición de *Los Disidentes* no está dada por un aspecto meramente formal entre los figurativos y los abstraccionistas. Más bien es un reflejo del paso del arte como representación de la naturaleza (o del ámbito social), al arte como expresión del ser. Una expresión individual, desligada de referencias anecdóticas para entrar en un plano estético universal.

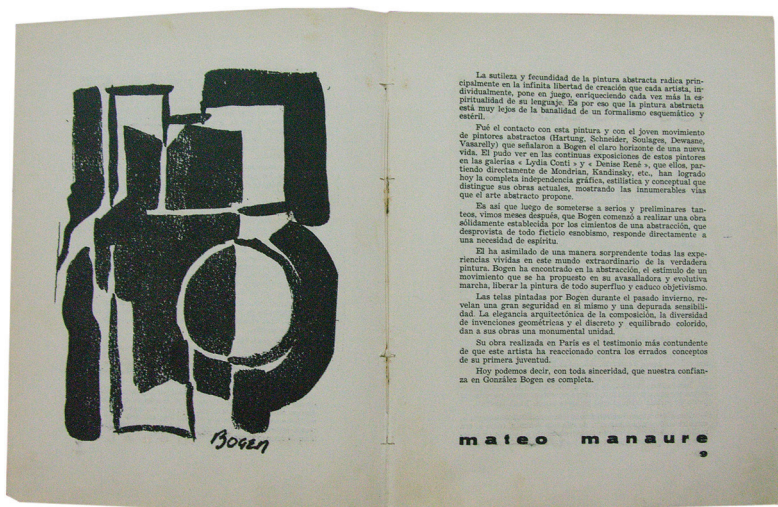
Esa idea la podemos rastrear en una entrevista hecha a Humberto Jaimes Sánchez publicada en la revista *El Farol*:¹⁰

—¿El hombre está dentro de su pintura no-figurativa?

—En todas partes está el hombre. Recuerdo que me era fácil pintar un paisaje o una pintura del natural, pero cuando lo intentaba de memoria me resultaba difícil. Esa dificultad me espoleó, me enseñó a mirar; descubrí un poco de la naturaleza de la expresión artística y me fui identificando con formas que no representan tal vez nada, pero que hacían sentir como un estado anterior de la vida cotidiana que ya había vivido, quién sabe dónde ni cuando. Encontré en la obra de otros pintores esa misma reminiscencia; eso me daba, a su manera, la razón de mi búsqueda.

⁹ *Ib.*, pp. 187-188.

¹⁰ R. Delgado, “Humberto Jaimes Sánchez pintura y pensamiento”, en *El Farol*, núm. 222, Caracas, s/f.



Los Disidentes, núm. 4, páginas interiores.

El país moderno

Si bien el tono altisonante en *Los Disidentes* no planteaba soluciones concretas, sino más bien críticas encarnizadas, su postura no pasó desapercibida.

El sentido progresista de la polémica desatada por el grupo *Los Disidentes* permeó la percepción del arte, el gusto de la época, así como el ámbito del diseño gráfico tanto en su postura crítica como en su resolución formal. Resulta natural la fascinación de los dibujantes de imprenta hacia el geometrismo, el abstraccionismo, el arte óptico y las figuras imposibles surgidas de ejercicios psicológicos de percepción.¹¹

¹¹ J. Salcedo, "Marcas: brevísimos apuntes de un patrimonio visual", en *Marcas: Identificadores gráficos en Venezuela*, Caracas, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Díez, 2005.

A pesar de la polémica hubo también voces que aceptaban su propuesta, como la de Ida Gramcko:

Desvirtuar el sentido innato de *Los Disidentes* sería encontrar en sus artículos altisonancia o inconsistencia. La humildad y la confianza ante una manifestación venidera, distinta y superadora de lo ya conocido, rematado y confuso, cumple su cometido en el ámbito rebelde. La rebeldía no es, por otra parte, un gusto de nadie y no es para provecho propio sino para fecundar una comarca nueva, llámese estatua, tela o poema.¹²

Posteriormente, *Los Disidentes*, como parte de un espíritu colectivo que aprecia y exalta el arte moderno, cuenta con el apoyo de galeristas y coleccionistas, y tiene su clímax en el proyecto “Síntesis de las Artes”, que lleva a cabo el arquitecto Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas (1952-1956), donde integra de manera orgánica a los espacios arquitectónicos, obras murales y esculturas —no como elementos decorativos, sino como espacios concebidos integralmente—, incluso con sentido funcional, como las *Nubes* de Calder en el techo del Aula Magna (que son unas pantallas acústicas) o los murales de Vasarelli para dividir espacios de circulación.

Una lección serena para los jóvenes venezolanos deseosos de universalidad, necesitados siempre del gran aire del mundo [...] La Caracas de hoy —presente ya en el futuro— tiene en su Ciudad Universitaria la más evidente voluntad de afirmar su tiempo: el porvenir que comenzamos a gestar [...] ejemplo admirable de lo que puede hacerse cuando se abandona el fácil sentido de aceptación provinciana y se piensa como venezolano auténtico, presente en el mundo y en la época que nos ha tocado vivir.¹³

¹² Cita a Ida Gramcko en J.C. Palenzuela, *Arte en Venezuela...*, op. cit., p. 182.

¹³ G. Meneses, “Los artistas extranjeros de la Ciudad Universitaria de Caracas”, en *El Farol*, núm. 169, Caracas, 1957.

Este proyecto integraba de manera “natural” la obra de reconocidos artistas internacionales como Leger o Jean Arp con los venezolanos, de modo que diversos artistas ligados al movimiento de *Los Disidentes* estuvieron presentes en este proyecto: Mateo Manaure, Pascual Navarro, Armando Barrios, Alejandro Otero, Oswaldo Vigas, Miguel Arroyo y Alirio Oramas.

Así, el sentido del arte abstracto comenzó a tener presencia en los espacios públicos: “El lugar que ocupara el naturalismo académico en los sitios públicos ha sido usurpado por el arte abstracto y el espectador puede ver hoy en un bloque de concreto el torso de su amada o la fórmula de la relatividad de Einstein”.¹⁴

Es evidente que la capacidad mimética de nuestra conciencia de país subdesarrollado se reveló nuevamente, y en un grado de diletantismo sin precedentes. Pero el esfuerzo fue valiente y, en cierto modo, honesto. La aceptación del arte abstracto y su difusión hasta la fase en que se encuentra actualmente se originó en aquella época optimista. Gracias a la prosperidad económica de la burguesía venezolana de entonces, el interés por el arte nuevo ascendió a un punto en la escala de estimación que no se ha vuelto a repetir.¹⁵

Para ilustrar esta idea revisamos las palabras que en 1957 escribiera Richard Neutra:

Venezuela tiene todos los medios y el empuje, las riquezas y la capacidad para llegar a ser uno de los principales países del mundo —porque ella ha sabido demostrar que marcha al ritmo que marcha el mundo— [...] Nuestro adelanto industrial, nuestro consumo mundial de productos, procedentes de todos los mercados de abastecimiento e industrias constructoras de

¹⁴ S. Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*, Caracas, Editorial Lectura, 1964, p. 95.

¹⁵ J. Calzadilla, *Compendio visual de las artes...*, op. cit., p. 524.

todas partes del planeta, son prodigios que desfilan ante ojos atónitos en las principales ciudades de Venezuela.¹⁶

Incluso se podría afirmar que el arte abstracto, conocido vulgarmente como “pintura de rayas”, se convirtió a finales del siglo XX en un “emblema de una Venezuela moderna”, trascendiendo en algunos casos como expresión del discurso de una sociedad progresista. De esta manera, plazas públicas de las principales ciudades de Venezuela detentan obras abstractas monumentales (muchas de ellas cinéticas) de artistas como Alejandro Otero, Mateo Manaure, Carlos Cruz-Díez o Jesús Soto. Asunto —una vez más— paradójico por la ya encarnizada lucha contra el “arte oficial” que representó *Los Disidentes*.

Para Katherine Chacón,¹⁷ una nueva “sensibilidad crítica” ha legitimado en los últimos quince años a los movimientos abstraccionistas superando “las concepciones derivadas del materialismo histórico y de la ideología de izquierda” (realismo como estética oficial *versus* el abstraccionismo como estética burguesa). De modo que se puede afirmar que el proyecto moderno marcó la trascendencia del arte venezolano: “creemos observar una línea de continuidad con la ‘tradición’ geométrica.”

