

LABORATORIOS DE LO NUEVO

REVISTAS LITERARIAS Y CULTURALES DE
MÉXICO, ESPAÑA Y EL RÍO DE LA PLATA
EN LA DÉCADA DE 1920



Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender
Editores

EL COLEGIO DE MÉXICO

LABORATORIOS DE LO NUEVO

SERIE ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LXXI



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LABORATORIOS DE LO NUEVO

REVISTAS LITERARIAS Y CULTURALES
DE MÉXICO, ESPAÑA Y EL RÍO DE LA PLATA
EN LA DÉCADA DE 1920

Rose Corral,
Anthony Stanton,
James Valender

Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

056

L1235

Laboratorios de lo nuevo : revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920 / Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender, editores. – 1a ed. – Ciudad de México, México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, 2018.

451 p. ; 22 cm. – (Serie Estudios de lingüística y literatura ; 71)

ISBN 978-607-628-331-8

1. Publicaciones periódicas mexicanas – Historia – Siglo XX. 2. Publicaciones periódicas españolas – Historia – Siglo XX. 3. Publicaciones periódicas argentinas – Historia – Siglo XX. 4. Publicaciones periódicas uruguayas – Historia – Siglo XX. 5. Literatura mexicana – Publicaciones periódicas – Historia – Siglo XX. 6. Literatura española – Publicaciones periódicas – Historia – Siglo XX. 7. Literatura argentina – Publicaciones periódicas – Historia – Siglo XX. 8. Literatura uruguaya – Publicaciones periódicas – Historia – Siglo XX. 9. Literatura mexicana – Siglo XX – Historia y crítica. 10. Literatura española – Siglo XX – Historia y crítica. 11. Literatura argentina – Siglo XX – Historia y crítica. 12. Literatura uruguaya – Siglo XX – Historia y crítica. I. Corral, Rose, ed. II. Stanton, Anthony, ed. III. Valender, James, 1950-, ed. IV. Ser.

Primera edición, 2018

DR © El Colegio de México, A.C.
Carretera Picacho Ajusco No. 20
Ampliación Fuentes del Pedregal
Delegación Tlalpan
C.P. 14110
Ciudad de México, México
www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-331-8

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción	
<i>Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender</i>	9
I. ENTRADA EN MATERIA	
Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920	
<i>Annick Louis</i>	27
II. PRIMEROS EXPERIMENTOS	
La breve moda de la poesía visual en las revistas del Ultra	
<i>Andrew A. Anderson</i>	57
<i>Actual</i> : la solitaria estridencia	
<i>Carla Zurián de la Fuente</i>	89
Acerca de un modelo de intervención pública vanguardista: <i>Prisma. Revista Mural</i>	
<i>Patricia M. Artundo</i>	117
<i>Irradiador</i> en su contexto	
<i>Evodio Escalante</i>	135
Disciplina y oasis. La revista <i>Índice</i> (1921-1922) y la nueva poesía española	
<i>James Valender</i>	149
III. AMALGAMAS Y DECANTACIONES	
A través de cartas y revistas: “La vida literaria se anima... se enciende... arderá muy pronto” (1927-1928)	
<i>Andrés Soria Olmedo</i>	175

El viaje del grupo Contemporáneos por las revistas: <i>La Falange</i> (1922-1923), <i>Antena</i> (1924), <i>Ulises</i> (1927-1928) y <i>Contemporáneos</i> (1928-1931) <i>Tayde Acosta Gamas</i>	205
<i>La Cruz del Sur</i> (1924-1931). Una visión astral y austral en la encrucijada de contradicciones y coincidencias <i>Lisa Block de Behar</i>	223
<i>El Universal Ilustrado</i> en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural <i>Yanna Hadatty Mora</i>	247
Un ultraísta invisible entre estridentistas y Contemporáneos: Humberto Rivas y su revista mexicana <i>Sagitario</i> (1926-1927) <i>Anthony Stanton</i>	271
IV. NACIONALISMO, COSMOPOLITISMO Y AMERICANISMO	
México y la cuestión americana en las revistas de los nuevos (México, Argentina y Uruguay) <i>Rose Corral</i>	297
La vanguardia ante el nacionalismo: tensiones en la revista <i>Nós</i> (1920-1935) <i>César A. Núñez</i>	329
¿Cosmopolitas o nacionalistas? La corta pero intensa trayectoria de las revistas <i>Forma</i> , <i>Ulises</i> y <i>Horizonte</i> (1926-1928) <i>Regina Crespo</i>	351
En torno a <i>Babel</i> : la espiral identitaria de Samuel Glusberg y su “Pequeña Revista de Arte y Crítica” <i>Rosalie Sitman</i>	371
<i>L'Amic de les Arts</i> , paradojas y contradicciones de una revista de vanguardia catalana <i>Antonio Monegal</i>	389
Bibliografía general	405
Índice de revistas citadas de los años veinte	447

INTRODUCCIÓN

A partir de los años ochenta del siglo pasado el estudio de las revistas literarias y culturales de los años veinte, en particular de las revistas modernas y de vanguardia, conoce un momento de gran expansión en distintas latitudes y no sólo en América Latina o en España, gracias sobre todo a las reediciones facsimilares que las vuelven accesibles y que permiten redescubrir las. A estas ediciones se agrega en los últimos años el acceso en línea, en forma digital, como el que ofrecen la Universidad de la República del Uruguay, el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AhiRa), la Biblioteca Nacional de España y la Residencia de Estudiantes en Madrid con las revistas de la Edad de Plata. No hay que entender entonces esta iniciativa como una tediosa exhumación de carácter histórico, pues constituye el rescate de un material vivo, la memoria plural de un momento histórico y cultural que, en el caso de las revistas de vanguardia, todavía nos pertenece y en el cual nos reconocemos.

Queremos recordar aquí, para empezar, a un audaz editor, todavía activo, Jean-Michel Place, que inició en la década de 1970 en Francia ese movimiento de rescate con las revistas surrealistas y de vanguardia francesas: apostó que valía la pena darlas a conocer a un público mayor en el formato de libro. De documentos de consulta sepultados u olvidados en archivos, sólo frecuentados por historiadores de la cultura y del arte, estos materiales efímeros, pero centrales en la vida de un grupo o un movimiento estético, literario, se han convertido en testimonios de un momento de la cultura en plena efervescencia, con sus debates y polémicas, que ahora las nuevas generaciones de lectores pueden aprehender de modo directo en sus fuentes originales. En América Latina y en España, las reediciones facsimilares de las revistas del periodo que nos ocupa en este libro empezaron alrededor de los años ochenta del siglo pasado, un proceso en el que estamos todavía. Tal vez por la notoriedad de su director, José Carlos Mariátegui, *Amauta* fue la primera revista de los años veinte reeditada en 1976 en

Lima. Siguieron en México las reediciones que hizo el Fondo de Cultura Económica de las revistas modernas de México.

Al interés historiográfico inicial por estas revistas, sin las cuales al especialista le resulta difícil, si no imposible, reconstruir un momento de la cultura y del arte, hay que agregar una innovación más o un nuevo “uso” de las revistas de vanguardia, que forma parte de las concepciones actuales de la museografía: las revistas del periodo —objetos de arte por la interacción en sus páginas entre literatura, pintura, escultura, diseño gráfico, fotografía— suelen acompañar las exposiciones o muestras de un periodo o de un movimiento artístico en particular. Varios ejemplos vienen a la mente. En México: la exposición en 2009 sobre el estridentismo, “Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria”, que tuvo lugar en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo; “Vanguardia en México, 1915-1940” de 2013, en el Museo Nacional de Arte; la reciente exposición sobre “Los Contemporáneos y su tiempo”, en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 2016, o, ese mismo año, “Antropofagia y modernidad” en el Museo Nacional de Arte, en la cual la presencia de las revistas de los modernistas brasileños era destacada. En 2013, la gran retrospectiva que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno Pompidou, en París, sobre “Modernidades plurales, 1905-1970”, iniciaba su recorrido con un inmenso *collage* de las portadas de las revistas de varias latitudes (América Latina, Europa Central, Asia y África), destacando de este modo su papel en la construcción del espacio artístico moderno.

Versiones más breves de los ensayos recogidos en este libro fueron presentadas en el coloquio internacional que se celebró en El Colegio de México, en septiembre de 2013, bajo el título de *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Con este libro nos proponemos no sólo reavivar el interés por un aspecto de la investigación literaria que no siempre ha estado muy presente en las actividades de las universidades (la que examina el papel de las revistas en la historiografía literaria), sino también, y sobre todo, invitar a comparar la suerte seguida por las revistas modernas y de vanguardia editadas en un mismo periodo (los años veinte) en cuatro países distintos: México, Argentina, Uruguay y España. El periodo escogido, al igual que los países seleccionados, no obedece

a otro criterio más que a nuestros intereses como investigadores. Sin embargo, la decisión de proceder de este modo no nos parece disparatada. Así como creemos que la vida cultural de los países mencionados fue especialmente rica durante la década de los años veinte, también estamos convencidos de que las revistas literarias desempeñaron un papel de gran importancia en la creación y promoción de los nuevos movimientos literarios y artísticos de aquellos años. Aunque tenemos muy presente que el tema de las revistas de vanguardia no es nuevo para los estudiosos de la literatura moderna de lengua española, al reunir ensayos sobre revistas de cuatro países distintos esperamos introducir un sesgo distinto al resaltar el espíritu cosmopolita de muchas de las revistas de esa década y así escapar del marco estrechamente nacionalista en que a menudo son estudiadas. Nos interesa rescatar las aspiraciones internacionales de tal o cual revista, pero también medir las consecuencias del choque (cuando ocurre) entre esas aspiraciones y el llamado a defender valores de índole más bien local.

Nos hemos referido a la conciencia que tenemos de no estar pisando el campo por primera vez. Al final del presente libro, ofrecemos una bibliografía que recoge no sólo los datos de todas las revistas mencionadas en los distintos trabajos, sino también las referencias de los numerosos estudios que se citan de otros investigadores. La lista es extensa y, sin embargo, representa una parte muy pequeña de la bibliografía crítica que puede consultar cualquier lector interesado en el tema. Sería absurdo pretender ofrecer aquí una descripción detallada de todo lo que se ha publicado a lo largo de los años sobre las revistas literarias de vanguardia, pero creemos que los trabajos recogidos en el libro constituyen una valiosa aportación a la investigación realizada hasta ahora en los cuatro países seleccionados.

Annick Louis, en un ensayo de perfil teórico, “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”, reflexiona sobre el “objeto” revista y la necesidad de implementar nuevas herramientas metodológicas para analizarlo sin perder de vista su funcionamiento en un determinado campo cultural. El cambio de mirada que propone la autora se centra primero en la noción de contextos, o sea la revista contemplada “como un espacio plural de inserción de los textos” y, sobre todo, en la de

“autoría colectiva”, que observa en varias revistas argentinas como *Proa*, *Inicial*, *La Campana de Palo*. Distingue entre varios contextos que deben tomarse en cuenta al analizar el “objeto” revista (de publicación, edición, producción y lectura), contextos que resultan productivos cuando se piensan en conjunto. En cuanto a la autoría de una revista, Louis considera que no corresponde “a las características tradicionales de la categoría de autor”; por el contrario, hay que entenderla como una autoría fundamentalmente colectiva ejercida en “un espacio compartido” por un conjunto de colaboradores, escritores, pintores, diseñadores gráficos. A partir de la revisión del *corpus* mencionado, vinculado en mayor o menor medida a las vanguardias, observa que es fruto, en efecto, de una autoría colectiva y compartida, como se afirma en el texto inicial de la segunda *Proa*, que se ofrece como “una perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos”. Señala que la autoría colectiva “busca llamar la atención sobre la existencia de un grupo”. Los años veinte son una “época de oro” de las revistas culturales de los nuevos escritores, que van configurando en el campo cultural una red intelectual independiente, una trama alejada de los lugares de poder.

En “La breve moda de la poesía visual en las revistas del Ultra”, Andrew A. Anderson se ocupa de un aspecto de la vanguardia española que, pese a su importancia, apenas ha sido estudiado por la crítica: las innovaciones visuales con las que experimentaron algunos de los poetas jóvenes de la primera vanguardia. En el título de su trabajo, el crítico señala que la moda de la poesía visual fue breve. Y en efecto, después de hacer una cuidadosa revisión de las revistas de vanguardia, Anderson concluye que las iniciativas en este sentido entre los poetas españoles se limitaron a los años 1919-1921. Puesto que la mayoría de los poemas visuales se publicaron entre 1919 y 1920 en la revista *Grecia*, Anderson decide centrar su atención en ellos. No sólo comenta el interés de tal o cual ejemplo, sino que ofrece una sugerente clasificación, argumentando que las innovaciones visuales correspondían a uno o más de tres tipos de propuesta visual: el *caligrama*, directa o indirectamente inspirado en la obra homónima de Guillaume Apollinaire; la *tipografía expresiva*, una técnica promovida sobre todo por los futuristas; y la *analogía diseñada*, tal y como la expuso F. T. Marinetti en uno de sus manifiestos. Anderson demuestra cómo estas modalidades rom-

pieron de manera tajante con las convenciones de la poesía tradicional, incorporando formas de expresión que resultaron radicalmente nuevas. Lo que le desconcierta (según confiesa) es que el interés por esta poesía visual haya sido tan efímero, si bien el crítico sugiere que el éxito de la obra de un poeta como Vicente Huidobro pudo haber llevado a los jóvenes poetas españoles a optar (paradójicamente) por soluciones formales menos radicales.

El contenido y los aspectos gráficos de los tres números de la revista estridentista *Actual* son el objeto de estudio de Carla Zurián. En “*Actual: la solitaria estridencia*”, interpreta esta revista inicial como el antecedente inmediato de los tres números de *Irradiador*. El centro de su atención es el primer manifiesto estridentista, que figura en *Actual 1*, lanzado en la Ciudad de México en diciembre de 1921. Señala algunas anticipaciones de las ideas de renovación que se pueden encontrar en los tempranos escritos sobre artes plásticas del autor del manifiesto, Manuel Maples Arce. Subraya el conocimiento que éste tenía del manifiesto inaugural de David Alfaro Siqueiros en el número único de *Vida Americana*, publicado en Barcelona en el verano de 1921, así como su familiaridad con publicaciones de los ultraístas españoles. En el contexto del centenario de la culminación de la Independencia de México, la celebración nacionalista se tradujo en el rescate de las artes populares y la apoteosis de Ramón López Velarde, figura adoptada por los estridentistas como uno de sus precursores. Zurián ofrece una lectura del primer manifiesto para destacar su atrevido impacto visual y la ambigüedad de su título (“Comprimido”), para después proponer una especie de excavación de las distintas capas que pueden encontrarse en el documento. Además, conjetura la intervención de Fermín Revueltas en el diseño editorial de *Actual*, en cuyo dinamismo visual encuentra ecos de las propuestas dadaístas. La estudiosa recalca el carácter subversivo de las primeras revistas estridentistas e identifica los aspectos perdurables de la revolución estética proclamada por Maples Arce y sus camaradas, además de señalar sus vínculos con distintas figuras de la vanguardia española e hispanoamericana.