¹⁶ R. Neutra, “Diseñemos el escenario humano sobre bases seguras”, *El Farol*, núm. 169, Caracas, 1957.

¹⁷ K. Chacón, *Geometría como vanguardia...*, *op. cit.*

REVISTAS CULTURALES

Los Disidentes
Circulando por América-Latina

Fecha de publicación
1950

Periodicidad
Bimestral

Dimensiones
18 x 22.5 cm

Portada
Cartulina rústica, una tinta

Interiores
Papel rústico, una tinta

Páginas
16

Localización
Colección de autor

DE FRENTE AL DERROCAMIENTO DE PERÓN

María Sofía Vasallo

De Frente fue fundada y dirigida por John William Cooke, quien había sido el más joven diputado peronista. Fue el interventor del Partido Justicialista de la Capital Federal y luego el primer delegado personal de Perón tras el exilio. Eva Perón le había ofrecido a Cooke la dirección del diario *Democracia*, pero él no aceptó. En cambio, decidió fundar un medio propio: *De Frente*, una revista peronista, no oficialista. La publicidad provenía mayoritariamente del sector privado, aunque también se incluía propaganda oficial.¹

De Frente apareció semanalmente entre el 25 de diciembre de 1953 y el 9 de enero de 1956. Aunque el eslogan “Un testigo insobornable de la realidad mundial” encabeza todas las tapas, algunas de las que constituyen este *corpus* no hacen referencia a los hechos antes mencionados, que sí aparecen en el interior, más precisamente, en las editoriales de los números correspondientes. El objeto de este trabajo consiste, básicamente,

¹ El análisis de las tapas de la revista semanal *De Frente* lo inicio en un año crucial en la historia argentina: 1955; en especial, las que coinciden con momentos históricos particularmente críticos (los bombardeos sobre la Plaza de Mayo del 16 de junio, el famoso discurso de Perón “del cinco por uno” del 31 de agosto, el golpe de Estado contra Perón a fines de septiembre y, finalmente, la persecución y el encarcelamiento de los peronistas).

camente, en indagar la peculiar estrategia enunciativa de esta puesta en tapa. Como señala Verón: “la portada es particularmente importante, entre otros motivos, porque es el punto crucial del contacto. Las estrategias discursivas están muy exacerbadas en la construcción de las portadas, y por eso son un elemento fundamental para el análisis”.²

*Exhibición de la mirada e invitación a compartir
el punto de vista*

De Frente adoptó el formato y el estilo de la norteamericana *Time*. El diseño de las tapas resulta relativamente estable. Una franja de color en el cuarto superior la encabeza. Todas las tapas exhiben, como figura central, el retrato realista dibujado en colores de hombres y mujeres famosos, realizado por Alfredo Bettanín. En algunas, el fondo está constituido por escenas relacionadas con el oficio de la figura retratada o con su lugar de origen o de trabajo. En la mayoría de los casos el fondo es una fotografía. Un gran rótulo blanco con el nombre de la revista en grandes letras negras acompañado por el eslogan de la misma en letras pequeñas —“Un testigo insobornable de la realidad mundial”— atraviesa oblicuamente el ángulo superior izquierdo. En la parte inferior del retrato se sitúa el epígrafe (o título del cuadro).

Como señalan Traversa y Cuesta, “la tapa constituye la vidriera de toda revista, una invitación a ser mirada, anuncia la clave en que podrá ser leído el material”.³ El nombre y el epígrafe que lo acompaña son fundamentales en este sentido. El sintagma “de frente” alude a la posición desde la cual se dicen las cosas y se trata, básicamente, de la posición asociada con la sinceridad, la valentía, la lealtad y la verdad,

² E. Verón, *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997, p. 104.

³ A. Cuesta y O. Traversa, *Acerca de los tres tipos de posicionamiento comunicacional de los semanarios: el caso de las revistas infantiles*, San Salvador de Jujuy, IV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, 1999, p. 2.



De Frente, núm. 78, Argentina, 1955.



De Frente, núm. 81, Argentina, 1955.

opuesta a la posición del que habla “de costado” o “por detrás”, que está ligada a la hipocresía, la cobardía, la “adulonería” (para usar un término muy común en *De Frente*) y el rumor o la mentira. En todos los casos del *corpus* los personajes retratados miran al lector a los ojos, “de frente” (salvo en el caso de Greta Garbo y Enrique Muiño, en que se ubican ligeramente de perfil). El epígrafe que aparece siempre junto al título, “Un testigo insobornable de la realidad mundial”, aporta rasgos esenciales. Por un lado, el medio aparece personificado bajo la forma del testigo. Pero se trata de “un” testigo y no de “el” testigo; por lo tanto, se configura como una voz comprometida con la verdad, aunque no la única posible. Por eso, el retrato dibujado, “personalizado”, de las figuras de tapa, y no su fotografía, con el consecuente efecto de perfecta analogía de lo real. El dibujo se manifiesta explícitamente como una versión posible de los personajes retratados, aunque con pretensiones realistas de un detallismo obsesivo. Es decir, el dibujo (la figura) es claramente un icono, un signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto que representa; mientras que la fotografía (el

fondo), antes de ser un icono, es un índice, una huella luminosa de lo real (únicamente es posible fotografiar algo que estuvo frente a la cámara y, por ende, existe). Sobre ese real existente del fondo, *De Frente* muestra su versión de la actualidad encarnada en los rostros de personajes famosos. Al mismo tiempo, *De Frente* se autocalifica de insobornable, es decir, incorruptible, y esta afirmación supone el presupuesto de que hay otros que no lo son. Finalmente, se define el objeto del semanario: “la realidad mundial”.

De Frente, como sujeto colectivo, no se pone en el lugar de una pretendida objetividad periodística, sino que aparece como testigo, actor y juez de la realidad de la que habla, fuertemente comprometido con sus enunciados. El “testigo insobornable de la realidad mundial” es el medio, que mira “de frente” el acontecer en el mundo y muestra su mirada. *De Frente* exhibe una manera de mirar e invita a sus lectores a adoptar ese punto de vista o, al menos, a apreciar la manera de mirar tanto como lo que se mira. Según Verón, “esa enunciación distanciada termina por proponer un juego al destinatario, un juego en el que el enunciador y el destinatario se sitúan en el marco de una complicidad creada por el hecho de que comparten ciertos valores culturales”.⁴ Por eso, en general, los títulos de las editoriales del *corpus* son enunciados genéricos sin identificación. Por ejemplo, “Frente al crimen alevoso” implica una maniobra enunciativa fundamental que consiste en atribuir un saber al lector (en este caso, se presupone un lector capaz de asociar el título a los bombardeos a Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955 y sus consecuencias). El título opera en estos casos como clave cuya decodificación funciona como prueba de pertenencia a un universo cultural compartido.

Por otra parte, al mismo tiempo que proclama hablar “de frente”, cultiva el anonimato. No hay notas firmadas, tampoco aparece en ningún lado la nómina del plantel de *De Frente*, salvo el espacio de humor, a cargo de Landrú, Latino, Aznar, Daloisio y Oski, y la mayoría de las

⁴ E. Verón, *Fragments de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa, 2004, p. 177.

ilustraciones de tapa que llevan la firma de Alfredo Bettanín. Diana Quatrocchi-Woisson sostiene que “esta característica de no firmar los artículos fue una práctica habitual durante los años del primer peronismo, como si los individuos intelectuales tuviesen que desaparecer frente a la masa de los trabajadores y, obviamente, del ‘primero’ y más ‘destacado’ de entre ellos, el general Perón”.⁵ El anonimato de los redactores fue una política editorial desde el principio (no estuvo determinada por la necesidad de su protección de la política represiva del gobierno después del golpe).

Candente actualidad política

El 20 de junio de 1955 aparece el número 67 de *De Frente* con un retrato de Hugo del Carril en tapa. Al mediodía del 16 de junio había comenzado el bombardeo en la zona de Plaza de Mayo. A las 14:00 horas, la plaza ya estaba llena de personas que habían llegado para defender a Perón. Los aviones sediciosos descargaron más bombas sobre ellos con un saldo de 355 muertos y más de 600 heridos. Al atardecer, el movimiento golpista había sido sofocado. El gobierno construyó cautelosamente la versión oficial. No dio a conocer el número de víctimas, tampoco autorizó un sepelio colectivo en el edificio de la Confederación General del Trabajo. Según me cuenta Fermín Chávez, Luis Alejandro Apold (subsecretario de Informaciones) mandó hacer una película de veinte minutos con imágenes documentales de los hechos. Después de verla, Perón pidió que no la pasaran en los cines para no alimentar el resentimiento y avanzar hacia la “pacificación”.⁶ En esta

⁵ N. Girbal-Blacha y D. Quatrocchi-Woisson, *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999, p. 37.

⁶ Fermín Chávez, historiador del peronismo, entrevista personal, julio de 2002.

edición de la revista, la figura del cantor de tangos, actor y director de cine, claramente asociado con el peronismo, puede leerse como una elíptica toma de posición en relación con el conflicto, posición que se torna frontal y directa en la editorial de ese ejemplar, titulada: “Frente al Crimen Alevoso”. Aquí el pronunciamiento de *De Frente* se distancia de otras voces que demandaban venganza, al mismo tiempo que condena los hechos.

El 5 de septiembre, cinco días después del enardecido discurso de Perón del “cinco por uno”,⁷ que sella el fin de la “pacificación” (proceso

⁷ El 31 de agosto de 1955, Perón dijo a la multitud enfurecida concentrada en la Plaza de Mayo: “Hace, poco tiempo, esta Plaza de Mayo ha sido testigo de una infamia más de los enemigos del pueblo. Doscientos inocentes han pagado con su vida la satisfacción de esa infamia. Todavía nuestra inmensa paciencia y nuestra extraordinaria tolerancia hizo que, no solamente, silenciáramos tan tremenda afrenta al pueblo y a la nacionalidad, sino que nos mordimos y tomamos una actitud pacífica y tranquila frente a esa infamia (gritos, ‘¡dales leña! ¡dales leña! ¡dales leña!’). Destrozados, fueron un holocausto más que el pueblo ofreció a la Patria. Pero, esperábamos ser comprendidos aun por los traidores ofreciendo nuestro perdón a esa traición. Pero, está visto que ni aun reconoce los gestos y la grandeza de los demás. Después de producidos esos hechos hemos producido a los propios victimarios nuestra mano y nuestra paz (gritos, cantos: ‘se escucha, se escucha, no se deja de escuchar que todos los obreros los vamos a colgar’) [...] La contestación para nosotros es bien clara. No quieren la pacificación que les hemos ofrecido. De esto surge una conclusión bien clara: quedan solamente dos caminos. Para el gobierno, una represión ajustada a los procedimientos subversivos. Y para el pueblo una acción y una lucha que condiga con la violencia a que quieren llevarnos. Por eso, por eso yo contesto a esta presencia popular con las mismas palabras que el 45: a la violencia le hemos de contestar con una violencia mayor (vítores y aplausos crecientes, cantos: ‘¡la vida por Perón!’). Con nuestra tolerancia exagerada nos hemos ganado el derecho de reprimirlos violentamente [...] Hemos de restablecer la tranquilidad entre el gobierno, sus instituciones y el pueblo, por la acción del gobierno, sus instituciones y del pueblo mismo. La consigna para todo peronista que esté aislado o esté dentro de alguna organización es contestar a una acción violenta con otra más violenta. Y cuando uno de los nuestros caiga ¡caerán cinco de los de ellos! (cantos: ‘¡la vida por Perón!’)”).

Compañeras y compañeros: hemos dado suficientes pruebas de nuestra prudencia, daremos ahora suficientes pruebas de nuestra energía. Que cada uno sepa que donde esté un peronista, está una trinchera que defiende los derechos del pue-



iniciado tras los bombardeos), aparece el número 78 de *De Frente* con un retrato de Greta Garbo en tapa, acompañado del siguiente epígrafe: “Greta Garbo. Una época y un estilo”. Cooke había desempeñado un papel importante en esa jornada. El presidente le había encomendado un texto que profundizara la línea conciliatoria que había propiciado luego del 16 de junio. En el momento de enfrentar a la enfervorizada multitud congregada en la Plaza de Mayo para escucharlo, Perón desechó el texto pacificador (según el testimonio del hermano, Carlos Cooke a Mario Ranalletti).⁸ Esta versión es consistente con la editorial titulada “Balance y liquidación de la tregua”, en la que la revista se opone claramente al llamado a la violencia del presidente y al espíritu de venganza de sus seguidores.

blo. Y que sepan también que hemos de defender los derechos del pueblo y las conquistas del pueblo argentino, aunque tengamos que terminar con todos ellos.

Compañeros: yo quiero terminar estas palabras, recordándoles a todos ustedes y a todo el pueblo argentino que el dilema es bien claro, o luchamos y vencemos para consolidar las conquistas alcanzadas o la oligarquía las va a destrozar”.

⁸ En N. Girbal-Blacha y D. Quatrocchi-Woisson, *Cuando opinar es actuar...*, *op. cit.*, p. 508.

El 3 de octubre, después del golpe que, finalmente, derrocó al gobierno de Perón, aparece el número 81 de *De Frente*, esta vez con un retrato de Audrey Hepburn, acompañado del siguiente epígrafe: “Audrey Hepburn. ¡La princesa quería vivir!”. En esta oportunidad, la editorial se titula “Nuestra línea insobornable” y resulta totalmente autorreferencial. La revista aparece representada como “fiscalía periodística”, acusada de opositora por funcionarios del depuesto gobierno peronista y de peronista por los golpistas. *De Frente* fue la única revista peronista que sobrevivió al golpe, al menos por unos meses.

Hugo del Carril, Greta Garbo y Audrey Hepburn, las figuras que fueron tapas de *De Frente* en ocasión de los bombardeos a Plaza de Mayo, el “discurso del cinco por uno” y el golpe contra Perón, respectivamente, son personalidades del cine, del mundo del espectáculo. La política editorial que determina esta puesta en tapa puede entenderse en el marco de una discusión en el seno del peronismo acerca de la política comunicacional del gobierno. *De Frente* se opone abiertamente el carácter obsecuente y personalista de gran parte de la propaganda oficial (a cargo de Apold). Arturo Jauretche (colaborador de *De Frente*) y el padre Benítez (confesor de Eva Perón) solían decir: “cuando todo suena a Perón es que suena Perón”.⁹ *De Frente* está en las antípodas de *Mundo Peronista*, revista quincenal de la Escuela Superior Peronista, encabezada por el lema: “para un peronista no puede haber nada mejor que otro peronista”. *De Frente* no negó nunca su adhesión al peronismo, desde una perspectiva crítica; pero jamás se presentó como un órgano doctrinario, sino más bien como una revista de actualidad desde un enfoque “nacional y latinoamericano”. Y, en este marco, esta puesta en tapa, la instala como opción junto a otras revistas de actualidad no peronistas. *De Frente* se diferencia de algunos medios oficialistas por la pluralidad de temas y de voces que convoca; y de otras revistas de actualidad con las que comparte muchos de los temas, por el punto de vista.

⁹ N. Galazo, *Discépolo y su época*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 161.