En “Acerca de un modelo de intervención pública vanguardista: *Prisma. Revista Mural*”, Patricia M. Artundo analiza la estrategia utilizada por Borges para introducir el ultraísmo en Argentina en 1921,

un hito sin duda inaugural y un modelo inédito de intervención urbana en Buenos Aires. La “revista-afiche” es un intento de “sacar la literatura a la calle”, un gesto que coincidió con el *Actual 1*, hoja mural de Manuel Maples Arce, que difunde el estridentismo en las calles céntricas de la Ciudad de México. Para medir el alcance de *Prisma*, la autora analiza una revista argentina anterior, *Los Raros. Revista de Orientación Futurista*, de 1920, que se propuso ser, sin lograrlo, una suerte de introducción al futurismo, todavía impregnada de simbolismo y modernismo, como lo muestra el título y la pintura de Roberto Montenegro elegida para la portada. Para contextualizar mejor la aparición de *Prisma*, Artundo también analiza algunos textos de Guillermo de Torre, de Roberto F. Giusti (sobre “la nueva sensibilidad”), de Ortega y Gasset (sobre su “idea de generaciones”), y la famosa encuesta sobre “la nueva generación literaria argentina”, publicados todos en la revista de mayor circulación en Argentina en esos años: *Nosotros*. Decisiva resulta ser también la alianza entre literatura y arte, lo que llama Artundo “la visualidad ultraísta”. Este elemento visual, presente en los dos números de *Prisma* mediante los grabados de Norah Borges, fue también relevante en las revistas españolas del grupo, gracias a pintores como el uruguayo Rafael Barradas, la argentina Norah Borges y el polaco Wladyslaw Jahl. Artundo destaca en definitiva la “radicalidad” de la “acción/intervención” urbana que supuso la publicación de *Prisma*.

El adormecido ambiente poético de México a principios de la década de 1920 es el punto de partida de Evodio Escalante en “*Irradiador en su contexto*”. En un intento de identificar las fuentes endógenas del estridentismo, el crítico se detiene en dos textos publicados al inicio de esa década. Uno, en la revista *México Moderno*, por el poeta colombiano Ricardo Arenales (también conocido como Miguel Ángel Osorio o Porfirio Barba Jacob), quien lamenta la ausencia de una poesía que registre las zozobras dramáticas de la vida nacional reciente. Otro, en *El Maestro*, de la autoría de José Vasconcelos, quien lanza la propuesta populista y antiintelectual de prescindir de la retórica literaria heredada por la élite intelectual (de la cual él formaba parte) y escribir de manera llana, sencilla y directa. Dos actitudes que sugieren cierto hartazgo de las convenciones anquilosadas de la tradición y una

expectativa de renovación radical en el ámbito de la cultura, a imagen y semejanza de lo que ofrecía en aquel momento la Rusia revolucionaria. Por su parte, Maples Arce y Fermín Revueltas incluyen, en la portada del segundo número de *Irradiador*, un fragmento del mural de Rivera, *Los mineros*, pintado en la Secretaría de Educación Pública, mural que provocó la censura de las autoridades. El crítico piensa que, si *Irradiador* quería hacer un acto de protesta al reproducir el mural censurado, sólo lo hubieran entendido los que estaban enterados. Sabemos que los gustos pictóricos y literarios de Vasconcelos no eran vanguardistas, pero Maples Arce lo consideraba vanguardista hacia 1923. Escalante especula que la corta vida de *Irradiador* puede explicarse, tal vez, como resultado de la incapacidad del grupo estridentista de pactar una relación con el ministro o, alternativamente, como consecuencia de una ruptura con él.

En “Disciplina y oasis. La revista *Índice* (1921-1922) y la nueva poesía española”, James Valender se ocupa de una publicación que corresponde a una etapa determinada de la evolución de la poesía española: justamente aquella en que los jóvenes poetas del momento (Pedro Salinas, Antonio Espina, Federico García Lorca, Juan Chabás, Dámaso Alonso, José Bergamín, Gerardo Diego y Jorge Guillén) empiezan a encontrar su camino bajo el generoso magisterio de Juan Ramón Jiménez, el poeta mayor que, si bien no figuraba como director de la revista *Índice*, sí fue su principal promotor. Valender explora las complejas relaciones entre Jiménez y los demás redactores y luego intenta identificar los propósitos que habrían llevado al poeta mayor a emprender esta aventura: propósitos que sirven también al crítico para explicar cómo una revista de intereses intelectuales muy variados se fue convirtiendo sobre todo en una plataforma para difundir la obra de los futuros poetas de la Generación del 27. La parte central del trabajo ofrece un comentario sobre los criterios en que se habrá basado Jiménez a la hora de escoger a quiénes incluir en su revista. Valender llega así a la conclusión de que Jiménez dio un trato preferencial a aquellos poetas que se hubieran quedado al margen del principal movimiento de vanguardia de aquellos años: el ultraísmo. Además, sugiere que, al hacer suyos los valores éticos y estéticos de su mentor, los poetas protegidos por Jiménez, consciente

o inconscientemente, fueron borrando a los ultraístas de la historia de la poesía española moderna.

En “A través de cartas y revistas: ‘La vida literaria se anima... se enciende... arderá muy pronto’ (1927-1928)”, Andrés Soria Olmedo propone demostrar cómo las revistas literarias, sobre todo cuando están respaldadas por otros testimonios de la época, pueden proporcionar una valiosísima perspectiva múltiple desde donde reconstruir los conflictos y las contradicciones de un momento dado en la historia literaria y cultural de una sociedad. Con esta finalidad emprende el trabajo de recrear el belicoso y efervescente ambiente del mundo literario y artístico español de 1927-1928. Si bien 1927 fue el año en que se celebró el tercer centenario de la muerte de Góngora, fue también el momento en que la nueva generación de poetas se levantó en contra de quienes habían sido hasta entonces sus principales mentores —llámense José Ortega y Gasset o Juan Ramón Jiménez—, iniciando así un polémico enfrentamiento con sus mayores que seguirá reverberando también a lo largo de 1928. Para reconstruir este momento decisivo en la historia de la cultura moderna española, Soria Olmedo acude tanto a las revistas —*Revista de Occidente* de Ortega, *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, *Ley y Obra en Marcha* de Jiménez, *Carmen y Lola* de Gerardo Diego— como a la correspondencia privada del mismo Diego, de Pedro Salinas y de Jorge Guillén. De esta manera, asediando “puntos de vista metonímicos, sinecdóticos o rizomáticos de una coyuntura literaria”, logra su cometido de “trazar un cuadro vivo y más preciso del funcionamiento del sistema de la literatura y de las artes durante esos años”.

En “El viaje del grupo Contemporáneos por las revistas: *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931)”, Tayde Acosta Gamas se dedica a rastrear las distintas fases de la formación del grupo mexicano que conocemos actualmente como los Contemporáneos. Para hacerlo, recorre las revistas mexicanas en las que participaron sus miembros y traza el contexto político e histórico en que trabajaron sus integrantes, primero bajo el amparo del presidente Álvaro Obregón y la protección del ministro José Vasconcelos. Tiempo después se acercan a la figura de Alfonso Reyes y practican lo que Francisco Monterde (director de *Antena*) llamó un “nacio-

nalismo consciente”, abierto a las corrientes universales. El enfoque y los objetivos adoptados por la estudiosa coinciden con la tendencia reciente de ver el grupo no como una entidad exclusivamente literaria, sino como un movimiento más amplio, constituido también por pintores y artistas de otras disciplinas. Subraya, además, la presencia fructífera de Antonieta Rivas Mercado como mecenas y cómplice del grupo de Ulises, tanto de la revista como de la serie editorial del mismo nombre y del Teatro de Ulises. Después de identificar y caracterizar sus principales empresas y actividades, Acosta postula que el grupo, llámese de Ulises o de Contemporáneos, es más bien una constelación tanto de poetas como de narradores, ensayistas, dramaturgos, pintores, filósofos, músicos y fotógrafos, y todos ellos merecen ser considerados protagonistas esenciales de un momento decisivo en la fundación de la cultura moderna de México.

En “*La Cruz del Sur* (1924-1931). Una visión astral y austral en la encrucijada de contradicciones y coincidencias”, Lisa Block de Behar revisa y analiza los materiales heterogéneos que ofrece esta revista uruguaya de renovación, que tuvo una vida bastante larga (34 números) entre 1924 y 1931. La autora destaca primero el título “astral” de la revista, que corresponde a una “visión plural y simultánea”, a imagen de la constelación, y asocia esta visión con “la estructura de cualquier revista, favorecida en este caso por las estrellas que desde el nombre y en la tapa irradian su luz en cruz y en todas direcciones”. Las principales oposiciones que se discuten en la revista son lo vernáculo y lo cosmopolita, lo nuevo y lo tradicional, lo urbano y lo rural. Sobresale la figura tutelar del pintor Pedro Figari, cuyo texto “Autonomía regional”, que encabeza el segundo número de *La Cruz del Sur*, funge como una suerte de manifiesto de la revista, en el que propone en tono combativo abandonar el cosmopolitismo y el gesto imitativo que ha caracterizado el arte de la región. Lo cual no impide que en la revista haya una “Section française” a lo largo de varios números, coordinada por los hermanos Guillot Muñoz. La autora también resalta la discusión que se da en sus páginas en torno al “nativismo”, que “es cosa nueva y en evolución”, según Silva Valdés, y que opone al criollismo, que “es cosa vieja y estática”. Para Block de Behar no hay, sin embargo, en la revista oposiciones irreductibles o una sobrevaloración de “lo nuestro”,

sino el anhelo de “inscribir el territorio literario, artístico, científico, cultural propio en los vastos derroteros del mundo”.

Yanna Hadatty Mora, en “*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, se ocupa del papel que desempeñó este semanario en la década de 1920 cuando lo dirigió Carlos Noriega Hope. Fundado en 1917, el suplemento no es en sentido estricto una revista literaria ya que, como lo deja entender su subtítulo, “Semanao Artístico Popular”, está interesado en alcanzar un público masivo con temas diversos de actualidad (teatro de revista, moda, radiofonía, cine, etc.). Debe reconocerse que amplió, desde la práctica periodística y gracias a la presencia en el diario de jóvenes periodistas y escritores, los marcos convencionales de la cultura. En efecto, con las últimas tecnologías, se actualizan los materiales (crónicas, reportajes) y se da difusión a la nueva estética vanguardista de comienzos de los años veinte: el estridentismo. Sin duda, un estudio del estridentismo debe contar con la revisión y análisis del semanario. Al ocuparse de esta publicación, Hadatty Mora subraya el papel que tuvo el suplemento en la difusión de nuevos escritores, entre 1922 y 1925. “La Novela Semanal”, que se ofrecía a los lectores junto con el suplemento, dio a conocer a Arqueles Vela, el narrador estridentista, con *La señorita etcétera* y, en 1925, publicó en varias entregas la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*. La autora analiza el “cruce de tensiones” en sus páginas entre la vanguardia y el modernismo y no deja de señalar el eclecticismo del suplemento en su “deseo de gustar al gran público”. Concluye que *El Universal Ilustrado* “incorpora la temática de la cultura popular a las vanguardias, al participar de la cultura de masas (deporte, circo, cabaret, cine), a la vez que se hace eco de las renovaciones artísticas”.

En “Un ultraísta invisible entre estridentistas y Contemporáneos: Humberto Rivas y su revista mexicana *Sagitario* (1926-1927)”, Anthony Stanton cuestiona el predominio del criterio nacionalista en la historia de las vanguardias en el mundo hispánico y, con el objeto de reconstruir parte de los múltiples diálogos internacionales, adopta un enfoque comparatista para estudiar un episodio que trasciende las fronteras nacionales. Se detiene en un momento ambiguo de transición entre el auge de una primera vanguardia (cubista, creacionista o

ultraísta) entre 1918 y 1925 y una segunda vanguardia (de signo más bien surrealista) que se desarrolla en el segundo lustro de la década de 1920. Escoge la figura trashumante del ultraísta español Humberto Rivas (director de la revista madrileña *Ultra* y figura poco conocida de la vanguardia hispánica). De las tres revistas que Rivas capitaneó en México, el estudioso se limita a hacer una caracterización, descripción e interpretación de la primera, *Sagitario*. Aunque en un principio Rivas se identifica con el grupo estridentista e incluso llega a participar en la revista *Irradiador* y en la legendaria “tarde estridentista” en El Café de Nadie, termina acercándose al grupo rival: los Contemporáneos. A pesar de las declaraciones epistolares del director, el contenido de su primera revista mexicana muestra que no es ésta un órgano vanguardista, sino una tribuna más heterogénea y una fuente plural de modernidad. Stanton explica que la obra de creación personal de este ultraísta invisible es menos importante que el servicio que prestó a los demás como convocador de revistas. Merece ser recordado por la gran calidad de sus revistas mexicanas y por haber sido un puente cultural eficaz entre España, México e Hispanoamérica en la década de 1920.

En “México y la cuestión americana en las revistas de los nuevos (México, Argentina y Uruguay)”, Rose Corral compara algunas de las revistas que publicaron los “nuevos” en ambas áreas culturales, mostrando coincidencias y divergencias, así como el papel que desempeñaron México y su revolución en el nuevo giro que se advierte en el americanismo de los años veinte. En efecto, la experiencia mexicana en el arte (los muralistas, la renovación promovida por las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la recuperación de motivos nativos y del arte popular) y la defensa de los bienes materiales (el petróleo) de la joven revolución tuvieron una enorme repercusión en todo el continente. Aunque la cuestión americana no era una inquietud nueva en las letras del continente, adquiere otras inflexiones y perfiles en las revistas de la nueva generación. En la mayoría de las revistas analizadas (*Irradiador*, *Horizonte*, *Bandera de Provincias*, *Inicial*, *Martín Fierro*, *La Cruz del Sur*) se observa que a la vez que los nuevos abogan por un arte moderno, de vanguardia, no desdeñan por ello la búsqueda expresiva de lo propio. Un ejemplo notable se encuentra en la poesía de Oliverio Girondo,

cosmopolita y americano, y uno de los fundadores de la revista *Martín Fierro* en 1924. Aunque las polarizaciones entre América y Europa y sus varias formulaciones (lo autóctono *vs* lo cosmopolita; originalidad *vs* imitación) son frecuentes en las revistas, la autora destaca que tal vez “el proceso cultural de apropiación, asimilación y transformación” —defendido por Henríquez Ureña y por Reyes, figuras tutelares de los nuevos— será en definitiva “el más productivo para el arte y la cultura latinoamericanas”, quizás también “la mejor herencia de nuestras vanguardias al siglo XX”.

En “La vanguardia ante el nacionalismo: tensiones en la revista *Nós* (1920-1935)”, César A. Núñez estudia paradojas y conflictos en una revista que propuso reivindicar el nacionalismo gallego a la vez que promover el arte de vanguardia. El crítico centra su atención sobre todo en la figura de Vicente Risco quien, junto con Alfonso Rodríguez Castelao, dirigió la revista y a la hora de lanzarla era autor de poemas futuristas, por un lado, y de una *Teoría do nacionalismo galego* (1920), por otro. La tensión entre los dos ámbitos empezó a percibirse con claridad cuando en 1922 el poeta de vanguardia Manuel Antonio publicó su manifiesto “Máis alá”, en donde denunció como caducos varios aspectos del galleguismo más tradicional. Núñez estudia las amplias repercusiones de este manifiesto, mostrando cómo su motivación fue, finalmente, más política que estética, si bien no deja de señalar cómo esta crítica llevaba asimismo serias implicaciones para el mundo de la creación artística. A partir de ese momento, Risco (y con él la revista *Nós*) comenzó a tomar distancia, poco a poco, frente a la vanguardia cosmopolita, argumentando que los intereses de la nación debían siempre prevalecer sobre cualquier otro. Y ya para los años treinta, cuando el nacionalismo gallego (en tiempos de la República) optó por convertirse en un partido político, la incompatibilidad de los dos ámbitos se había vuelto definitiva. “Demasiado nacionalista para la vanguardia”, concluye Núñez, “demasiado vanguardista para el nacionalismo, la vanguardia gallega quedó acorralada entre los dos discursos que quiso conjugar”.

En “¿Cosmopolitas o nacionalistas? La corta pero intensa trayectoria de las revistas *Forma*, *Ulises* y *Horizonte* (1926-1928)”, Regina Crespo enfoca tres revistas mexicanas contemporáneas de grupos dis-

tintos para hacer un estudio comparativo de sus líneas directrices. Partiendo de ideas teóricas sobre la naturaleza y la función de las revistas como proyectos colectivos, reflexiona sobre las vinculaciones políticas de los editores y los patrocinadores del Estado posrevolucionario: las dos primeras revistas fueron financiadas en la Ciudad de México por el secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc; la tercera, por el general Heriberto Jara, gobernador del estado de Veracruz en Jalapa. El carácter oficial de *Horizonte* niega hasta cierto punto su filiación vanguardista: al asumir un proyecto político de signo revolucionario, se aleja del experimentalismo formal y favorece una literatura más realista. En cambio, *Ulises*, dirigida por Novo y Villaurrutia, se concibe como revista literaria y cultural. El título y los epígrafes remiten a los mitos clásicos del viajero. De orientación más cosmopolita que nacionalista, *Ulises* representa la curiosidad crítica de los Contemporáneos. Por su parte, *Forma*, profusamente ilustrada y dirigida por Gabriel Fernández Ledesma, impulsó la difusión de las artes populares de acuerdo con las políticas del nacionalismo cultural. Las tres revistas ejemplifican el mecenazgo del Estado, pero *Ulises* muestra más autonomía. Las tres publicaciones están atravesadas por la oposición entre nacionalismo y universalismo, entre compromiso y esteticismo, pero Crespo concluye que los más exitosos en deshacer las oposiciones excluyentes son los artistas plásticos: Alva de la Canal, Lazo, Méndez, Charlot, Castellanos, Rodríguez Lozano y Fernández Ledesma.

Rosalie Sitman, en el ensayo “En torno a *Babel*: la espiral identitaria de Samuel Glusberg y su ‘Pequeña Revista de Arte y Crítica’”, traza la trayectoria vital e intelectual de Samuel Glusberg, inmigrante judío que llegó durante su niñez a Argentina, al huir con su familia del pogrom de Kishinev (Moldavia) de 1903. Escritor, editor, creador de revistas (*Babel*, *La Vida Literaria*, *Trapalanda*) en el Río de la Plata en los años veinte y treinta, Glusberg prosiguió después su labor editorial en Chile. Animador cultural, tejedor de redes intelectuales en Argentina y en el continente, los esfuerzos editoriales de Glusberg (que usa también el seudónimo Enrique Espinoza) se enfocaron en la construcción de un proyecto colectivo incluyente, de “un espacio cultural de convergencia y diálogo” en el que convivan voces diversas.

Desde un inicio las páginas de *Babel* juntan figuras consagradas (Lugones, Quiroga, Payró, Ricardo Rojas) con nuevos escritores en una sección intitulada “Los Nuevos”: Conrado Nalé Roxlo, Luis L. Franco, Ezequiel Martínez Estrada, Roberto Arlt, de quien publica en enero de 1922 un anticipo de *El juguete rabioso*. Revista ecléctica, *Babel* incluía un amplio espectro del pensamiento político y cultural argentino del momento, que no permite encajonarla en la consabida oposición entre Boedo y Florida. La autora destaca también el americanismo de la revista, que promueve sin duda el propio Glusberg, su rechazo del hispanismo y nacionalismo conservador y su afán por “integrarse a la cultura nacional y consolidar su argentinidad”. Por último, se analiza tangencialmente otra revista suya, fundada en 1928, *La Vida Literaria*, y la amistad allí desplegada con José Carlos Mariátegui y Waldo Frank.

En “*L’Amic de les Arts*, paradojas y contradicciones de una revista de vanguardia catalana”, Antonio Monegal estudia la célebre publicación que se editó en Sitges entre 1926 y 1929. Explora cinco contradicciones presentes en la revista: entre localismo y cosmopolitismo, entre clasicismo noucentista y vanguardismo, entre proyecto colectivo y apropiación individual, entre ser amigo de las artes y ser antiartístico, y entre vanguardismo ecléctico y activismo surrealista. El crítico observa cómo la publicación llegó a constituir un punto de encuentro que permitió intercambios entre vanguardistas catalanes, españoles y franceses, entre ellos Salvador Dalí, J. V. Foix, Sebastià Gasch, Federico García Lorca, Paul Éluard y Benjamin Péret. La proyección cosmopolita de la revista se debe tanto a los intereses de los protagonistas que allí publican como al proyecto político-ideológico del catalanismo compartido por su director Josep Carbonell i Gener. Aunque no fue concebida como revista de vanguardia, *L’Amic de les Arts* no se limitó a ser portavoz del nuevo clasicismo propugnado por figuras del *noucentisme* como Eugenio d’Ors, sino que se abrió a las tendencias más radicales del arte nuevo, representadas, en los últimos números, por Dalí y otros. Esta misma convivencia, en las letras y las artes plásticas, explica las tensiones entre tradicionalismo e innovación. La que comenzó siendo una revista ecléctica terminó (en su último número, el 31) por ser portavoz de la vanguardia surrealista encarnada por Dalí. Coexisten

en ella postulados contradictorios a favor del arte y a favor del antiarte. Monegal aventura la hipótesis de que esto se debe, tal vez, al carácter exclusivamente estético (y no político-ideológico) del vanguardismo en España.

Para concluir diremos que las relecturas actuales de las revistas del periodo son sin lugar a duda, además de un material fascinante en sí para el lector actual, un venero, una mina para futuras investigaciones. Agradecemos a la doctora Luz Elena Gutiérrez de Velasco, entonces directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, así como al coordinador del centro, doctor Sergio Bogard, su apoyo para llevar a cabo el coloquio internacional mencionado. Nuestro reconocimiento asimismo a las becarias de investigación, Karen Arnal y Ana Laura Romero, por su ayuda al momento de preparar el texto del presente libro.

ROSE CORRAL, ANTHONY STANTON, JAMES VALENDER

El Colegio de México

I

ENTRADA
EN MATERIA

LEER UNA REVISTA LITERARIA: AUTORÍA INDIVIDUAL, AUTORÍA COLECTIVA EN LAS REVISTAS ARGENTINAS DE LA DÉCADA DE 1920

Annick Louis*

Mi trabajo se inscribe en el movimiento actual de revalorización de las revistas literarias y culturales latinoamericanas. Comencé a interesarme en este objeto a comienzos de la década de 1990, cuando se anuncia este movimiento.¹ Paralelamente, intenté una reflexión sobre la historia del

* Université de Reims, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

¹ Es imposible mencionar todos los trabajos sobre revistas, dado el desarrollo del campo. Entre los pioneros se encuentran Jorge B. Rivera ("La forja del escritor profesional. Los escritores y los nuevos medios masivos", *La historia de la literatura argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1980); John King (Sur: *A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture. 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986); Beatriz Sarlo (*El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina [1917-1927]*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1985); María Teresa Gramuglio ("Sur en la década del '30, una revista política", *Punto de Vista*, núm. 28 [noviembre de 1986], pp. 32-39; "Bioy, Borges y Sur", *Punto de Vista*, núm. 34 [7 de septiembre de 1989], pp. 11-16). Entre aquellos que consagran el movimiento mencionado, hay que destacar los siguientes: los dos números de la revista *América* publicados por el CRICCAL en 1990, así como los trabajos de Patricia Artundo en la bibliografía general; otra serie de volúmenes colectivos desempeñó un papel decisivo en la renovación de la lectura de revistas, como Roxana Patiño ("Democratizar/modernizar: los suplementos culturales en la transición argentina", *Hispanamérica*, núm. 78 [1997], pp. 3-16); Saúl Sosnowski (*La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Alianza, Madrid y Buenos Aires, 1999); Noemí Girbal-Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson (*Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*, Academia Nacional de Historia, Buenos Aires, 1999); Jorge Schwartz (*Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002), Jorge Schwartz y Roxana Patiño ("Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX", *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. 70, núms. 208-209 [julio-diciembre de 2004]); Marcela Croce (Contorno. *Izquierda y proyecto cultural*, Colihue/Puñaladas, Buenos Aires, 1996); Lydia Elizalde (*Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, Conaculta, México, 2007; *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2010); Juan Poblete ("Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina", *Revista Iberoamericana*, núm. 214 [2006]). Entre los

objeto “revistas” y una sistematización de principios teóricos y metodológicos basada en las especificidades de este objeto.² En este artículo retomo en parte algunos principios desarrollados, para concentrarme en un aspecto menos explorado, la cuestión de la autoría en las revistas literarias. Voy a detenerme entonces más en detalle en esta cuestión, porque las revistas de la década de 1920 en América Latina plantean un caso específico de autoría colectiva (o colaborativa).

ESTADO DE LAS COSAS: LA REVISTA COMO OBJETO AUTÓNOMO

Hasta la década de 1990, cuando se anuncia un mayor interés por las revistas, dos tendencias analíticas dominaban el estudio de estos obje-

trabajos individuales se encuentra Jorge Panesi (“Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*”, *Críticas*, Norma, Buenos Aires, 2000, pp. 49-64); el estudio de Rose Corral sobre la revista *Libra* (edición facsimilar de la revista *Libra* [Buenos Aires] [1929], El Colegio de México, México, 2003), Roxana Patiño (“Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: Usinas para pensar una época”, *Ínsula*, núms. 715-716, [2006], pp. 2-5; “Revistas literarias y culturales”, en José Luis de Diego y José Amícola (coords.), *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, 2008, pp. 145-158); Patricia Artundo (“Punto de convergencia: *Inicial y Proa* en 1924”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Vervuert / Iberoamericana, Fráncfort y Madrid, 2004, pp. 253-272; Patricia Artundo (comp.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008); Regina Crespo (*Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, UNAM, México, 2010); Marcela Croce (Sol y Luna: *Falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002); Verónica Delgado (*El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias. 1896-1913*, Eulp, Buenos Aires, 2010); Alexandra Pita González (*La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación: redes de intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*, Centro de Estudios Históricos / El Colegio de México / Universidad de Colima, México, 2009). En este proceso, fue particularmente importante la colaboración entre académicos y una serie de actores que aportaron una visión diferente del objeto, como los libreros, coleccionistas privados y editores. En Argentina existía un antecedente en el trabajo de Lafleur, Provenzano y Alonso, quienes editaron un catálogo de su colección personal, que constituyó un elemento esencial para el estudio de revistas (*Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968; reed. de 2006). Otro librero y coleccionista, Washington Pereyra, publicó una serie de catálogos (véanse varias referencias en la bibliografía final) y fundó una biblioteca con su propia colección, la Fundación Bartolomé Hidalgo.

² Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Hanno Ehrlicher y Nanette Rifsler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Aachen, 2014, pp. 31-57.

tos. Las dos tenían en común el hecho de considerar las publicaciones periódicas como un espacio de exposición de tendencias estéticas e ideológicas, y no como agentes culturales activos. Una de estas aproximaciones consistía en considerarlas un antecedente o “episodio” de la carrera de un escritor o pintor célebre; esta perspectiva llevaba generalmente a confirmar hipótesis desarrolladas a partir de la obra conocida de los autores, y dio lugar a trabajos de calidad variada.³ La segunda consideraba que la publicación periódica era una realización cultural, un espacio de realización de un movimiento, de una tendencia ideológica, cultural, etc. Las revistas aparecen, según estas aproximaciones, como un valor ejemplar de otra cosa, de un pensamiento que se genera en otra parte o de la producción de un individuo en particular, que se expone en la revista; se atribuía así una importancia particular a un fenómeno cultural o a un autor, y se analizaba la revista como una manifestación de éste. Una parte importante de los trabajos sobre vanguardia latinoamericana en un comienzo muestran estas dos orientaciones; las revistas de estos movimientos fueron estudiadas porque probaban la existencia de una vanguardia latinoamericana, que habría marcado la entrada del continente en la modernidad. Pero también la crítica se interesó en estos medios en la medida en que un escritor que se había vuelto célebre había contribuido a ellas —Borges es, en ese sentido, un caso ejemplar—. El problema esencial de este tipo de aproximaciones, que dio lugar a trabajos desiguales, es que las características del movimiento —y de la revista— suelen estar atribuidas previamente en vez de desprenderse del análisis de los objetos.

Emanciparse de estas dos perspectivas significa considerar a las revistas no como un espacio donde se refleja la vida intelectual, sino donde ésta se gesta: un espacio que permite aprehender las relaciones entre los agentes del campo (y no uno que las refleja, o donde se exponen).

³ Era el caso de la mayor parte del material sobre la participación de Borges en revistas. Dado el vasto abanico de publicaciones periódicas que frecuentó, existen trabajos sobre algunas de ellas, pero son generalmente descriptivos y muestran una tendencia a ignorar las características específicas del medio y atribuir todos sus méritos a la participación de Borges. Se trata del tipo de mirada retrospectiva que es necesario abandonar cuando se estudian estos objetos. Véase Annick Louis, *Borges. Obra y manio-
bras*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2014.

Dos aclaraciones son necesarias. Desde el punto de vista metodológico interesarse en *un* eje de una revista no impide considerarla un *objeto autónomo*. El concepto de *objeto autónomo* es un postulado epistemológico que implica que la revista no es estudiada en función de un autor, de una ideología, de una época, sino en tanto objeto simbólico productor de relaciones e ideología, y no significa en ningún caso aislar las revistas de su contexto de producción. Por otra parte, interesarse en revistas o publicaciones periódicas porque éstas fueron dirigidas por algún escritor que uno estudia, o porque un escritor célebre participó en ellas, no impide considerarlas un objeto autónomo. Las razones por las cuales estudiamos una revista no determinan necesariamente la metodología utilizada ni los presupuestos epistemológicos.

En la actualidad, gracias a la multiplicación de los trabajos y de los *reprints*,⁴ así como a los nuevos medios técnicos (en particular la digitalización), nos encontramos en una nueva etapa del estudio de las revistas en que podemos realizar trabajos comparativos y conectar los resultados, como un modo de acceder a la visión de conjunto que nos faltaba.⁵ Podemos, por lo tanto, ir más allá de la oposición tradicional entre libro y revista, memoria y olvido. Y también plantear las revistas dentro de redes nacionales e internacionales.