Los presos de la “Libertadora” en las tapas de De Frente

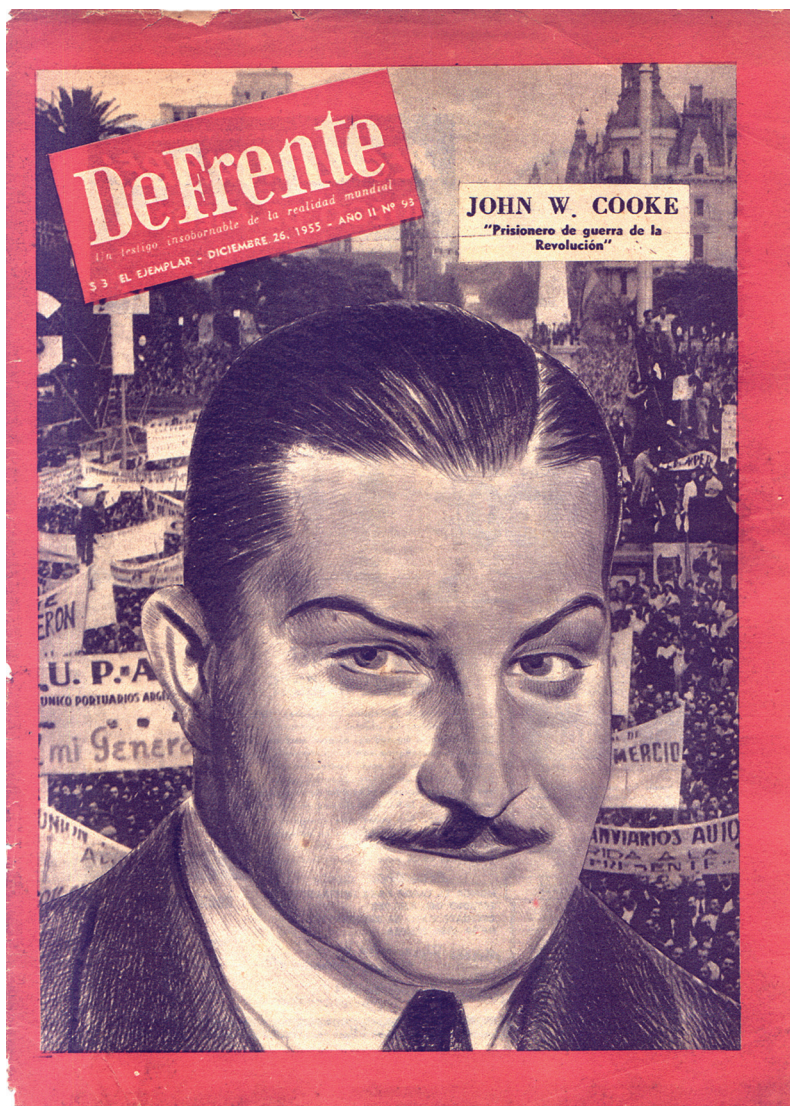
La materialidad de *De Frente* —por lo tanto, también sus tapas—, manifiesta un cambio notable a partir de octubre de 1955 (bruscamente se reducen los colores, la cantidad de páginas y la calidad de papel). La última edición en colores de cincuenta y dos páginas es la del 10 de octubre. Este cambio coincide con el breve periodo del general Eduardo Lonardi en la presidencia de facto. El gobierno de la autodenominada “Revolución Libertadora” había dictado un pedido de captura en contra de Cooke, quien finalmente fue encarcelado el 20 de octubre. La edición siguiente, del 24 de octubre, no tematiza el acontecimiento (aunque se recrudecen la críticas al gobierno y al movimiento golpista que lo llevó al poder). Exhibe en tapa un retrato de Óscar Panno (joven ajedrecista argentino mundialmente reconocido). Este número de *De Frente* mantiene los colores (aunque menos saturados que en ediciones anteriores) y reduce la cantidad de páginas a 48 y la calidad del papel de las tapas (que es de menor gramaje).

A partir del 31 de octubre todos los retratos de tapa son en blanco y negro, se pasa de las tapas a todo color al blanco, negro y rojo, se reduce bruscamente de 48 a 32 páginas. La revista comienza a tener serios problemas de salida, que incluyen sabotajes y retenciones varias al momento de la impresión. Y es justamente a partir de esta fecha en que la actualidad política nacional irrumpe en las tapas de *De Frente*. En este caso, el retrato a lápiz de Enrique Muiño (actor estrechamente vinculado con el peronismo, censurado y llevado al exilio interno por el nuevo gobierno) aparece con gesto severo y mirada de perfil, sobre un fondo de grandes cactus en un paisaje árido, con el epígrafe “Enrique Muiño. Víctima de la pasión injusta”. Es en la editorial de este número titulada “Está preso nuestro director”, en que se informa a los lectores acerca de la situación de Cooke. Y, nuevamente, se hace referencia al caso en la sección política, que incluye una foto de Cooke con el siguiente epígrafe: “Un preso político. Investigan su pobreza”.

El 13 de noviembre se hizo cargo del gobierno la llamada “línea dura”: el general Pedro E. Aramburu y el almirante Isaac Rojas. Recrudesció la represión, la cárcel y la destrucción de cualquier vestigio del peronismo. El 26 de noviembre la revista fue intervenida. Desde la edición del 28 de noviembre se instala el marco rojo de la tapa, típico de la revista *Time*. A partir de la edición del 19 de diciembre *De Frente* pone en tapa a presos de la “Revolución Libertadora”: Alejandro Leloir (presidente del Consejo Superior del Partido Peronista), el propio Cooke, Óscar Albrieu (ministro del Interior del gobierno de Perón) y Arturo Jauretche. En todas estas tapas de presos, los “prisioneros de la revolución” hacen contacto visual con el lector.

La edición del 26 de diciembre es particularmente significativa. *De Frente* pone a su director en la tapa. “John W. Cooke. Prisionero de guerra de la Revolución” es el epígrafe del retrato a lápiz de Cooke sobre el fondo de una Plaza de Mayo colmada de gente y pancartas de adhesión a Perón. La relación figura-fondo es muy relevante. Implica, por un lado, la pertenencia de Cooke al pueblo peronista y, al mismo tiempo, aparece encabezándolo. Cooke mira al lector a los ojos esbozando una breve sonrisa que connota una actitud segura y desafiante, y cierta picardía agudizada por su ceja izquierda ligeramente elevada. De esta manera, se estrecha el contacto entre la revista y su público lector. La definición de Cooke como “prisionero de guerra” implica, por un lado, que hay una guerra (civil) y, por otro, que los prisioneros de esta guerra deben ser tratados según las normas del derecho internacional.

El 9 de enero de 1956 aparece Jauretche (muy serio) en la tapa, con el siguiente epígrafe: “Dr. Arturo M. Jauretche. Primero, ‘disuelto’; luego, ‘interdicto’”, sobre un paisaje urbano nocturno. Éste es el único número de *De Frente* en que el personaje de tapa no está retratado por Bettanín, sino que es una fotografía del tipo foto *carnet* recortada y superpuesta sobre la fotografía del fondo. El cambio pudo haber estado determinado por las cada vez más precarias condiciones de producción de la revista. Éste fue el último número de *De Frente*, tras el cual fue clausurada.



De Frente, núm. 93, Argentina, 1955.

Es notable que *De Frente* no tematiza en sus tapas hechos de la actualidad política nacional durante el gobierno peronista y sí lo hace después del golpe, cuando aparece encarnada en los rostros. La puesta en tapa de los presos de la “Revolución Libertadora” los exhibe con nombre y apellido (desde el lugar de mayor visibilidad de la revista que es su tapa) y vuelve un hecho público la persecución y el encarcelamiento de los peronistas. Así es que *De Frente* será considerada el primer medio de la “Resistencia Peronista”.¹⁰

Tanto Cooke como la revista fueron sometidos a proceso por traición a la patria, como muchos peronistas después del golpe de 1955. El 5 de marzo de 1956 el peronismo sería prohibido y penalizado por decreto (el 4161).¹¹ La materialidad, la dimensión física del *corpus* analizado que es, justamente, el cuerpo de las revistas (el olor a humedad, el

¹⁰ Después del golpe de Estado que derrocó al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón en 1955 y tras la proscripción del peronismo, surge la “Resistencia Peronista”, una nueva forma de participar políticamente caracterizada por la atomización y la descentralización de gremios, sindicatos, comandos, agrupaciones, que asumían de múltiples maneras la acción directa contra el gobierno *de facto*.

¹¹ Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista. Decreto-Ley 4161 (5 de marzo 1956):

Art. 1º - Queda prohibida en todo el territorio de la Nación:

a) La utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o de propaganda peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados, grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo.

Se considerará especialmente violatoria de esta disposición, la utilización de la fotografía, retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto, el de sus parientes, las expresiones “peronismo”, “peronista”, “justicialismo”, “justicialista”, “tercera posición”, la abreviatura “P.P.”, las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales denominadas “Marcha de los muchachos peronistas” y “Evita capitana” o fragmentos de las mismas, la obra “La razón de mi vida” o fragmentos de la misma, y los discursos del presidente depuesto y de su esposa o fragmentos de los mismos [...]

color amarillento de las hojas, la textura del papel, su fragilidad), no indican sólo el paso del tiempo, sino las distintas estrategias de ocultamiento que garantizaron su supervivencia a pesar del 4161 y todas las persecuciones que vinieron después.

Aunque muchos la recuerdan exclusivamente como la revista de Cooke, *De Frente*, como revista de actualidad al estilo de los semanarios modernos, fue pionera en la Argentina: puso en marcha un proyecto editorial innovador e independiente, precursor de tendencias periodísticas de las décadas siguientes.¹²

Art. 3° - El que infrinja el presente decreto-ley será penado:

- a) Con prisión de treinta días a seis años y multa de m\$. 500 a m\$. 1.000.000.
- b) Además, con inhabilitación absoluta por doble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial;
- c) Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva cuando se trate de empresas comerciales.

Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución.