Entre las primeras conclusiones que estos avances han permitido se encuentra la idea de que la incorporación de las revistas literarias ha marcado la necesidad de transformar nuestras disciplinas, esencialmente por tres razones. En primer lugar, porque se trata de un tipo de objeto que demanda una interdisciplinariedad, aunque esta característica tardará en ser reconocida. En este sentido, es necesario señalar que la renovación de estas aproximaciones se ha producido en parte gracias al interés manifestado por una serie de historiadores del arte por las revistas, entre los cuales hay que señalar el aporte esencial de Patricia

⁴ Entre los más célebres *reprints* se encuentran el de *Martín Fierro* (1995), el CD-ROM de la *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica* (1999), el de *Libra* (2003) y el de la segunda revista *Proa* (2012). La reimpresión de *Martín Fierro* fue particularmente importante, porque se disponía únicamente de selecciones, que presentaban una visión muy parcial de la revista, orientando así las hipótesis; un fácil acceso al material permitió modificar la imagen de la vanguardia argentina.

⁵ Hanno Ehrlicher y Nanette Rifsler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*.

Artundo.⁶ El énfasis puesto en los aspectos visuales es el punto clave y lo que distingue el estudio de las revistas desde el campo de la historia del arte. La conciencia de la variedad de instrumentos de análisis aplicados en tanto éstos no se circunscriben al empleo de los de la propia disciplina ha permitido constituir la especificidad del objeto. La dimensión visual puede proporcionar datos clave para la comprensión de una revista y de los proyectos intelectuales subyacentes en ella, sea cual fuere el campo desde el cual es estudiada.⁷ Otros aportes han venido de la sociología y han permitido traspasar la oposición entre campo y redes, lo cual implica repensar el funcionamiento de las revistas dentro del campo cultural.⁸ Una segunda razón por la cual el estudio de las revistas en tanto objeto autónomo aportó una renovación de nuestras disciplinas es porque implica revisar su historia. Si consideramos las revistas culturales como agentes del campo, se convierten en un medio privilegiado para entender la producción cultural. Una tercera razón es que las revistas demandan la creación de una serie de conceptos y de categorías, o al menos la transformación de éstos, entre los cuales se encuentran la noción de contexto (que evocaré rápidamente) y la noción de autoría, sobre la cual me concentraré en este trabajo.

METODOLOGÍA: LA NOCIÓN DE CONTEXTOS

Los conceptos y la metodología que considero instrumentos esenciales para un análisis de las revistas en tanto objeto de estudio autónomo surgen de la confrontación entre las lecturas críticas que existían en el momento en que comencé mi trabajo y la lectura de las revistas, lo que llevó a pensar la realización de los textos en su contexto de publicación y de edición.

⁶ Patricia Artundo y María I. Saavedra (dirs.), *Leer las artes: las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002.

⁷ Véase Patricia Artundo (comp.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*.

⁸ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, París, 2011.

La base de estos conceptos es una propuesta metodológica sencilla: para estudiar una publicación periódica, hay que *leerla*, y hacerlo teniendo en cuenta las condiciones actuales de lectura y las condiciones de la época en que fueron editadas, así como los significados que ambas inscriben en el objeto.⁹ El segundo concepto de base es la pluralización de la noción de contexto, que implica una concepción como espacio plural de inserción de los textos. Este problema se basa en el fundacional aporte de Gérard Genette, *Seuils*,¹⁰ que propone una reflexión sobre las instancias que rodean al texto. Sin embargo, la noción de “paratexto” propuesta por Genette se refiere al libro, y una revista es otro tipo de medio; por ello es necesario sumar los aportes de historiadores del libro y de lo impreso para poder aprehender las características específicas de las revistas como en las contribuciones de una serie de historiadores del libro, por ejemplo, Don F. McKenzie,¹¹ Roger Chartier¹² y Catherine Velay-Vallantin.¹³

Empezaremos entonces por *declinar* rápidamente el concepto de “contexto” en los modos siguientes: contexto de publicación, contexto de edición, contexto de producción, contexto de lectura.¹⁴ La hipótesis de la que partimos es que este movimiento analítico y teórico permite considerar algunos problemas específicos planteados por el conjunto de revistas que organizan una cultura en cada momento histórico. Así, vemos surgir, dentro del *corpus* de revistas argentinas de la década de 1920, una identidad cultural del periodo, que lleva a reflexionar acerca de los modos de constitución de un público interamericano de habla hispana. Luego de comentar rápidamente estos conceptos, abordaremos dos categorías esenciales para el análisis de revistas y de las funciones en éstas, y por lo tanto de la categoría autorial: la noción

⁹ Véase Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, pp. 31-57.

¹⁰ *Seuils*, Seuil, París, 1987.

¹¹ Don F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, The British Library, Londres, 1986.

¹² Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, Rivages, Marseille, 1985; *L'Ordre des livres*, Alinéa, Marseille, 1991.

¹³ Catherine Velay-Vallantin, *L'Histoire des contes*, Fayard, París, 1992.

¹⁴ Véase Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, pp. 31-57.

de director y la de colaborador. Esta reflexión metodológica debe ser completada con una presentación de la noción de “red de revistas”, que hemos desarrollado en otra ocasión.¹⁵

Dos observaciones previas en relación a los conceptos de contexto de publicación y de contexto de edición. Se trata de conceptos que no son fijos ni rígidos: resulta imposible afirmar “el contexto de edición es esto”. Son relativos al medio y al tipo de publicación de que se trata. Podemos considerarlos, en este sentido, conceptos operativos. La segunda observación se refiere a la necesidad de pensarlos no como instancias aisladas, sino como una serie de círculos concéntricos a partir de la forma material de los objetos.

El *contexto de publicación* son los elementos inmediatos que rodean al texto —los que se encuentran en la misma página (escritos, ilustraciones)—, pero también las otras páginas; puede tratarse del conjunto total de la publicación. El concepto designa los elementos que se dan *a very a leer*, y reenvía a los elementos materiales más inmediatos, pero no solamente al objeto en sí, sino al movimiento que consiste en la puesta en página del texto. A modo de ejemplo reenviamos a la puesta en página de un texto de Borges, “La pampa y el suburbio son dioses”, en la revista *Proa*, segunda época, en el último número (el 15), correspondiente a enero de 1926 (pp. 14-17, ilustración 1). El texto se presenta acompañado de dos viñetas: una precede el texto y representa unas figuras geométricas y unas llamas; la otra cierra el texto y muestra la cabeza de un animal dentado, entre dragón y cocodrilo. Ninguna es retomada en la versión incluida en libro, en *El tamaño de mi esperanza* (1926). Las viñetas fueron introducidas en la revista *Proa* en el número 12 (julio de 1925): algunas fueron realizadas por Gramajo Gutiérrez; otras reproducen motivos decorativos americanos, categoría a la que parecen pertenecer las que acompañan el ensayo de Borges. El texto de Borges corresponde al periodo en que intenta construir una estética de la ciudad, y toma distancia respecto de la estética ultraísta. Hasta este artículo, afirmaba la ausencia de mitos en la ciudad de Buenos Aires, pero en “La pampa y el suburbio son dioses” empieza por plantear que la pampa y el arrabal ya tienen su leyenda, para matizar

¹⁵ *Loc. cit.*

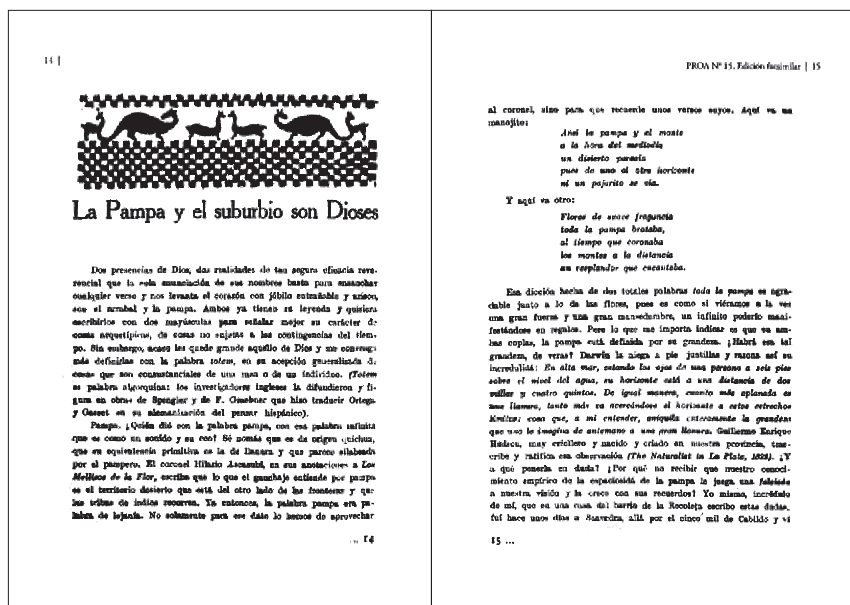


Ilustración 1. Borges, *Proa*, núm. 15 (enero de 1926).

luego un poco, afirmando que el símbolo de las orillas está recién agregado al de la pampa y es un símbolo en proceso de constitución. Después de haber comentado a los autores que se ocuparon de los suburbios —entre los que incluye sus propios intentos— y que produjeron cada uno un fragmento —un “retacito” dice él—, termina por identificar a Ricardo Güiraldes con el llano mientras él se reserva los suburbios. El final del artículo traduce un verdadero programa: “... yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarlo al arrabal por tercera vez...”. Resulta, entonces, sorprendente e interesante el contraste entre las viñetas de arte decorativo americano y la afirmación de una poética de la ciudad.¹⁶ Podemos también relacionar estas viñetas con el programa estético de *Proa* y, de un modo más general, con la creación de una estética vanguardista urbana (tal como aparece en “El *Ulises* de Joyce”, otro texto de Jorge Luis Borges).¹⁷

¹⁶ Annick Louis, *Borges. Obra y maniobras*, pp. 230-240, 349-355.

¹⁷ *Proa*, año 2, núm. 6 (enero de 1925), pp. 3-6.

¿Cómo, entonces, comprender la cohabitación de estas viñetas que reproducen un arte americano con esta estética de vanguardia? En particular si tenemos en cuenta el carácter vanguardista de los retratos que encontramos en la revista. Una posibilidad es considerar el fenómeno como una forma de inscripción en una cartografía internacional de las vanguardias latinoamericanas, donde otros movimientos marcaron una tendencia de retorno hacia el arte indígena, reivindicándolo como parte de una identidad artística latinoamericana. Otra posibilidad es percibirlo como un índice de otra característica de la vanguardia argentina, señalada por Patricia Artundo: una ruptura entre artes plásticas radicales y literatura más convencional.¹⁸

El *contexto de edición* designa una noción más amplia, pero también relativa al objeto. Puede tratarse de la revista en sí misma, del diario en el marco del cual es editada una revista, de otras publicaciones, de las colecciones de libros donde se retoman los textos editados en revistas, de la red constituida por el conjunto de revistas publicadas en una época en una cultura (y, a veces, en el extranjero).

Llegado a este punto, es necesario reemplazar la idea de “revista” por la de “proyecto”.¹⁹ Una revista es siempre uno de los elementos constitutivos de un proyecto, más o menos vasto, más o menos definido por un grupo de intelectuales, en un momento puntual. Para volver a la revista *Proa* que ya hemos tomado como ejemplo, forma parte de un proyecto que también incluye la primera *Proa* (de la que se editaron tres números entre agosto de 1922 y julio de 1923); la revista *Inicial*,²⁰ la Editorial Proa, fundada en 1924, cuyo primer libro editado es *Inquisiciones* de Borges (1925);²¹ la revista

¹⁸ Patricia Artundo, “Acción militante del grupo *Martín Fierro*”, *Las artes entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 316-343.

¹⁹ Esta propuesta se inspira en el trabajo de John King sobre *Sur* (1986) y en los trabajos de Patricia Artundo sobre *Proa*, *Martín Fierro* e *Inicial* (1995, 1996, 2004).

²⁰ Revista de la nueva generación, editada en Buenos Aires entre octubre de 1923 y mayo de 1926. Existen dos números cinco en razón de una escisión en el grupo. Véase Patricia Artundo, “Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924”, pp. 253-272.

²¹ Sus fundadores y el Comité de Lectura fueron Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes y René Zapata Quesada. Dirección técnica: Sandro Piantanida. Gerencia: Evar Méndez.

*Martín Fierro*²² y la editorial del mismo nombre.²³ Las revistas conforman una red que construye un espacio de poder, y se sostienen en esa red, que las constituye; pero esa red se inserta en una serie de producciones. Por ello las revistas tienen que ser consideradas parte de un conjunto de proyectos; en algunos casos los vínculos son explícitos, incluso explicitados por los actores; en otros meramente visibles, y en algunos demandan un esfuerzo de reconstrucción, dada la escasez de rastros. Es en este sentido que proponemos reemplazar el concepto de revista por el de “proyecto” —y considerar el “Proyecto Proa” o el “Proyecto Sur” (este último incluiría, además de la revista, la editorial, la revista *Lettres Françaises*, las traducciones, las conferencias).

Los dos conceptos complementarios que permiten *declinar* la noción de contexto son el *contexto de producción* y el *contexto de lectura*. El *contexto de producción* no designa tampoco un objeto preidentificable, sino las condiciones materiales específicas —culturales y sociales— de producción de los textos; su comprensión es a menudo difícil, porque los rastros que quedan de la fabricación y puesta en circulación de ciertos medios son escasos y a menudo difíciles de interpretar, en razón de la pérdida del contexto en que ocurrió esta producción. El contexto de producción designa todo aquello que tiene que ver con la fabricación del objeto: los datos relativos a la financia-

²² *Martín Fierro*. *Periódico Quincenal de Artes y Crítica libre*, Buenos Aires, 45 números (febrero de 1924-noviembre de 1927). Fundador y director: Evar Méndez. Los libros publicados por la Sociedad Editorial Proa son: Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, 1925; Francisco Luis Bernárdez, *Alcántara*, 1925; Sergio Piñero, *El puñal de Orión*, 1925; Jorge Luis Borges, *Luna de enfrente: versos de Jorge L. Borges*, 1925; Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1926; Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, 1926 [1ª y 2ª ed.]; Leopoldo Hurtado, *Sketches*, 1927; Norah Lange, *La voz de la vida*, 1927; Ricardo E. Molinari, *El imaginero: poemas de Ricardo Molinari*, 1927 [con un dibujo y retrato del autor por Norah Borges]; Lisandro Z. D. Galtier [trad.], *Guillaume Apollinaire: 32 poemas*, 1927; Nydia Lamarque, *La elegía del gran amor*, 1927; Andrés L. Caro, *Mapamundi*, 1928; Norah Lange, *El rumbo de la rosa*, 1930; Ricardo E. Molinari, *Panegírico de Nuestra Señora de Luján*, 1930 [ilustraciones de Norah Borges]; Oliverio Gironde, *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, 1932.

²³ La editorial Martín Fierro publicó los siguientes libros: Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1925 (edición tranviaria a 20 centavos); Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata*, 1926; Ildefonso Pereda Valdés, *La guitarra de los negros*, 1926 (viñetas de María Clemencia Pombo).

ción, a la impresión, a las reuniones de un grupo, al proyecto intelectual detrás de una publicación, a los circuitos del papel.

Para cambiar un poco de registro usaré como ejemplo una revista vinculada a la izquierda, contemporánea de las ya analizadas: *La Campana de Palo*, que tiene dos épocas (1925; 1926-1927). En su primera etapa, que consta de cinco números, publicados entre el 17 de junio y el 19 de agosto de 1925, la revista está asociada directamente a *La Protesta*, el diario anarquista más importante de Argentina (ilustración 2).²⁴ En su segunda etapa, *La Campana de Palo* se editó entre septiembre de 1926 y septiembre de 1927. La ruptura con el movimiento anarquista determinó una nueva orientación y un acercamiento a *Martín Fierro* en materia de selecciones plásticas (Alfredo Chiabra Acosta, también conocido bajo el seudónimo de Atalaya o At). Patricia Artundo ha señalado las fracturas ocurridas en este proyecto y el hecho de que el rechazo a la vanguardia se propuso desde las letras mientras que las expresiones de renovación plástica estuvieron ausentes de sus páginas.²⁵ Este proceso que marca la producción de las dos épocas de *La Campana de Palo* constituye su *contexto de producción*.

La noción de *contexto de lectura* designa las condiciones de lectura de los textos, tal como se inscriben en los aspectos materiales de las publicaciones. De lo que se trata es de la lectura que proponen las formas y no de la recepción, aunque cuando se dispone de datos es evidentemente productivo estudiar la recepción. Por ejemplo, en el caso de revistas que se distribuían por suscripción, si se dispone de las listas de suscriptores, se puede decir que se sabe quiénes financiaban la revista, pero no necesariamente quiénes la leían, como he podido estudiarlo en el caso de *Lettres Françaises*, una diferencia que inscribe significados específicos en la producción de la revista.²⁶

²⁴ Fundado por un grupo de obreros militantes de diferentes gremios, *La Protesta Humana* apareció el 13 de junio de 1897; fue dirigido durante sus primeros cinco años por el obrero ebanista español Gregorio Inglán Lafarga. En 1903 cambió a *La Protesta* y sigue apareciendo con este nombre.

²⁵ Patricia Artundo, “*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos”, Artundo (comp.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, pp. 89-127.

²⁶ Annick Louis, “Étoiles d’un ciel étranger. Roger Caillois et l’Amérique Latine”, *Littérature*, núm. 170 (junio de 2013).

La campana de palo

AÑO I

NUM. 1



PRECIO:

10 C/S

17 DE JUNIO DE 1925

Ilustración 2. *La Campana de Palo*, núm. 1 (junio de 1925).

Propongo a continuación algunos métodos posibles para analizar el *contexto de lectura*. En primer lugar, la importancia y la interpretación del formato. Cuando se mencionan como una serie las revistas *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, no hay que olvidar que desde el punto de vista del formato, implican objetos muy diferentes. En particular, resulta interesante el pasaje entre la primera y la segunda *Proa*, porque pasamos de un formato de 334 × 250 mm a uno de 210 × 160. En otras palabras, de un formato amplio, que alude a las revistas murales, pero sobre todo a la española *Ultra*, a un formato tipo libro. ¿Qué significa este cambio de formato? Sin duda el prestigio del formato libro traduce la proyección hacia el futuro del proyecto, el abandono de un gesto vanguardista efímero, así como del elemento perecedero de lo mural y decorativo que hay en *Ultra* y la primera *Proa*. Además, en la segunda *Proa*, en cuanto a la ilustración, notamos, fuera de las viñetas a las que hemos aludido, una dominante del retrato de artista, además de un uso destinado a ilustrar artículos sobre temas artísticos.

A medida que avanzan los años veinte, la proximidad con el formato *tabloid* (400 × 285 mm) adquiere el sentido de una vinculación al periodismo, a su agilidad y circulación amplia, lo cual explica en parte la adopción de este formato por *Martín Fierro*, además de su vinculación a una tradición de periódicos de este nombre. Como lo señala Patricia Artundo, en esta segunda *Martín Fierro*, entre los números 1 y 17, se observa una continuidad visual con *Martín Fierro. Periódico Quincenal* (1919), que tenía un formato de 360 × 260, aunque con una mayor agilidad en su presentación que lo relaciona al mismo tiempo con *La Gran Flauta!... Periódico de Arte y Teatro para el Público Inteligente*. utiliza la misma tipografía para el título que la de su antecedente; la organización es sencilla, en tres columnas; se emplean las misceláneas (adornos, calados, bigotes) que no pueden negar su filiación al modernismo de comienzos de siglo. Encontramos también una falta de normalización tipográfica para los títulos, rayas tipográficas finas, recuadros simples para resaltar algunas colaboraciones (en general poesía): éstas son las características con que se presenta en febrero de 1924. Éstas denuncian la ausencia de un diseño previamente establecido y la dependencia en cuanto a diagramación de aquello que las imprentas están en condiciones de ofrecer. En su segunda época, la decisión de modi-

ficar la presentación de *Martín Fierro* es la que determina que Gironde, Galtier y Evar Méndez tomen parte directamente y decidan ellos mismos los cambios a realizar para despojarlo de su fisonomía “provinciana”, lo cual muestra un compromiso con la definición formal de la revista. Nueva tipografía, encabezado similar a los volantes que dieron a conocer al Manifiesto de *Martín Fierro* y titulares; el cambio para el texto de blanca a seminegra o negra como la sustitución de las rayas tipográficas (ahora negras); la presencia de cesuras horizontales que buscan una variación en la diagramación de tres columnas; la desaparición de las misceláneas tradicionales; los recuadros resaltados que guían al lector, anuncian el contenido del número siguiente y sirven para fijar la posición del periódico en asuntos de relevancia. Estas son las nuevas características que adopta *Martín Fierro* a partir del número 18, y que expresan la existencia de una intención previa en su diseño y diagramación que busca lograr un mayor impacto visual en el lector.²⁷

Un segundo modo de estudiar el contexto de lectura es teniendo en cuenta la circulación de textos entre revistas y libros. Vuelvo aquí a Borges como ejemplo y a sus dos primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, y *Luna de enfrente*, publicado por la editorial Proa en 1925. Cuando Borges publica *Fervor*, tiene, como hemos dicho, una producción relativamente importante vinculada al ultraísmo —español sobre todo— que, de hecho, deja de lado en favor de una estética de la ciudad de Buenos Aires, fenómeno que fue señalado por sus contemporáneos: su estética es ultraísta, pero la temática es otra. En *Luna*, el afianzamiento de un sujeto poético que deambula por la ciudad puede relacionarse con la afirmación de una estética gracias a un sello editorial. Las tapas muestran el vínculo estrecho de *Fervor* con el trabajo de ilustración de Norah Borges en las revistas españolas de vanguardia, así como con la primera *Proa*. En el caso de *Luna*, la imagen lejana y la diagramación parecen reenviar a la progresiva separación entre vanguardia literaria y vanguardia plástica.

Para concluir las reflexiones sobre este tema es necesario recordar que los formatos de las revistas están determinados por el tipo de

²⁷ Patricia Artundo, “Periódico-Grupo-Acción: *Martín Fierro* y su proyecto de renovación estética”, Informe final de investigación, FNA, 1996.

lectores, pero también lo determinan, y al mismo tiempo dibujan una situación práctica de lectura, fijando posiciones corporales y espacios de lectura. Insisto también en el hecho de que los conceptos de *contexto de edición, de publicación, de producción, de lectura* resultan productivos cuando son pensados en plural, y pensados como series de contextos que se superponen.

LA AUTORÍA EN LAS REVISTAS

Otras dos categorías productivas para el análisis de revistas literarias son la *noción de director* y la de *colaborador*, que convocan la noción de autoría.²⁸ Pensar la noción de director implica pensar no tanto quién decide qué, qué elementos se pueden atribuir a quién, o a qué instancia, sino reflexionar acerca de un modo de funcionamiento específico, así como examinar la relación entre *autoría personal* y *autoría colectiva (o colaborativa)*.

El caso de las revistas nos lleva a desprendernos de nuestra tradicional concepción de autor. A pesar del interés que presenta, las características particulares de este modo de autoría han sido poco estudiadas; la autoría de una revista es generalmente atribuida, a partir de una mirada retrospectiva, a aquel de los participantes que ha adquirido mayor fama. Así, en *Textos recobrados 1919-1929*, uno de los tomos que editan los textos de Borges no recopilados por él en volumen, la autoría del manifiesto de *Proa* (segunda época, núm. 1) es atribuida enteramente a Borges; sin embargo, este texto retoma en su primera parte casi literalmente el manifiesto de *Inicial*.²⁹ Como lo señala Artundo: “Lo más correcto, en todo caso, es entender la nota como de autoría de los integrantes de la redacción de *Proa*, cada uno de los cuales debe haber aportado algo o, en definitiva, acordado en firmarla”.³⁰ Excluido de la publicación luego del conflicto con los otros editores de *Inicial*, Brandán Caraffa queda sin tribuna e intenta comprometer a

²⁸ Véase Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, pp. 31-57.

²⁹ “Inicial”, *Inicial*, año 1, núm. 5 (abril de 1924), pp. 281-287.

³⁰ Patricia Artundo, “Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924”, p. 258.

otros escritores en una nueva empresa, buscando el apoyo de Borges, Güiraldes y Rojas Paz; el resultado es la aparición de la segunda *Proa*. Podemos observar así el movimiento trazado por la primera *Proa*, *Inicial* y la segunda época de *Proa*.

Estas consideraciones nos llevan a postular que, en un sentido, la autoría en una revista es siempre colectiva. Y lo es en la medida en que implica una puesta en página que convoca a varios actores: diagramador, ilustrador a veces, tipógrafos, una instancia que decide qué textos cohabitan en la misma página. La autoría colectiva no es la suma de los aportes individuales sino un efecto nuevo. Es evidente que algunos de estos actores también desempeñan un papel en la edición en forma de libro; sin embargo, por definición, una revista constituye un *espacio compartido* —y en este sentido, colectivo—. Dentro de éste, cada autor ejerce un grado menor de control (salvo en casos particulares como en publicaciones periódicas dominadas, financiadas y distribuidas por agentes culturales particulares, como la revista *Destiempo*, publicada por Borges y Bioy Casares).³¹ En la mayoría de los casos, la instancia que decide la puesta en página y su modo resulta dominante; puede tratarse del director, pero también del diagramador o de un colaborador. Por ello podemos hablar de *grados* de autoría.

La reflexión sobre la noción de autoría en las revistas toma como base una serie de aportes teóricos, algunos tradicionales y otros más recientes. Partimos del célebre artículo “Qu’est-ce qu’un auteur?” de Michel Foucault,³² donde afirma que la función está en plena metamorfosis y que el “autor genial”, el “autor único”, agoniza en favor de otro dispositivo. Agrega que lo esencial no es constatar la desaparición de la figura de autor en el mundo contemporáneo, sino identificar los lugares, los espacios (“emplacements”) donde se ejerce su función.³³ Se explicita de este modo la necesidad de diferenciar la figura tradicional del autor de los lugares de ejercicio de la función, así como de los

³¹ *Destiempo* (Buenos Aires), seis páginas, tres números (octubre de 1936, noviembre de 1936, diciembre de 1937), formato *tabloid*.

³² Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et écrits. Tome I (1954-1969)*, Gallimard/NRF, París, 1994, pp. 789-819.

³³ Annick Louis, “Monumento Borges o ¿Qué es hoy un autor?”, *INTI* (Cranston, Rhode Island), núms. 75-76 (2013).

modos en que se ejerce. Además, para Foucault la función-autor es un *dispositivo de represión* (de la ficción), es decir, un principio mediante el cual, en nuestra cultura, delimitamos, excluimos, seleccionamos: un principio que representa un obstáculo a la libre circulación, a la libre manipulación, a la composición, descomposición, recomposición. Este concepto es particularmente interesante para pensar las revistas, puesto que los modos colectivos de autoría se emancipan de este dispositivo de represión y permiten una apertura. En el espacio de una revista, los nombres de los autores establecen una relación entre sí y esto genera una imagen de sus vínculos y del lugar que ocupan en el campo intelectual, que puede no corresponder a las relaciones sociales y al prestigio institucional considerados desde una perspectiva sociológica. La cohabitación misma de estos nombres significa una apertura hacia la convivencia de modos de escritura heterogéneos, que quiebra el efecto represivo de la función-autor.

A partir del postulado de Foucault, podemos señalar dos categorías autoriales presentes en la cultura contemporánea. Por un lado, la que permite identificar la función-autor en producciones y prácticas existentes, pasadas y presentes, pero que no había sido identificada como tal: algunos casos son las antologías, las traducciones, las revistas, las colecciones, que han comenzado a ser pensadas como categorías autoriales (aunque, si se tiene en cuenta la historia de la escritura y de lo impreso en Occidente, puede decirse que han vuelto a ser consideradas categorías autoriales). Por otro lado, encontramos la emergencia de nuevas formas de ejercicio de la autoría, que a menudo constituyen una transformación de prácticas existentes que adquieren ahora un estatuto autorial (reenvío a la tarea de curador de exposiciones, que marca el paso de una función administrativa a una creativa).³⁴ En ambos casos, observamos una *extensión* de la categoría de autor: en el primero porque, en una suerte de desliz epistemológico, nuestra aproximación a una práctica se transforma; en el segundo porque identificamos rasgos antes atribuidos al autor en nuevas prácticas vinculadas con la creación de objetos de dimensión estética y con la circulación del arte.

³⁴ Estudiado en Bernard Edelman y Nathalie Heinich, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, París, 2002.

La diferencia entre ambas sería que la primera implica un movimiento epistemológico mediante el cual las categorías que usamos para pensar las prácticas artísticas del pasado o del presente se modifican; el segundo, en cambio, señala transformaciones de prácticas que se producen en nuestra cultura.

Las revistas, como dijimos, pertenecen al primer caso: son prácticas existentes, pero que no han sido pensadas —en todo caso no de modo sistemático— como prácticas autoriales, lo cual no implica que la práctica de composición de una revista no se haya modificado históricamente. Volvemos entonces a nuestra pregunta inicial: ¿cómo pensar la autoría en las revistas? El método comparatista aparece como un modo privilegiado, aunque, de hecho, cuestiona la organización institucional en especialidades organizadas según las áreas culturales, es decir, se opone a la topografía académica actual.

Pensar la autoría en las revistas implica una revisión de las categorías de *director* y de *colaborador*. Es pertinente, sin embargo, preguntarse por qué hablamos de autoría en el caso del editor o director de una revista. Cuatro factores me parecen esenciales. El primero es que la tarea demanda una acumulación de competencias, rara vez concentradas en una sola persona (para mencionar algunas: el criterio estético que corresponda a la dirección de la revista, el diseño, la diagramación, la selección, la gestión del tiempo, etc.). Hay que recordar, además, que los cargos explicitados en la publicación no siempre corresponden a la realidad de las tareas realizadas. Un segundo factor es la puesta en escena de textos (e ilustraciones), que expone una concepción —de la literatura, del arte, de una revista, etc.— que difiere (por supuesto) de las que propone la suma de los textos e ilustraciones publicadas, puesto que es imposible definir el programa estético de una revista sin tomar en cuenta los parámetros materiales, de las tipografías a la diagramación. En tercer lugar, el hecho de que una revista instrumentaliza una recepción, *crea* una situación de recepción, proponiendo un contexto de publicación a un texto, que es necesario diferenciar del de un libro (puesto que los libros tienen mayor autonomía de funcionamiento). Y, por último, hay que mencionar los derechos de autor: una revista es a la vez un espacio de autoría individual y un espacio de autoría colectiva, porque desde el punto de vista legal cada persona

que publica en una revista tiene que dar su autorización para la reproducción o puesta en línea de sus textos. Estas consideraciones llevan a la evidente conclusión de que los rasgos que definen la autoría en una revista no corresponden a las características tradicionales de la categoría de autor, tal como ésta se ha definido en la Era Moderna.³⁵

En cuanto al *corpus* de revistas latinoamericanas en la década de 1920, constatamos dos modalidades de funcionamiento, marcadas por matices. Un conjunto de revistas que fueron editadas en codirección resultan de la asociación de un grupo de intelectuales, generalmente vinculados a la vanguardia de los años veinte, pero no únicamente, respecto de las cuales se presume una autoría voluntariamente colectiva, aunque, a menudo, en la práctica, sólo algunos de los intelectuales de los grupos editores de estas revistas hayan participado en las decisiones editoriales. Se trata de un modo de producción específico en un momento particular del desarrollo de la industria cultural en Argentina, de la prensa y de la edición en libro.³⁶ Algunas de las revistas argentinas evocadas pertenecen a esta categoría: *Prisma*, *Proa*, *Inicial*. Por otro lado, encontramos las revistas vinculadas a asociaciones o instituciones (como en el caso mencionado de *La Campana de Palo* y el anarquismo argentino), que mantienen un vínculo con éstas, que es necesario estudiar y que limita o dinamiza el margen de decisiones autoriales de los editores. En los dos casos tenemos que considerar matices y situaciones diferentes, pero ambos postulan la necesidad de diferenciar las prácticas de los modos en que figuran los actores en las publicaciones.