Las sanciones del presente decreto-ley no serán susceptibles de cumplimiento condicional, ni será procedente la excarcelación [...]

Art. 5° - Comuníquese, etc. - Aramburu. - Rojas. - Busso. - Podestá Costa. - Landaburu. - Migone. - Dell'Oro Maini. - Martínez. - Ygartúa. - Mediondo. - Bonnet. - Blanco. - Mercier. - Alsogaray. - Llamazares. - Alizón García. - Ossorio Arana. - Hartung. - Krause.

¹² Este análisis se realiza en el marco del proyecto de investigación “Modalidades de figuración de las tapas de semanarios argentinos del siglo XX”, dirigido por el doctor Óscar Traversa en el Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, 2005.

REVISTAS CULTURALES

De Frente
Un Testigo Insobornable
de la Realidad Mundial

Fecha de publicación

1953-1956

Periodicidad

Semanal

Dimensiones

21 x 28 cm

Portada

hasta el 31 de octubre de 1955, las portadas son a color y, a partir de ese momento, se reducen a tres: blanco, negro y rojo

Interiores

Papel couché

Páginas

52 (hasta el 10 de octubre de 1955)

48 (hasta el 31 de octubre de 1955)

32 (hasta el 8 de enero de 1956)

Localización

Biblioteca Nacional
de la República de Argentina

TARJA, ESCUDOS Y ESPEJOS

Alicia Poderti

La publicación del primer número de *Tarja* en Jujuy se produce en un momento clave de la historia argentina: el derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón. La revista manifestó un fuerte compromiso con el universo cultural regional y acogió en sus páginas las colaboraciones de creadores e intelectuales de todo el país.

Si se repasan las circunstancias históricas en las que se genera la publicación de las revistas culturales en la segunda mitad del siglo XX, un momento central está marcado por el golpe de Estado del 13 de noviembre de 1955, que sacó de la presidencia al general Eduardo Lonardi, representante de la línea nacionalista católica que había derrocado a Perón. El ánimo persecutorio de la “Revolución Libertadora” alcanzó su más alta manifestación durante el estallido conspirativo de junio de 1956.¹ El dilema del gobierno provisional residía en producir una salida constitucional evitando por todos los medios el retorno pe-

¹ La conspiración fue preparada por los generales Juan José Valle y Raúl Tanco. Por orden del presidente Aramburu, Valle y varios de sus colaboradores fueron fusilados, medida que retrotrajo al país a las épocas más crueles de su historia, A.R. Bazán, *El noroeste y la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 404-405.

ronista. Sin embargo, las elecciones de julio de 1957 dieron la mayoría al electorado peronista.

En el marco de “desperonización” o la proscripción del peronismo, el gobierno de facto de 1955 dictó el decreto de ley 4161/1956, creando la figura del “delito de opinión”. Se prohibió en todo el territorio de la nación

la utilización con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o de propaganda peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por los individuos representativos y organismos del peronismo (artículo I inciso A.)

Luego de estas instancias conflictivas y complejos juegos políticos, se instaló una democracia condicionada, en la que el nuevo presidente gobernaba bajo la presión de las fuerzas armadas y era continuamente vigilado por influyentes sectores militares, debido a su prédica propeperonista en el proceso electoral. En el decir de Armando Bazán: “Fron-dizi tenía el gobierno pero no tenía el poder, a diferencia de Roca, Yrigoyen y Perón”.²

Las revistas culturales del interior surgidas en ese periodo convulsionado de la historia del país, vienen a llenar el espacio de ausencia editorial que había caracterizado los tiempos de dictadura y democracia desfigurada.

Y es que las revistas culturales proveen uno de los ángulos predilectos para describir esa convocatoria que plantea la literatura en su expresión fugaz y, a la vez, en un modo de producción que resiste los avatares políticos y culturales. Así, nuestro enfoque del periodismo y

² *Ib.*, pp. 403-407.

tarya

3



«JUNTANDO CHOCLOS»

JORGE A. GNECCO

Tarja, núm. 3, Argentina.

las revistas culturales-literarias se basa en la consideración de que estas publicaciones constituyen, en sí mismas, el relato de la historia, no sólo a nivel regional, sino también en los planos nacional y continental.

Una de las principales tareas de *Tarja* será la reivindicación del trabajo intelectual y creativo dentro de la sociedad, unida a la intención de marcar la presencia del interior en la cultura argentina. Este proceso se inserta en un ritmo conflictivo, que busca contrarrestar el predominio cultural de Buenos Aires sobre el resto del país. Así, la lectura global de la colección de *Tarja*, permite confirmar que las expresiones culturales generadas en el noroeste argentino reafirman las pautas culturales del tronco andino. Ese conjunto de rasgos tiene una existencia independiente de la identidad nacional conformada desde la metrópoli-centro del país.

La revista *Tarja*, publicada en San Salvador de Jujuy, entre 1955 y 1961, estuvo bajo la dirección de los escritores Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Néstor Groppa y el artista plástico Medardo Pantoja. Congregó en sus páginas un nutrido grupo de artistas, tanto del noroeste como del resto del país. *Tarja* desplegó un giro singular en torno a la denuncia social y al protagonismo de los sectores relegados: indios, mineros, peones, changadores, zafreros, niños y mujeres condenados a duros trabajos, cosecheros, gauchos, hachadores, mecánicos, cazadores, pastores, seres que experimentan la “mordedura del hambre”, entre otros personajes de los ámbitos rurales, urbanos y de esa zona ambigua que se define como “orilla”. Todos estos personajes aparecen en ilustraciones de artistas plásticos reconocidos del país que colaboran en el área gráfica de la revista.

Refiriéndonos a códigos gráficos, el nombre de la revista es más que sugestivo, ya que remite a una práctica lugareña: la “tarja” es una raya o marca que se trazaba en la libreta de cuentas para relevar los días de trabajo cumplidos por un peón. Así, los directores abren el primer número de la publicación con esta referencia: “Convenimos en dar a esta palabra el significado corriente con que se la usa aquí, marca que indica el día de trabajo cumplido, faena concluida y asentada en la li-

breta de jornales”.³ Así, la lectura que podemos realizar desde la contemporaneidad es doble: por un lado, se descifra el destino del hombre norteño, inserto en un sistema social de dominaciones que signó su historia. Por el otro, se destacan en los textos las distintas “faenas” que los directores de la publicación se impusieron.

En los dieciséis números de *Tarja* colaboraron artistas plásticos de renombre como Luis Pellegrini, Pompeyo Audivert, Abraham Vigo, Enrique Policastro, Jorge Gnecco, Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Lino Eneas Spilimbergo, Ramiro Dávalos, Víctor Rebuffo, Raúl Soldi, Norberto Onofrio y el mismo Medardo Pantoja. Sus excelentes xilografías y reproducciones de murales tejían el contrapunto con los textos provenientes de distintas vertientes populares: las leyendas, el coplero y las tradiciones del norte amplio.

También se sumó la colaboración de destacados poetas, ensayistas y narradores: Héctor Tizón, Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla, Raúl Galán, Carlos Hugo Aparicio, Raúl Aráoz Anzoátegui, Mario De Lellis, Miguel Ángel Pereira, Cristóbal de Guevara, Carlos Ruiz Daudet, Gastón Gori, Álvaro Yunque, Nicolás Cóccaro, José Antonio Casas, Guillermo Orce Remis, Carlos Mastronardi, Horacio Jorge Becco, Félix Infante, Antonio Nella Castro, Luis Gudiño Krámer, Joaquín Giannuzzi, Libertad Demitrópulos, León Benarós, Aristóbulo Echegaray, Nicandro Pereyra, Miguel Ángel Pérez, Antonio Requeni, Atilio Jorge Castelpoggi, Domingo Zerpa y Benito Carlos Garzón, entre otros.

Problemas de la cultura argentina

El primer número de *Tarja* aparece en los meses de noviembre-diciembre de 1955, inmediatamente después de acaecida la “Revolución Libertadora” o golpe militar que derrocó a Perón. *Tarja* se inserta en ese momento crítico de la historia del país, en el que la lucha por el poder

³ *Tarja*, “Introducción”, núm. 1.

se traducía en movimientos conspirativos y sutiles tramas políticas. Así lo perciben los responsables de la revista en su novena entrega: “El país pasa a vivir, después de los episodios por todos conocidos, una situación política distinta. Esta circunstancia y otras que se irán sumando a medida que se resuelvan aspectos tales como la amplia restitución de derechos y garantías, libertad de organización en lo gremial, de palabra y de prensa; más justa distribución de bienes, etc., incidirán con mayor o menor intensidad en el terreno de la cultura”.⁴

En su mirada retrospectiva, los directores de la revista reconocen que esta publicación los impulsó a desentrañar los principales problemas de la cultura argentina. La postura de *Tarja* respecto de las históricas asimetrías del país, no se detiene en el plano de la queja infértil, que colocaría a los provincianos en un aparte de la historia nacional. Como declara Tomás Eloy Martínez en 1957, *Tarja* no confronta un pasado del cual han sido partícipes con un presente al que asisten como meros espectadores. Los textos de la revista ponen de manifiesto la necesidad de mostrar el cúmulo de material antropológico, histórico y literario que impregna la vida cotidiana de las sociedades del noroeste argentino. En definitiva, se propone desvelar ante los ojos ajenos la existencia de un enorme país invisible, distinto y también opuesto al otro país del centro.

Los voceros de *Tarja* indican que el centro del país posee poderosos elementos para producir cierto grado de homogeneización cultural: dominio sobre los medios de comunicación, la educación, etcétera, lo cual le permite “administrar” los destinos del país. La metrópoli fomenta la dependencia, pero las sociedades del interior no desean seguir acopladas a un molde ideológico extraño. Así, los sistemas sociales y literarios del noroeste argentino son convocados para intentar la “reconstrucción” de sus rasgos geoculturales, fruto de un proceso histórico que difícilmente la sociedad metropolitana logre captar.

⁴ *Tarja*, núms. 9-10, 1958.

LA BOLIVIANA

Salta, marzo de 1958



214

Por el tren de La Quiaca
con una guagua a la espalda
se vino la boliviana...

Traía sobre sus besos
la historia de una desgracia
y el picante y el singani
aullando en su boca caíma...
Traía kantutas tristes
abriéndose en sus entrañas
y un takirari violento
oleando dentro del alma.

El ají se derramaba
sobre su espesa pollera
como una sangre alocada...

¡Qué quemazón en sus ojos!
¡Qué limpia risa de ajípal!
¡Y las cimbas qué de largas!
Por el tren de la frontera
no sabía a qué distancias
la soledad la empujaba...

Traía dentro su coca
una lágrima azulada;
traía sobre su piel
el chuño de la asoleada
y en su oscuro corazón
toda una patria enterrada.

Por el tren de La Quiaca
se vino la boliviana,
con una muerte en el pecho
y una guagua a sus espaldas.

CARLOS HUGO APARICIO

La papeleta de “conchabo”, copia facsimilar del documento incluido en el número 7 de la revista, constituye la metáfora de ese esquema social que imperó desde el siglo XVIII en el virreinato. El sistema del “conchabo” tenía como principal objetivo el control social de la clase “desocupada”, regulando los intereses de los terratenientes que demandaban mano de obra permanente y barata. En esta zona, la modalidad tuvo vigencia hasta 1921 (por una decisión del gobernador Joaquín Castellanos), pero su estilo se perpetúa hasta hoy, encubierto en una estructura cuasifeudal en la que los peones dependen aún del patrón de la finca.

Las propuestas de cambio a nivel político de la revista aparecieron mayormente volcadas en las páginas editoriales (generalmente sin firma, pero redactadas por alguno de los directores), en la sección “Plática” y en otros segmentos que hemos podido rastrear. Andrés Fidalgo reconoce como suyo el texto editorial del número 9-10, aparecido tras la elección de Frondizi y referido a un tema raigal: el de la relación de los artistas con el poder. Esto involucra el rol del intelectual en la encrucijada de las políticas culturales, y un programa de trabajo que incluye la libertad de expresión, la decisión para las transformaciones económicas, la justa distribución de los bienes, las relaciones internacionales y el intercambio comercial en el concierto global.

Según el sociólogo Héctor Marteau, sería incomprendible en la recepción de la literatura crítica en la conflictiva coyuntura de la generación de los años sesenta, en la que se rearticulaba un activismo novedoso por parte de las asociaciones juveniles y la difusión de textos que formaban parte de la insistente prédica del ex presidente Perón sobre los vendepatria, los gorilas y las transcripciones de sus mensajes grabados en el exilio. En este sentido, debe resaltarse la importancia que tuvo en lo local la existencia de intelectuales y figuras literarias claves:

Aún circulan los números publicados hasta 1961 de la revista *Tarja*, de Fidalgo, Busignani, Groppa, Tizón, Galán, Pereira; de las reuniones amistosas entre creadores de piezas del folklore norteño como Chagra, Carrizo,

Leguizamón, Castilla, de la residencia de artistas como Roux, Alonso, Glucemas, Prego Ramoneda, los hermanos Lara Torres y de la sobresaliente actividad de Mendoza en el arte de Ibarra, Cicarelli e Infante en la narrativa histórica.

Aunque algunos de los mencionados —por citar solamente ejemplos, pues son muchos más los que adquieren importancia en el periodo— residen en Salta y Tucumán, a Jujuy no le resulta extraño la frecuentación en reuniones, exposiciones y celebraciones que se cumplen periódicamente. El espacio cultural ha tomado dimensiones considerables como para que la prensa local le otorgue páginas especiales en ediciones dominicales, en diarios que nacen y permanecen o mueren, como *Pregón*, *El Orden*, *El Federal*.⁵

Con escasos recursos editoriales, contando con la complicidad de un amigo que tenía una imprenta pequeña —José Francisco Ortiz—, a quien llamaban “Don Gutenberg” [*sic*], evocado por Héctor Tizón como vecino cordial, tozudo y generoso,⁶ así nació *Tarja* y su aroma a tipografía artesanal perdurará en la historia de las revistas argentinas.

Pero los obstáculos no sólo eran económicos. Aprender a escribir y dibujar desde la “otra realidad”, esa que se ve como irreal desde el centro, fue el reto primigenio de *Tarja*. Por ello, los textos e ilustraciones que reúne la revista son incisiones en la realidad americana que testifican acerca de la presencia de fronteras móviles, a las que nos referimos en apartados anteriores. Esta concepción está plasmada en el poema de Néstor Groppa: “la frontera no es el puente / ni el resguardo de la aduana; / en el río de vertiente / que a dos naciones separa, / es una línea de peces / debajo mismo del agua”.

⁵ H. Marteau, “Un episodio local: Jujuy en los ‘60 y las nuevas subjetividades”, en *Actas VII Jornadas de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Jujuy, mayo de 2005, en prensa.

⁶ H. Tizón, “*Tarja* a lo lejos”, en *Revista Diálogos. Letras, Artes y Ciencias del Noroeste Argentino*, año I, núm. 2, Salta, 1993.



18

Taco original

MARÍA E. MEJÍAS

“...Imaginaban que les había de hacer el mismo acojimiento que hasta allí habían experimentado por respeto del Inga Paulla, pero los jujúes, que ni le profesaban vasallaje ni querían ver su país tratinado por extranjeros, se aconsejaron con su fiereza y a los tres dieron cruel muerte, salvándose los otros dos con la fuga”.

Padre Pedro Lozano, “Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán”.

Tarja, núm. 2, Argentina, enero-febrero de 1956.

DIRECCION

BUSIGNANI - CALVETTI - FIDALGO - GROPPA - PANTOJA



46

Taco original

NORBERTO ONOFRIO

"...Ignorábase el ocio y el trabajo se aliviaba con cantares de siembra y de cosecha, en tanto los pastorcitos tañían sus pincullus o flautas mientras desparramaban sus rebaños por los altísimos pastos..."

Clements R. Markham — Los Incas del Perú.
Versión castellana de Manuel Beltroy, Lima 1920.

Tarja, núm. 3, Argentina, marzo-abril de 1956.

Biografía de una región supranacional

La tarea de la revista de dejar su marca de raigambre andina, induce a Luis Emilio Soto a afirmar: “*Tarja*, avanzada del movimiento literario, interpreta la posición extrema del hito jujeño. En sus páginas, la conexión argentino-americana asciende de la Puna a la topografía del símbolo”.⁷

Coherente con esa propuesta, aparece en la revista una importante galería de personajes de la sociedad andina, que se transforman en arquetipos de la región. El relevamiento cultural también incluye testimonios escritos en lenguas indígenas. Hemos realizado un muestreo de un abundante *corpus* que reunió *Tarja* en sus seis años de vida. Este conjunto es demostrativo de la constante intención de recorrer los límites de lo popular y los discursos de los grupos marginales: “indios, mujeres, trabajadores, explotados [...] Ésta es la concepción que imprime con más vigor el mensaje social a la literatura de *Tarja*”.