Acerca de esta topografía puede hacerse una serie de observaciones. La primera es que, como es sabido, en la década de 1920 se constata una proliferación de revistas, que hace de este periodo una suerte de “edad de oro” de las revistas culturales, fenómeno vinculado, en parte, al funcionamiento de las vanguardias y, en parte, al desarrollo

³⁵ Cf. Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, pp. 789-819; Roger Chartier, “Figures de l’auteur”, *L’Ordre des livres*, Alinéa, Marseille, 1991; Claude Calame y Roger Chartier (eds.), *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004; Claude Calame, *Masques d’autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Les Belles Lettres, París, 2005.

³⁶ José Luis de Diego (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

de un público letrado en América Latina. Es evidente que la idea de una creatividad grupal se difunde en la época y parece favorecer la producción, aunque en muchos casos estos proyectos grupales tengan una duración limitada. Segunda observación: para que una propuesta de revista fuera aceptada debía por lo menos existir entre los integrantes del núcleo una “perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos”.³⁷ Esta necesidad de una coincidencia empática, explica en parte la proliferación de conflictos y de revistas, y permite comprender las múltiples divisiones y escisiones que marcaron la topografía cultural de los años veinte en Argentina, por ejemplo. Además, establece una diferencia importante respecto de la década de 1930, cuando la politización del campo determinará la reunión alrededor de proyectos de corte más general.³⁸ La noción de “programa” adquiere significados muy diferentes en la década de 1920 y en la siguiente —en parte porque en los años veinte predomina la idea de una coincidencia de sensibilidades estéticas—. La cuestión de la “falta de cohesión”, por otro lado, traduce la necesidad de una cercanía extrema. Para nosotros, en la actualidad, es sorprendente el número de divisiones en la década de 1920, que contrasta con la variedad de ideologías reunidas en una publicación de los años treinta o cuarenta. En este sentido, constatamos un movimiento de *divergencia* en la década de 1920 y uno de *convergencia* en la década siguiente. Una tercera observación: en el caso de las revistas de los años veinte notamos un movimiento paradójico. Una reivindicación de la individualidad del artista se desarrolla en paralelo a un modo de exposición —la revista literaria— que constituye uno de los principales medios de acceso a la categoría de artista en América Latina en la época, pero que se sostiene en un modo colectivo de autoría y que se basa en una sensibilidad común que permite construir un proyecto. Esta reivindicación de la individualidad del artista puede constatar en el uso de los retratos en numerosas publicaciones, por ejemplo en la segunda *Proa*, pueden advertirse en los ensayos publicados, en las notas y en las escasas ilustraciones, que son, de hecho,

³⁷ “Proa”, *Proa*, año 1, núm. 1 (agosto de 1924), p. 3.

³⁸ En *Borges ante el fascismo* (Peter Lang, Oxford, 2007) intento pensar el papel que desempeña la reflexión sobre el rol del intelectual en *Sur*, proyecto que aglutina una vasta serie de colaboradores de ideologías estéticas muy diversas.

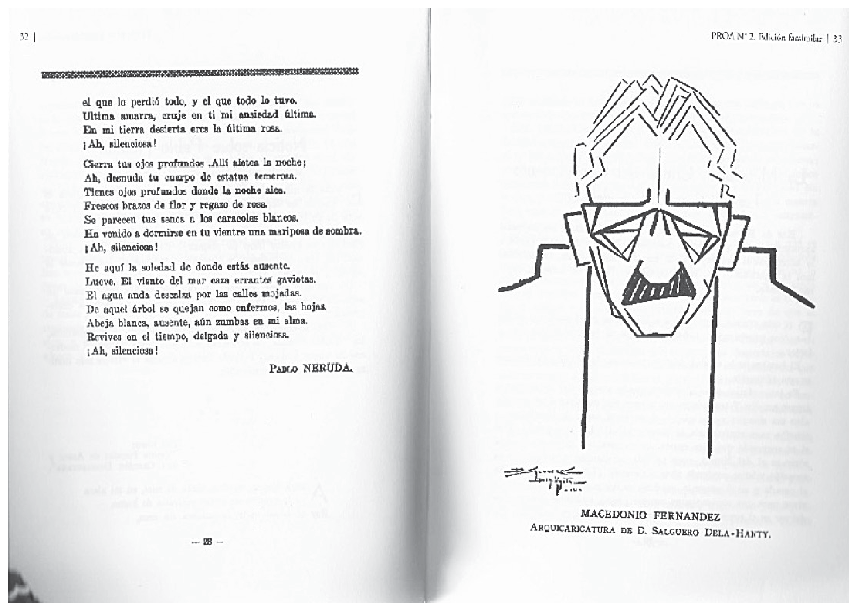


Ilustración 3. Macedonio por Salguero Dela-Hanty,
Proa, núm. 2 (septiembre de 1924).

retratos de artistas, generalmente independientes de los textos publicados, como aquel de Macedonio Fernández realizado por Salguero Dela-Hanty (número 2, septiembre de 1924, p. 29) (ilustración 3).

La creación de una revista demanda la existencia de una autoridad; en este periodo, la autoridad de base es a menudo el grupo, aunque a veces dentro del grupo se encuentra un intelectual con mayor prestigio (y edad), como Evar Méndez en *Martín Fierro*, quien conjuga la autoridad moral con el rol de financiación, o Güiraldes en la segunda *Proa*. Sin embargo, una revista crea también una autoridad, es un punto de referencia, de identidad grupal, una instancia representativa que permite *lanzar* a los escritores, y abre un vasto espacio para la constitución de sus carreras. En este sentido, sea cual sea el punto de partida, la edición de la revista reacomoda las relaciones entre los participantes, y podemos constatar que éstas se han modificado entre el primero y último número.

Por su funcionamiento en la década de 1920, las revistas literarias argentinas y latinoamericanas son un espacio de constitución de las

carreras artísticas, sobre todo en literatura (puesto que en el arte deben ser tomados en cuenta otros circuitos que tienen su repercusión como los salones y exposiciones). Las revistas conforman un espacio de gestación de proyectos, programas estéticos y políticas editoriales. Así, en el caso de la primera *Proa*, publicada sin indicación de fundadores, editores o directores, pueden considerarse como autores al conjunto de colaboradores. Este estatuto puede relacionarse con uno de los artículos de Borges publicado en esta *Proa* (número 1): “La nadería de la personalidad”, donde afirma que la personalidad es una “transoñación”. “El yo no existe”, afirma Borges, una frase que, paradójicamente, en la versión en volumen de *Inquisiciones* se transforma en: “No hay tal yo de conjunto” (p. 85), de sentido ambiguo. Y continúa: “No hay una comunidad de intenciones.” De este modo constatamos que, en el pasaje de la revista al libro, tanto el contexto de edición como la redacción del artículo marcan el paso de la autoría colectiva a la autoría individual.

Acerca de la autoría grupal en la primera *Proa*, podemos agregar lo siguiente: los editores no son explicitados, pero el funcionamiento editorial puede deducirse de una serie de rasgos. Por ejemplo, cuando al pie de un texto se indica el lugar de donde proviene el escritor (Chile, Madrid, México, Alemania), esta indicación funciona como una marca de no pertenencia al grupo editor; las iniciales como firma funcionan, en cambio, como indicador de pertenencia al grupo editor; la alusión a Macedonio como “El Maestro” (número 2) lo coloca en una posición particular —colaborador, pero no editor—. A partir de elementos como éstos puede deducirse algo que todo el mundillo literario debía saber en la época, es decir, quiénes son los editores de *Proa*; pero también permite reflexionar acerca de las relaciones entre los miembros y los editores. En la segunda *Proa*, en cambio, entre el número 1 y el 13, cuatro nombres figuran en la primera página: Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz. A partir del número 13 aparece una lista de “redactores” y otra de dirección.³⁹ Acerca de esta ruptura, encontramos una justifica-

³⁹ Los redactores de la segunda *Proa*, tal como figuran en la revista, son: Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Brandán Caraffa, Adelina del Carril, Guillermo de Torre, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Güiraldes, Alberto Hidalgo, Pedro Leandro Ipuche, Eduardo Juan,

ción en el número 13, en el texto sin firma titulado “Proa” (pp. 5-6): “Fue preciso sondear afinidades y alear temperaturas. [...] Así *Proa* reafirma su blasón de independencia de cenáculos y de grupos, dirigida por tres escritores cuyo mejor título es su individualismo conservado a través de todas las tácticas” (p. 5).

Estas observaciones permiten afirmar que la cuestión de la autoría implica volver sobre la categoría de director y de colaborador. Como lo propongo en “Las revistas literarias como objeto de estudio”,⁴⁰ las categorías de director y de colaborador no deben ser consideradas categorías monolíticas, sino funciones que se definen por grados y que convocan la cuestión de la inserción en una estructura. Para determinar estas categorías, el método comparatista resulta productivo porque permite poner en relación actividades diferentes, tipos de directores y funcionamientos diferentes de revistas, en áreas culturales distintas.

Para concluir rápidamente sobre la cuestión de la autoría podemos volver sobre la nomenclatura y preguntarnos si en las revistas es lo más indicado hablar de autoría *colectiva*, *grupál* o *colaborativa*. Como lo he señalado, el trabajo sobre revistas lleva a una renovación de los conceptos disciplinarios y no es siempre fácil establecer una nomenclatura. Hemos usado los términos de “autoría colectiva”, “autoría colaborativa” y “autoría grupál” como sinónimos, pero es necesario discriminar sus implicaciones. Las nociones de “autoría colectiva” y de “autoría grupál” se refieren a un efecto, no necesariamente buscado por los actores —aunque a veces sí lo es—, que resulta de un uso particular de un medio o de un espacio de publicación; sin embargo, es evidente que el término “grupál” indica la existencia de un grupo que se reconoce como tal, al menos durante un tiempo efímero. El concepto de “autoría colaborativa”, en cambio, se refiere a un trabajo voluntariamente conjunto y plural, donde varios individuos se proponen provocar un efecto en el cual se borre la autoría individual. Si la autoría de una re-

Valerio Larbaud, Juan Marín, Sandro Piantanida, Alfonso Reyes, Salvador Reyes, Fernán Silva Valdés, Xavier Villaurrutia. La dirección: Francisco L. Bernárdez, Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa.

⁴⁰ Véase Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, pp. 31-57.

vista constituye una entidad autorial particular, encontramos casos que corresponden a estos tres términos. La autoría se ejerce de modos diferentes en estos espacios, porque una revista es un modo particular de exposición de concepciones, mediante la escritura, la plástica, la formalización, etc. El modo en que quienes ejercen la dirección, o gestión, se automencionan y autodenominan es esencial en este marco: editores, directores, colaboradores, etc., pero, como ya lo sugerimos, no debe determinar nuestra propia categorización. En los años veinte, los actores de las revistas evocadas construyen sus autorías individuales en este modo o tipo de autoría colectiva que busca llamar la atención sobre la existencia de un grupo: éste conforma a veces un conjunto coherente; otras, se basa en un momento de sensibilidad compartida. Las revistas de la época construyen un espacio editorial y redes de inserción que no preexisten. En este sentido, tal vez las divisiones, las disputas, las polémicas y las rupturas constituyen dispositivos de creación de un espacio cultural que puede definirse como una red de revistas.⁴¹

LAS REVISTAS Y LA IDENTIDAD DE UNA ÉPOCA

Las categorías y los conceptos propuestos aportan elementos para la producción de una tipología o cartografía de la red de revistas latinoamericanas de las décadas de 1920, 1930, 1940 y 1950. Esto permite aprehender la identidad y la especificidad de esta red. En relación a las llamadas “independientes” (las revistas que no están vinculadas a una institución, a una publicación periódica o a un partido político), en Argentina, en las décadas de 1920 y 1930, pueden señalarse varias características, que sin duda se encuentran también en otros países latinoamericanos, si bien no necesariamente del mismo modo. Agrego que la topografía propuesta está destinada a ser modificada de manera permanente.

⁴¹ *Loc. cit.*

1. Las revistas son numerosas;⁴²
2. responden a intereses diferentes, aunque los grupos que las editan exijan un acuerdo estético e ideológico estrecho;
3. los grupos que las editan son inestables (o de estabilidad limitada) y autónomos, aunque tengan a veces vínculos indirectos con instituciones;
4. su circulación es generalmente restringida (aunque sería más adecuado decir variable);
5. tienen una vida efímera (con algunas excepciones como *Martín Fierro* y *Nosotros*);
6. la explicitación (más o menos lograda) de un programa estético desempeña un papel importante, aunque muchas veces se trata de compartir una intención común más que un verdadero programa estético; en este sentido podemos decir que son *activistas*;
7. las revistas forman parte de un proyecto más grande que incluye otras actividades como conferencias, editoriales, etcétera;
8. muchas revistas desaparecen con la politización vinculada a la difusión del fascismo, al comienzo de los años treinta; los circuitos de publicación se redefinen a partir del fascismo y del compromiso de muchos medios; las alianzas marcadas por relaciones personales que duran más allá del compromiso político son escasas; los proyectos estéticos pierden su carácter dominante frente a los proyectos políticos.

Tres elementos cumplen una función esencial en la comprensión de esta cartografía, que habrá que ir completando. En primer lugar, la razón por la cual se edita una revista y por la que se deja de editar: que puede ser el colapso de un grupo, una disputa interna (debida a razones estéticas u otras), la partida de un miembro, el cambio de ideología de algunos de los animadores o una crisis económica como la de 1930. En la década de 1930 se observa un fenómeno particular en relación con esta red, puesto que entre 1934 y 1935 acontece un periodo de

⁴² Véase H. R. Laffleur, S. D. Provenzano y F. P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*; Washington Pereyra, *La prensa literaria argentina: 1890-1974*, t. I-IV, Librería Colonial, Buenos Aires, 1992, 1995, 1996 y 2008.

dificultad para las revistas literarias (interrumpen su publicación, entre otras, *Nosotros* —entre 1934 y abril de 1936—, *Megáfono* —entre abril de 1934 y septiembre de 1937—, *Sur* —entre julio de 1934 y julio de 1935—). No se debe simplemente a la crisis de los años treinta ni tampoco se trata de una tregua, sino, como lo hemos señalado, ocurre un verdadero proceso de reordenamiento del campo intelectual y de su funcionamiento. Un segundo parámetro es la circulación de temas, problemas y colaboradores. En este periodo en Argentina se observa por momentos un acercamiento entre determinados grupos e intelectuales; en otros momentos asistimos a una ruptura entre intelectuales cuya homogeneidad parecía evidente. Hacia la segunda mitad de los años treinta desaparece la trama de revistas literarias que constituía a la vez una suerte de “no-lugar” de poder y una “no-institución”,⁴³ que además permitía sobrevivir (en términos simbólicos y económicos) a cierto número de intelectuales (en casos como el de Borges, y tratándose de personas provenientes de la clase media, que vivían con su familia de origen, sin familia propia). En condiciones como esas, las colaboraciones errantes permitían —siempre y cuando fueran constantes— sobrevivir y prolongar un modo de vida centrado en la producción intelectual. Esta red sostenía así un modo de profesionalización, aunque fuera modesto y limitado. También definía modos de entrada en el mundo intelectual y determinaba la consolidación de una carrera, aun cuando no solucionara necesariamente la cuestión económica (para esto, en general, se recurría en los años veinte a los medios masivos y al mecenazgo estatal).

Después de 1930 se acaban el sonido y la furia de una modesta vida intelectual desarrollada (al menos en parte) en la independencia de la red de revistas, y definida en ésta. La existencia misma de la red alternativa —cuyos órganos estaban vinculados a veces a los medios periodísticos, otras a la trama de revistas literarias, otras (más raras) a la venta de libros, pero esencialmente a la coexistencia de estos factores de poder y circulación de la producción literaria— entra en crisis. Terminarán por desaparecer como opciones reales, al menos temporalmente, o por atenuar su alcance. Las redes de revistas dejan de cons-

⁴³ Véase Annick Louis, *Borges. Obra y maniobras y Borges ante el fascismo*.

tituir una trama suficientemente densa. Sólo algunos órganos sobreviven: centros de poder, en general vinculados a instituciones y los que tienen una orientación ideológica muy marcada —dos características que en general van juntas—. Por ello, un tercer parámetro de la cartografía de revistas de los años veinte lo constituye la relación entre red nacional y red internacional, una relación cuya interacción dibuja topografías de públicos diferentes que se superponen por momentos y divergen en otros, y que determinan sistemas de consagración dinámicos.

II

PRIMEROS EXPERIMENTOS

LA BREVE MODA DE LA POESÍA VISUAL EN LAS REVISTAS DEL ULTRA

Andrew A. Anderson*

El movimiento ultraísta fue lanzado en España a mediados de diciembre de 1918. La plataforma de lanzamiento fue una larga entrevista periodística celebrada por Xavier Bóveda a Rafael Cansinos Assens, y allí, entre otras declaraciones, este último proclamó la necesidad de ser “ultrarromántico”. En el léxico crítico de Cansinos, “romántico” era sinónimo de “modernista”, así que lo que pretendía decir en realidad era que los jóvenes tenían que ir más allá del modernismo y hacer algo nuevo y distinto. Con esto, pues, podemos decir que el ultraísmo era un movimiento que disponía de una teoría —por rudimentaria y mal definida que fuese— antes de disponer de una práctica. Para entender cómo ese “algo nuevo y distinto” podría encontrar forma en la poesía española, hay que acudir a los poetas cubistas franceses, que fueron sus modelos principales. Aparecieron varias traducciones de sus obras en revistas literarias —tales como *Los Quijotes*, *Grecia*, *Cervantes* y *Cosmópolis*— en cada uno de los meses que corren desde octubre de 1918 hasta diciembre de 1919; al principio de ese periodo, las versiones eran, a menudo, del mismo Cansinos, y más tarde de Guillermo de Torre.¹ Entre los poetas representados encontramos a Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Max Jacob, Paul Morand, el menos conocido Roger Allard, además de su precursor inmediato, Mallarmé, pero la figura más destacada fue otro miembro excepcional del grupo, el chileno

* Universidad de Virginia.

¹ Véase Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, Almería, 1996.

Vicente Huidobro; durante este periodo Cansinos abogaba constantemente por su poesía.

Casi diez años antes, en 1909-1910, en las páginas de su revista *Prometeo*, Ramón Gómez de la Serna había promovido una campaña para establecer a Marinetti en la escena literaria española, con una serie de publicaciones del futurista italiano y acerca de él mismo, pero en un par de años la iniciativa perdió fuerza sin llegar a tener un impacto duradero: el futurismo era, sencillamente, algo demasiado raro y demasiado temprano para una cultura todavía bajo el hechizo del modernismo.² Sin embargo, poco después del lanzamiento del ultraísmo, surgió de nuevo el nombre de Marinetti, y un renovado interés por él y su escuela se hizo palpable en las citadas revistas literarias durante la primavera y el verano de 1919. En particular, habría que mencionar una traducción de su famosa oda al automóvil, “À mon Pégase”, de *La Ville Charnelle* (Sansot, París, 1908), acompañada de un largo artículo crítico que apareció en *Grecia* a finales de abril de 1919.³

Entretanto, los miembros del grupo ultraísta español habían empezado, de modo algo incierto y vacilante, a componer y publicar poemas que presentaban como productos de la nueva estética. Algunas revistas les abrieron las puertas, en parte porque varios de estos vanguardistas en agram ya habían publicado ahí, y en parte gracias a los buenos auspicios de Cansinos Assens, que contaba con muchos y buenos contactos en el mundillo literario. Pero la revista que se ofreció, de manera inmediata y entusiasta, como vehículo para el nuevo movimiento era *Grecia*, cuya base de operaciones se encontraba en

² Para los contactos de Gómez de la Serna con Marinetti y los textos publicados en *Prometeo*, véase Andrew A. Anderson, “Ramón Gómez de la Serna and F. T. Marinetti: Epistolary Contacts and the Genesis of a Manifesto”, en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, Aberdeen, 1996, pp. 19-31; Andrew A. Anderson, “Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde”, en Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Walter de Gruyter, Berlín y Nueva York, 2000, pp. 144-181.

³ F. T. Marinetti, “Antología. Canción del automóvil por Marinetti. ‘A Mon Pégase l’Automobile’”, M. R. M. [Miguel Romero y Martínez] *traduxit*. De *La Ville Charnelle*, *Grecia*, vol. 2, núm. 14 (30 de abril de 1919), pp. 6-7; Pedro Luis de Gálvez, “Marinetti. El estilo y el hombre”, *Grecia*, vol. 2, núm. 14 (30 de abril de 1919), p. 7.

Sevilla.⁴ Su director, Isaac del Vando-Villar, era devoto de Cansinos desde la época preultraísta, y este apego epigonal continuó, sin interrupción, mientras Cansinos se esforzaba por transformar la naturaleza misma de la nueva poesía en España. Al explicar, en diciembre de 1918, en uno de sus artículos periodísticos, el método y las metas de Huidobro, Cansinos afirmó: “Así la escritura pinta como en los antiguos alfabetos, y un poema llega a ser como un cuadro; reclama al mismo tiempo el oído y la mirada, y es algo consistente que puede ser mostrado como una construcción material, algo que tiene realidad orgánica e independiente [...]”.⁵

No obstante, las tempranas muestras del verso ultra son francamente decepcionantes y ostentan muy pocas señales de cambio auténtico o innovación. Éstas se fechan en enero y febrero de 1919, pero a medida que avanzaba el año, estos revolucionarios poéticos algo inverosímiles empezaron a aclimatarse, y poco a poco su producción adquirió características más vanguardistas. Otro hito —y otro paso hacia adelante— en la evolución de su nuevo estilo data de junio de 1919. El 30 de mayo *Grecia* intentó modernizarse, añadiendo la imagen de una lata de aceite a su cubierta (ilustración 1),⁶ y en el siguiente número, del 10 de junio, publicó un texto —no creo que pueda llamarse poema— compuesto por Paul Morand y traducido por Cansinos, cuyo aspecto insólito debe haber resultado desconcertante para la mayoría de los lectores (ilustración 2).⁷ Es una “antología”, dado que

⁴ Existe una edición en facsímil de la revista (2 vols., Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1998), y José María Barrera López ha dedicado una monografía a la publicación: *La revista Grecia y las primeras vanguardias*, Alfaro, Sevilla, 1997. El primer número de *Grecia* salió el 12 de octubre de 1918, y la revista duró, en sus fases sevillana y luego madrileña, hasta el 1º de noviembre de 1920.

⁵ “La nueva lírica: su simultaneísmo”, *La Correspondencia de España* (Madrid, 8 de diciembre de 1918), pp. 5-6.

⁶ El 30 de abril (núm. 14) se había efectuado el primer cambio, con la sustitución de una urna griega por la estatua clásica que había adornado las cubiertas de los números 1-13. El 30 de mayo (núm. 17) adoptaron el recurso sencillo de añadir el grabado de la lata al lado de la urna, creando un juego de imágenes bastante sugerente. En cuanto al resto, la presentación visual (las fuentes, el friso de la primera página) mantiene un sabor decididamente modernista.

⁷ “Antología. En la puerta del Sol (R. C-A. trad.)”, *Grecia*, vol. 2, núm. 18 (10 de junio de 1919), p. 12. Morand vivió en Madrid desde mayo de 1918 hasta diciembre de 1919 trabajando como tercer secretario de la Embajada de Francia, estancia

: GRECIA :

• REVISTA DECENAL D. LITERATURA •

— DIRECTOR —

ISAAC DEL VANDO ~ VILLAR

REDACTORES

RAFAEL CANSINOS AGUÉS y MIGUEL

ROMERO y MARTÍNEZ y PEDRO

RAÍDA y ADRIANO de VALLE

ROGELIO BENDÍ y LUIS

CLAYDIO MARIANI



SEVILLA.

AÑO II. NUM. XVII.

30 de Mayo de 1919

20 Cts.

Ilustración 1.

Antología.

En la puerta del Sol.

AMISTAD.

EL MEJOR DESINFECTANTE

AMOR

AL GENIO
DE
LA ESPECIE
EL REY DE LOS CAMPOS
LO MAS BARATO

W. DETECTIVE
CARTAS ADÓRMAS

J A B O N O L V I D O

GABINETES RESERVADOS

VIAJE LAZANTE

PAUL MORAND.

(R. C-A. trad.)

recoge, más o menos palabra por palabra, varios anuncios comerciales que podían observarse en la plaza madrileña, yuxtaponiéndolos luego de modo provocador: “Amistad. El mejor desinfectante. Amor”, además de añadir, al final de “Amor”, lo que tiene el sospechoso aspecto de una cadena y un asa —al viejo estilo— para la descarga del agua de un inodoro.⁸

A partir de la siguiente entrega, es decir el núm. 19 (20 de junio), y continuando hasta el núm. 38, el primero del año 1920 (20 de enero), encontramos un arco de veinte entregas que se extiende sobre siete meses en los que *Grecia* imprime, en casi todos sus números, por lo menos un poema —normalmente sólo uno— con un importante elemento de experimentación tipográfica y visual.⁹ Me parece esencial insistir en estos datos cronológicos, porque en la mayoría de los casos los lectores tienen acceso a estas composiciones a través de antologías, donde los textos aparecen descontextualizados y fuera de su orden de aparición. Una típica antología de poesía española de vanguardia, organizada por autor, puede dar la impresión —errónea— de que la poesía visual fue una tendencia bastante generalizada.

En el caso de *Grecia*, el que contribuyó más a menudo a este género fue Pedro Raida, con seis ejemplos. Nacido en Sevilla alrededor de 1890 y miembro del comité editorial de la revista, su único libro de poemas, titulado *Mercedes*, apareció en Sevilla en 1920. No es motivo de sorpresa que se halle en segundo lugar Guillermo de Torre; Federico de Iribarne, Eugenio Montes y Adriano del Valle publicaron un par de poemas cada uno; mientras el “montón” se compone de algunos poetas muy conocidos —Juan Larrea e Isaac del Vando-Villar—, unos ultraístas menores —Ernesto López-Parra y Luis Mosquera—, y

interrumpida por los veranos pasados en San Sebastián y Hendaya y visitas a París y las Islas Baleares. Vivió en el mismo edificio de la embajada, calle Salustiano Olózaga, núm. 9. Para un surtido de detalles sobre su biografía, véase el sitio de la red <<http://ouvertlanuit.jimdo.com/chronologie/>>.

⁸ Fue recogido, mucho después, en el libro de Morand, *Papiers d'identité*, Grasset, París, 1931, p. 137; allí se titula “Antologie [*sic*] de la Puerta del Sol”; el texto se mantiene en español, pero las fuentes utilizadas varían ligeramente, además de las líneas que encuadran los bloques de texto.

⁹ El número máximo de composiciones de este tipo publicado en una entrega de la revista es tres, alcanzado en el núm. 33, del 20 de noviembre de 1919.

los no identificados —“Juan Bautista” (seudónimo que no hemos logrado descifrar) y Andrés Nimero (probablemente también un seudónimo)—.¹⁰

Antes de abordar los análisis textuales, me detendré muy brevemente en la terminología que se utilizará en el resto de este ensayo. Un *caligrama* —técnica fuertemente asociada con Apollinaire— es un poema donde las letras o las palabras se disponen en la página de tal manera que sugieren visualmente algo concreto y reconocible, a menudo la misma cosa que las palabras utilizadas describen o evocan; a veces las palabras trazan el contorno de la cosa, a veces crean una representación sólida, y otras veces una combinación de ambas posibilidades como en “La Cravate et la montre” (ilustración 3).¹¹ La *tipografía expresiva* —técnica fuertemente asociada con el futurismo— implica el uso creativo y no convencional de las letras impresas: mayúsculas, cursivas, negritas, distintas familias tipográficas; la disposición de letras y palabras en la página orientadas verticalmente, diagonalmente, en círculos, arcos, etc.; y la combinación a veces compleja de todos estos recursos, con el propósito de expresar algo específico por medio de su impacto visual.¹² Un grito, por ejemplo, podría ser representado con letras mayúsculas, con letra grande y en negritas.

A medio camino entre estas dos técnicas se halla lo que Marinetti llamaba la *analogía diseñada*.¹³ En su manifiesto titulado “El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica” (1914), él da el ejemplo de la palabra “FUUUUUMARE” en un poema (“Fumatori. II”) de Francesco Cangiullo (ilustración 4), acompañado del siguiente comentario: “tuvo mucho éxito en expresar [...] los largos y monótonos vuellos de la fantasía y la expansión del aburrimiento-humo experimentado

¹⁰ Sobre todos estos poetas pueden consultarse las entradas correspondientes en Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995. Sobre el fenómeno de la poesía visual en la vanguardia histórica catalana, véase Lourdes Rubio Rico, *Imatges i paraules: poesia visual catalana a la primera avantguarda*, tesis de licenciatura, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2010.

¹¹ Willard Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 51.

¹² Marinetti dedica un apartado de su manifiesto sobre la “Destrucción de la sintaxis” (1913) a la “tipografía libre expresiva”.

¹³ *Ibid.*, pp. 16-17.