Los textos que se integran a cada número de *Tarja* constituyen un ejemplo clave de esa construcción de “norte amplio”, y que tiene que ver con una pertenencia cultural que se expresa en el espectro de los habitantes y personajes de esta vasta zona: las culturas indígenas del tronco tupí-guaraní (a través de la presencia de comunidades como la toba, chiriguana y mataka) y el estrato andino con su particularidades quechua/aymara.

En *Tarja*, la memoria colectiva se reconstruye también a partir de la relectura de los documentos gráficos prehispánicos y coloniales. De este modo, la “narración” de la revista se estructura como una instancia de mediación entre las distintas manifestaciones de la memoria (oral, icónica, escrita) y el presente, destacándose el papel del cronista que trabaja indistintamente con los saberes históricos y literarios. En este sentido, *Tarja* despliega su red para actualizar el pasado histórico-cul-

⁷ L.E. Soto, “*Tarja*, puesto de avanzada de la literatura norteaña”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1960.

tural comunitario, reinstalando y recomponiendo los ciclos míticos, necesarios para su vida cotidiana. En algunas secciones de la revista, los autores proponen una verdadera teoría de la función del arte. Esta poética tiene su credo en la transformación de la realidad circundante y considera a la palabra y la imagen como herramientas fundamentales de postración de la historia.

La oposición capital/interior intenta ser superada por los intelectuales de *Tarja* a partir de una propuesta que cobra absoluta vigencia en la discusión contemporánea sobre fronteras culturales:

el afán federalista no debe conducir a un nacionalismo hostil, agresivo, que pretenda nutrirse solamente de elementos del país o del lugar [...] Tales pretensiones significan entre nosotros y en buen romance, la defensa de las autonomías provinciales frente a la acción absorbente de algunos sectores porteños, que se arrojan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional.⁸

Como hemos observado, este intento de recuperación de un ámbito geocultural que reúne las características de la región histórica, se inserta en un proceso mayor de conformación de la identidad continental. Es vital para interpretar el contenido de *Tarja* comprender la estructuración del espacio noroéstico articulado al ámbito andino. Durante más de tres siglos, el noroeste argentino estuvo integrado al espacio americano del Tucumán colonial: el “país de Tucma de los aborígenes”. Éste es el territorio que los españoles adoptarán como sistema comercial, una macroregión de filiación altoperuana, complementaria del Potosí en lo económico y vertebrada al sistema político administrativo con sede en Chuquisaca.

La recuperación y relectura del pasado es presentada, en *Tarja*, a través de textos que encabezan cada publicación o se incluyeron en una sección titulada “la Red”. Estos textos actualizan momentos de la con-

⁸ *Tarja*, núm. 3, 1956.

quista y colonización del Tucumán —en la versión de cronistas y documentos del Archivo Capitular de Jujuy—, e inquietan en el pensamiento del Salón Literario y otros forjadores de las ideas nacionales.

Transcurridos cuarenta años de la edición de *Tarja* y una vez relevada la totalidad de la producción de la revista, podríamos decir que estas “faenas” fueron satisfechas en el vigor de la posición estético-ideológica. Sin embargo, hoy se transforman en enormes desafíos para el trazado de un proyecto de país más equitativo, que identifique la semblanza de nuestras pobreza y las contiendas históricas del país desvertebrado.

Tarja

Fecha de publicación

1955-1960

Periodicidad

Bimestral

Tiraje

24 en números simples,

45 en números dobles

Dimensiones

14 x 23 cm

Portada

Hasta el 31 de octubre de 1955, las portadas son a todo color y, a partir de ese momento, se reducen a tres: blanco, negro y rojo

Interiores

Papel rústico de 80 gramos, una tinta, cosido

Suplementos: doblado en pliegos

Páginas

52 (hasta octubre de 1955)

48 (hasta octubre de 1955)

32 (hasta enero de 1956)

Localización

Biblioteca Nacional

de la República de Argentina

REVISTAS MEXICANAS DE CINE

Ángel Miquel

Puede decirse que el periodismo cinematográfico inició en México en 1917, al término del periodo más violento de la Revolución, con la inserción en los principales diarios de columnas de crítica y, poco después, de páginas completas dedicadas al arte fílmico. Naturalmente, desde los orígenes del cine hubo en los diarios publicidad de exhibidores y breves noticias y crónicas sobre el arte mudo, pero la crítica, es decir, la atención específica e imparcial a las películas, sólo empezó a partir de 1917, acompañada por la publicidad internacional dedicada a las estrellas y astros de la pantalla, y también por las noticias y entrevistas relacionadas con el lanzamiento de los primeros largometrajes de ficción mexicanos.

Sin embargo, el cine silente mexicano no prosperó y, por consiguiente, nunca surgieron publicaciones destinadas a estimular la producción y el comercio cinematográficos, como ocurrió en países con una industria estable y fuerte. Tampoco hubo en México en el periodo del cine silente un sistema de estrellas al que se pudiera apoyar a través de *fan-magazines*. Por eso, la primera publicación de cierta extensión sobre el séptimo arte surgió en una fecha tan tardía como 1926: se trataba del *Magazine Fílmico*, un folleto de pocas páginas dirigido por el periodista Rafael Bermúdez Zatarain, publicado mensualmente como

suplemento de la revista *Rotográfico*, y que incluía básicamente noticias y fotos de estrellas de Hollywood, y anuncios de las casas distribuidoras norteamericanas.

Hubo que esperar al surgimiento del cine sonoro para que aparecieran dos publicaciones dedicadas íntegramente al séptimo arte. Una fue *Mundo Cinematográfico*, que comenzó a publicarse en 1930, dirigida por Alberto Monroy. La revista, de periodicidad mensual, se editó hasta fines de 1934. Incluyó noticias de filmaciones, información del mundillo del cine (principalmente el de Hollywood), artículos educativos y técnicos, y publicidad de alquiladores y exhibidores. Medía 22 por 32 centímetros y tenía un promedio de cuarenta páginas, impresas en buen papel satinado; la portada se tiraba en dos tintas.

La otra publicación pionera fue *Filmográfico*, dirigida por Roberto Cantú Robert e impresa mensualmente a partir de 1932 gracias al patrocinio de la Compañía Nacional Productora de Películas, que el año precedente había filmado *Santa*, cinta que sentó las bases de la industria mexicana del cine sonoro. Como estaba ligada económicamente a los productores (y también, en alguna medida, a los distribuidores y exhibidores), la revista publicaba principalmente publicidad, información y notas elogiosas; dedicaba, como la producción mexicana no era aún abundante, buena parte de su atención a la cinematografía norteamericana. Su tamaño era de 20 por 28 centímetros y se imprimía en rotograbado, con portada en papel satinado. Un indicador de su buena aceptación por el público es que incrementó sus veinte páginas iniciales hasta alcanzar en unos pocos meses un promedio de cuarenta. *Filmográfico* se publicó hasta fines de 1935. Una de sus iniciativas fue lanzar un concurso anual para buscar estrellas femeninas en México. En esto siguió el ejemplo de la Western Associated Motion Pictures Advertisers norteamericana, que cada año promovía a trece muchachas (llamadas *wampas* por las siglas de la sociedad), de quienes se esperaba un futuro promisorio en el cine.

El periodista Antonio J. Olea creó en 1933 *El Cine Gráfico*, semanario ilustrado que tuvo una vida de veinticinco años, llegando

hasta 1958. Era, como *Filmográfico*, una publicación ligada a la industria que privilegiaba los anuncios, las notas publicitarias y la propaganda de las estrellas, y ponía en segundo plano el análisis crítico. Durante su larga trayectoria, *El Cine Gráfico* siguió de cerca al cine mexicano sonoro en su génesis, desarrollo, apogeo y decadencia. En los primeros tiempos de la publicación, se lanzaron concursos en los que se pedía a los lectores votar sobre la mejor película nacional o sobre directores, argumentistas, intérpretes, fotógrafos y sonidistas. De esta forma, la revista sentó las bases de la calificación de los elementos del gremio, que culminaría más adelante con la creación de una academia encargada de otorgar premios anuales.

Roberto Cantú Robert regresó a la dirección de una revista de cine con *Cinema Reporter*, semanario de formato grande (25 por 31 centímetros), impreso en rotograbado y con portada a dos tintas, que comenzó a aparecer en 1938, año que suele considerarse inicio del periodo de florecimiento artístico y comercial conocido como la “edad de oro” del cine mexicano. Como es evidente por su título, *Cinema Reporter* era una derivación del *Hollywood Reporter* norteamericano, es decir, una publicación corporativa que se orientaba, en sus primeros tiempos, más hacia los productores y otros miembros de la industria que hacia el público en general. En ella se discutían los proyectos del gremio cinematográfico, se hacían reseñas de las filmaciones y los estrenos y se daba cuenta de la actividad de actores, actrices y directores, todo en un tono afable y conciliador. El semanario alcanzó una vida muy larga —siguió publicándose hasta 1965— y puede decirse que fue uno de los medios impresos más populares que difundió y analizó las actividades de los diversos sectores del cine mexicano en ese lapso. Aunque, naturalmente, de la misma manera que *El Cine Gráfico*, también cubrió la información de las cinematografías extranjeras, sobre todo de la hollywoodense, que siempre ha ocupado el espacio más amplio de la cartelera mexicana.

En los años cuarenta, una serie de acontecimientos favorecieron la atención periodística sobre el cine local. Entre ellos, se encontraron



Filmográfico, México, marzo de 1933.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

= MUNDO = CINEMATOGRAFICO

REVISTA PROFESIONAL DE CINEMATOGRAFIA
DECANO DE LOS PERIODICOS CINEMATOGRAFICOS EN EL PAIS

SEPTIEMBRE

1934

UNA MINA DE ORO PARA EL EXHIBIDOR!!



hecha en México
con un costo de
\$s. 1.800,000.
Dirección de
JACK CONWAY

con
WALLACE BEERY
y 20.000 camaristas

Una película **METRO-Goldwyn-MAYER** Naturalmente!

Mundo Cinematográfico, México, septiembre de 1934.

la consolidación del sistema de estrellas; la conquista de premios internacionales por directores como El Indio Fernández y fotógrafos como Gabriel Figueroa; el ingreso al medio cinematográfico de un gran número de extranjeros, entre los que destacaban los exiliados españoles; una creciente complejidad laboral, que dio lugar a la creación de gremios y sindicatos; y el incremento de la producción hasta llegar a más de cien películas estrenadas cada año, algo que en parte pudo lograrse por la disminución de la importación de películas europeas y norteamericanas debida a la segunda guerra mundial. Estos fueron algunos de los motivos por los que en este decenio proliferaron en México las publicaciones sobre el séptimo arte. Entre éstas, las más duraderas fueron *Novelas de la Pantalla* (1940-1947, dirigida por Fernando Morales Ortiz) y *México-Cinema* (1942-1947, dirigida por Benjamín Ortega), que se sumaron a las existentes para apoyar a la industria nacional en expansión.

El principal atractivo de estas revistas era la reproducción de imágenes e información sobre el *star-system* mexicano, integrado por María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, Cantinflas y otros artistas. Pero en ellas también había noticias y publicidad de películas, así como colaboraciones de periodistas interesados en la evolución de la calidad técnica y artística del cine, y en proponer soluciones a los problemas de una industria cada vez más compleja —industria en la que, dicho sea de paso, algunos de ellos participaban como guionistas o adaptadores. Las revistas tenían tirajes considerables para México (algunas alcanzaban los treinta mil ejemplares) y se distribuían, además de en las principales ciudades del país, en muchos puntos del extranjero, donde gustaba el cine nacional; en su etapa de mayor pujanza compitieron, en términos de relativa igualdad, con otras publicaciones sobre cine editadas en España, Argentina y Estados Unidos.

A fines de los años treinta se constituyeron sociedades de periodistas cinematográficos, que asumieron el compromiso específico de premiar las mejores producciones mexicanas del año. Al margen del juicio



México
CINEMA

FEBRERO
DE 1943
NUMERO 8



CINCUENTA
CENTAVOS

"CANTINFLAS" en "EL CIRCO"

ISABELLA vs. DOÑA BARBARA

PRIMER ESCANDALO CINEMATOGRAFICO DEL AÑO

México Cinema, México, febrero de 1943.

un tanto arbitrario del público, promovido por algunas publicaciones como *El Cine Gráfico*, los periodistas parecían ser los profesionistas más calificados para adjudicar con cierta justicia premios a las películas y sus creadores. Así, entre 1941 y 1945 —considerado con frecuencia el periodo más interesante de la “edad de oro”—, algunas de estas sociedades premiaron la producción de cada año con el propósito de estimular la calidad del cine. Y cuando en 1946 se constituyó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas con la participación de la mayor parte de esos organismos, varios de sus miembros eran periodistas. A partir de entonces la Academia se encargó de entregar año con año la estatuilla dorada del Ariel a lo mejor del cine nacional.

Es difícil saber hasta qué punto influyeron las revistas —y, en general, el periodismo filmico— sobre la industria; lo cierto es que ni los premios anuales ni la crítica interesada en el progreso artístico de la cinematografía impidieron que a fines de los años cuarenta la producción se orientara de manera preponderante hacia los “churros”, es decir, hacia las películas industriales de bajo presupuesto dirigidas a un público popular. Entre las causas de ello, destacó que al concluir la guerra mundial el comercio cinematográfico regresara a sus niveles normales y se redujeran consecuentemente los mercados extranjeros, incluso locales, para el cine mexicano.

La calidad artística declinó, pero aun así, en los años cincuenta, la industria siguió filmando alrededor de cien largometrajes al año, que centraban su atractivo en la recurrencia a géneros populares, en el aprovechamiento de estrellas y otras personalidades carismáticas, y en una más que decorosa capacidad técnica derivada del ensayo de los distintos oficios del cine durante más de dos décadas. Esta industria seguía acompañada de una prensa cinematográfica de buen tamaño. En la *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana*, de Ricardo Rangel y Rafael E. Portas, publicada en 1955, se consigna la existencia de alrededor de cien periodistas y otros tantos publicistas que trabajaban en treinta y seis medios impresos de la ciudad de México dedicados enteramente al cine o con secciones sobre éste.



Cinema Reporter, México, junio de 1945.

Sin embargo, puede decirse que la “edad de oro” de las revistas cercanas a la industria también había terminado. A mediados de los años cincuenta surgió una nueva generación de cinéfilos, que incluyó, entre otros, a Manuel González Casanova, Emilio García Riera, Jomí García Ascot, Gabriel Ramírez y José Luis González de León, que impulsó la renovación del cine y la cultura cinematográfica de México de muy distintas formas: a través de la constitución de cine-clubes, de la creación de archivos filmicos y escuelas de cine, de la celebración de concursos de películas experimentales y, por supuesto, de la difusión y crítica filmica a través de libros y revistas. Entre las primeras publicaciones de esta generación estuvieron el boletín *Cine Club* (1955) y la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), que no tuvieron larga duración, pero que resultaron trascendentes porque, por primera vez en México, se plantearon como canales culturales por completo independientes de la industria local. En estas publicaciones (la segunda inspirada por el espíritu renovador de la nueva ola francesa, a través de las películas, pero también de revistas como *Cahiers du Cinema* y *Positif*), se desarrolló una actitud que luchó por elevar el nivel crítico del periodismo cinematográfico y, al mismo tiempo, que insistió una y otra vez en la necesidad de que el cine nacional recobrar su calidad artística y se dirigiera a un público de mayor alcance intelectual que el consumidor de “churros”.

En la persecución de esos propósitos, esta generación de cinéfilos abrió la puerta al desarrollo de sólidas tendencias culturales que darían lugar a más revistas independientes, a colecciones de libros e incluso a un centro de investigación especializado en la historia de las imágenes en movimiento: a un nuevo capítulo, en suma, en la historia de las publicaciones mexicanas de cine.

REVISTAS MEXICANAS DE CINE

Magazine Fílmico, 1926

Mundo Cinematográfico, 1930-1934

Filmográfico, 1932-1935

El Cine Gráfico, 1933-1958

Cinema Reporter, 1938-1965

Novelas de la Pantalla, 1940-1947

México Cinema, 1942-1947

Cine Club, 1955

Nuevo Cine, 1961-1962

Localización

Hemeroteca Nacional de México

Revistas culturales latinoamericanas, 1920-1960
con un tiraje de 1 000 ejemplares, se terminó
de imprimir en el mes de junio de 2008, en los talleres
de Dicograf SA de CV, Poder Legislativo 304, Cuernavaca, Morelos

Cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional
para la Cultura y las Artes / Coordinación Editorial UAEM