La Cravate et la montre

LA CRAVATE

DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T-
ORNE O CI
VILISÉ
OTE- TU VIEUX
LA DIEN
SI RESPI
RER

COMME L'ON
S'AMUSE
BI
EN

les heures

la

et le
verd
dantesque
luisant et
cadavérique

Mon cœur

beau

de

le bel
inconnu

Il est — Et tout se ra fi ni

les Muses
aux portes de
ton corps

l'enfant la

dou

J'infini
redressé
par un fou
de philosophe

leur

Agla de

mou

rir

semaine

la main

Tircis

Ilustración 3.

en un largo viaje en tren” (la traducción es mía).¹⁴ En una oración inmediatamente anterior, el mismo Marinetti acababa de rechazar el intento de crear efectos figurativos (lo que llama la “preocupación pictórica”);¹⁵ no obstante, queda claro que una manera bastante obvia de interpretar la tipografía de la palabra en cuestión es como la estela de humo que proviene de un cigarrillo fumado por uno de los viajeros de ferrocarril. De aquí no había más que un pequeño salto a la cubierta del único número de la revista *Reflector* (diciembre de 1920), diseñada por Rafael Barradas (ilustración 5). De todas maneras, estas técnicas —caligrama, tipografía expresiva y analogía diseñada— pueden mezclarse y combinarse en un solo texto, y además ser complementadas por otras cifras o jeroglíficos que no son letras, sino más bien, en su esencia, pequeños dibujos.

Vamos a empezar con un caligrama bastante sencillo, titulado “En las noches.....” (30 de agosto de 1919), de Pedro Raida (ilustración 6). Aunque la imagen no salta de la página a primera vista, el hecho de que en todo el poema la única palabra impresa en mayúsculas sea “ÁRBOL” sirve de pista bastante explícita para identificar la disposición del texto como la representación de un árbol alto, delgado y algo ralo. El poema empieza de modo bastante convencional, por la noche y con viento, y no hay ninguna sensación de toques vanguardistas. Empero, más adelante leemos acerca de sus raíces que penetran profundamente en la tierra: “sus tentáculos sávicos,/ que pletóricamente muerden/ las entrañas genitales/ de su madre la parda bolchevista”. En su conjunto, el poema es poco excepcional; su contenido y estilo convencionales son típicos de la fase más temprana de la composición ultraísta, y su condición como caligrama sólido es lo único que, en realidad, lo hace digno de notar.¹⁶

Otra obra evidentemente caligramática, también de Raida, es “El futuro nido” (20 de noviembre de 1919), y ésta es un poco más

¹⁴ “Il parolibero Cangiullo, in ‘Fumatori II’, fu felicissimo nel dare con questa *analogia disegnata*: FUMARE le lunghe e monotone fantasticherie e l’espandersi della noia-fumo di un lungo viaggio in treno”.

¹⁵ “Bisogna dunque evitare ogni preoccupazione pittorica, non compiacendosi in giochi di linee, né in curiose sproporzioni tipografiche”.

¹⁶ *Ibid.*, p. 154.



Ilustración 5.

En las noches.....,

diáfanas
 de los silencios más claros,
 cuando solo el viento
 se encubre y divaga,
 en las sombras: útiles,
 oigo siempre la sonata,
 soberbia y trágica
 de aquel AKBOL coloso
 erguido en pro, era altanería,
 sobre sus tendáculos sálvico,
 que pletóricamente muerden
 las enrañas genitales
 de su madre la panda bol. h. vista.
 Yo no sé si clama; y no sé si llora
 en la violenta sacudida
 de sus ramas potentes,
 porque siempre me sorprenden
 con modulaciones y acentos
 de cadencias léntiles,
 humildes y místicas
 y con el
 regido
 paternal
 del grito
 ubérnimo
 de todo
 licumoso,
 sa'vaje
 amor
 de la
 fecunda,
 atlántica
 naturaleza.

PEDRO RAIDÁ

Ilustración 6.

compleja (ilustración 7). Después de leer sólo el primer verso, “VILLA AZUL/ES MI CHALET”, dividido para formar los ángulos empinados de un techo a dos aguas, parece que estamos mirando el hastial de una casa, la casa —bastante imponente— que el sujeto lírico espera poder construir un día. Pero a medida que avanza el poema, la referencia a “una sola planta” obviamente no concuerda con el diseño del edificio tal como se representa gráficamente; la afirmación subsiguiente que “el temperamento de villa azul abaluartará el Evangelio de Cristo”, combinada con otros elementos (las repetidas referencias al azul, las múltiples plantas del edificio), nos obligan a revisar la *Gestalt* inicial y concluir que lo que tenemos aquí realmente es una iglesia —la casa de Dios—.¹⁷ De manera parecida, el largo párrafo que se halla hacia el final —sobre “los esposos”— tiene un aire curioso, casi como si fuera una versión ultraísta del Cantar de los Cantares. Por consiguiente, el lector recorre un camino interpretativo sorprendente, desde un extraño proyecto arquitectónico hasta el lugar que el sujeto lírico espera tener un día en el paraíso celestial —tema, de nuevo, muy poco vanguardista.

Se presenta un ejemplo más sencillo, pero acaso más eficaz, en “VIAJE ORBICULAR” (10 de diciembre de 1919) (ilustración 8) de Luis Mosquera. Por un lado, el autor conecta la personificación del tiempo con Carlomagno (“barbas floridas”) y, a más distancia, con El Cid (“barba vellida”); por otro, lo transforma en un conductor de automóvil rigurosamente moderno que hace el circuito del Zodiaco.¹⁸ Mientras meditamos sobre la disposición de las palabras en la página —sobre todo, la “X” grande—, nos damos cuenta de que allí se puede percibir un esquemático reloj de arena, todavía con unos granos en la parte superior que van cayendo hacia abajo, emblema clásico de Kronos. Los pétalos de rosa roja que él va arrancando, emblema igualmente clásico del tiempo fugitivo y el *carpe diem*, sustituyen a los granos de arena y, de modo apropiado, si recordamos el cuento de Ovidio acerca de Venus y Adonis, se convierten en gotas de sangre. La falta absoluta de cualquier

¹⁷ Willard Bohn, “Three Spanish Ultraist Poets”, *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, núm. 8 (2008), p. 16.

¹⁸ Willard Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry...*, p. 162.



Ilustración 7.

6

GRECIA

VIAJE ORBICULAR

bajo los árboles frutales

El imposible Kronos es un viejo de largas barbas floridas;
 deshojando rojas rosas de la calzada del Zo diaco
 que guía su automóvil por a n g r e
 de las constelaciones

Luis MOSQUERA.



Ilustración 8.

cosa que se parezca a una estrofa también implica que se nos invita a leer los versos de varias maneras distintas: “VIAJE ORBICULAR/bajo los árboles frutales”, “la calzada del Zodíaco/ de las constelaciones...”, “guía su automóvil por la calzada del Zodíaco/ bajo los árboles frutales/ de las constelaciones”, y así sucesivamente.

Si pasamos al análisis de la tipografía expresiva, descubriremos que el fenómeno también puede variar bastante, dándonos desde unos cuantos efectos menores hasta otros mucho más complejos, cuya realización sería una verdadera pesadilla para el cajista (o linotipista). En general, los ultraístas españoles eran bastante moderados, tal como vemos en “Poema N espacial” (20 de septiembre de 1919) (ilustración 9) de Eugenio Montes. En los versos iniciales, el fuerte sangrado afecta el ritmo y la cadencia, aunque probablemente son los retruécanos los que más captan nuestra atención: asistimos a lo que los franceses, en este periodo, llamaban un *thé dansant*, y parece que para el poeta la pista de baile le recuerda el mar, acaso por el movimiento similar de los bailadores y las olas. Las acacias ornan el pelo de las señoritas, pero también evocan el arbusto o árbol, que tal vez forma parte de la decoración de la sala; la copa se presta igualmente a dos lecturas (vaso, árbol). Para el poeta los miembros de la “orquesta”, en su vestimenta formal, son “marineros disfrazados”; el grupo musical quizás incluye un *arpa*, utiliza *arcos* para tocar sus instrumentos de cuerda: hay una corta distancia de *arpa* a *arpón*, de modo que —figurativamente— los músicos “clavan” sus instrumentos con el *arco* como si fuera un *arpón*. La palabra “DANZAS”, en mayúsculas y escalonada ligeramente de letra en letra, no parece tener ningún mensaje particular (es decir, *no* es una analogía diseñada), aunque su posición, a la mitad del texto, atrae nuestra atención. No queda del todo claro si el humo del tabaco permanece atrapado o si se pierde entre el verde follaje. El uso más frecuente de mayúsculas en la última parte del poema sugiere un tono más insistente, urgente, una voz más fuerte. Los señoritos que han asistido, identificados por sus cuellos postizos, parecen preferir fumar, actividad que Montes asocia jocosamente con los tubos de escape que emiten el humo de un motor de combustión interna. Al final, puesto que al parecer la tarde avanza (ya no son las cinco), el sol empieza a ponerse. En su conjunto, el efecto de los recursos tipográficos

Poema N espacial

(A Joaquín de la Escosura,
a quien desde mi cordillera
invito a una ultralca excursion).
sión).

FIVE O'CLOCK TEA

Las acacias peinadas
A media melena.
En las ramas las hojas
Abanican la copa.
Orquesta.
Los marineros disfrazados
Clavan el arpa en las cuerdas.
Perspectivas.
En la playa
Las cunas vacías
Olas estradas desperezándose
Comenzó a arder el cielo
Pero no se oye el chisporroteo

DANZAS

Orfeón de espumas
El tabaco
Sepultado en las copas

Tornose verde.
EL HUMO SE OCULTA

En las pipas
SIN
BOCA

ESTÁ PARADO EL MOTOR
DE LOS CUELLOS POSTIZOS

LE DIERON
YA AL SOL
PERMISO PARA DORMIR?

SOBRE
Las mesillas
Frutas desnudas

EUGENIO MONTES

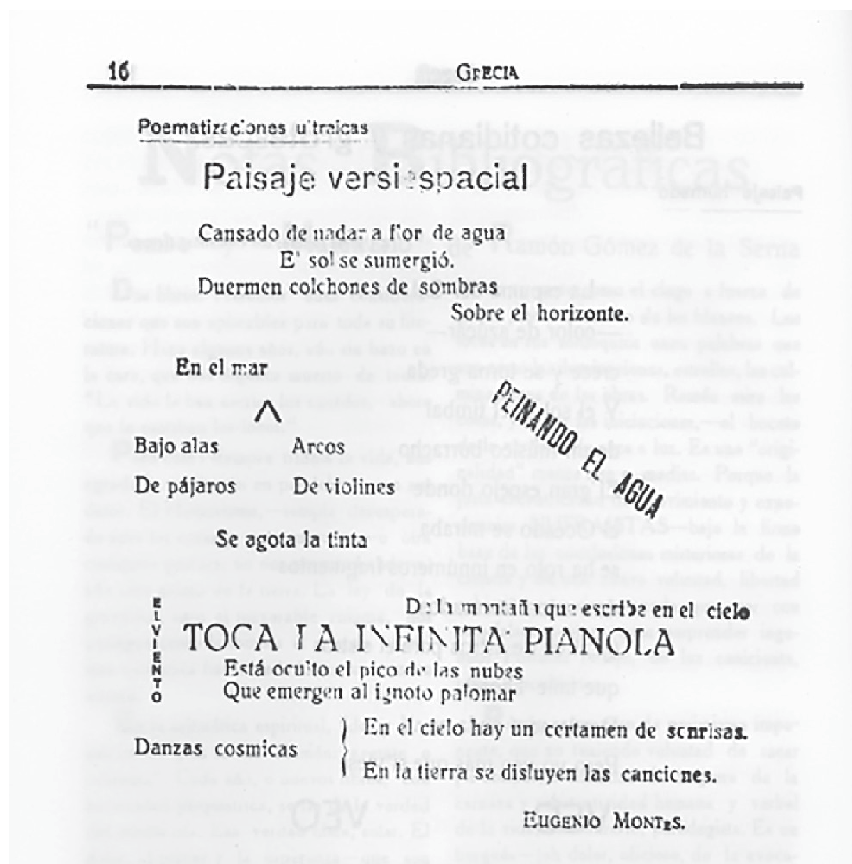


Ilustración 10.

parece un poco arbitrario, si bien el sangrado y las mayúsculas llaman nuestra atención sobre ciertos versos y frases.

Otra composición de Montes, esta vez mucho más desafiante, es “Paisaje versiespacial” (30 de agosto de 1919) (ilustración 10), que trata de una puesta de sol marina. La sección central —sección más bien que estrofa— crea ambigüedad en lo referente a la forma en que deben leerse sus componentes. La frase “PEINANDO EL AGUA” se distingue del resto por las mayúsculas, por la fuente distinta puesta en negritas y por su disposición diagonal; la inclinación hacia abajo abre la posibilidad de que ésta represente el sol que se pone, pero en realidad no queda del todo claro cuál es el sujeto del verbo “peinando”; casi

cualquiera de los sustantivos de la primera sección o del texto a su izquierda son candidatos posibles. Allí, a la izquierda, la “V” invertida nos indica que la oración tiene una parte central doble, donde “alas/ De pájaros” y “Arcos/ De violines” corren en paralelo; acompañan la puesta del sol una escena natural, típica, y también, quizás, efectos musicales románticos. Mientras que “tinta” es una metáfora obvia para la oscuridad, cuando se combina con “se agota” puede sugerir también la incapacidad de seguir escribiendo, en términos absolutos o por lo menos en el sentido convencional de la palabra. En la sección final es otra vez difícil identificar el sujeto de “escribe” (¿la tinta?, ¿la montaña?, ¿el viento?); luego nos topamos con el efecto tipográfico más impactante, donde “EL VIENTO” se convierte en una sola palabra vertical que parece ser el agente que toca la pianola. Es evidente, por el tamaño de la fuente, que el instrumento es especialmente ruidoso e importante, y la metáfora subyacente —“la pianola del viento”— resulta ser sumamente antiverlainiana (piénsese en “Les sanglots longs des violons de l’automne”). Este clímax nos conduce a las “Danzas cósmicas” con las que termina el poema; éstas de nuevo nos ofrecen una doble lectura simultánea (me parece que la orientación —hacia la izquierda— de esa llave está equivocada).

Algunos ejemplos más sugerentes ocurren cuando se combinan elementos de caligrama y tipografía expresiva. Al leer —y mirar— “En el seno de los modernos atletas del canto” (20 de enero de 1920) (ilustración 11) de Raida, la mención de “atletas” y la disposición en zigzag de la mayoría de los versos podrían aludir a un esquiador bajando una pista en *slalom*, pero luego la apóstrofe a la “bandera de expresión desplegada” en la última estrofa, que es la única impresa en horizontal, tiende a hacernos pensar que se trata, más bien, de un estandarte largo y delgado agitado por la brisa.¹⁹ Tal vez por su imprecisión, el efecto cabe en la categoría de analogía diseñada, puesto que la impresión dominante es, más que nada, de movimiento. De todas maneras, la disposición de los versos atrae la atención del lector y le obliga a reflexionar

¹⁹ Para Willard Bohn (*Reading Visual Poetry*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison y Teaneck, 2011, p. 34), el diseño sugiere más bien un artista de circo que se columpia de un trapecio a otro.

EN EL SENO DE LOS MODERNOS ATLETAS DEL CANTO ¿POR QUÉ?

y una la espiritualidad
por ser la supraquintaescencialmente azul
juventud y todo el amor de una sangre
en llamas por las trincheras
de lo porvenir.

(Audacia fervorosa,
cerebral intrepidez,
virilidad romántica,
constancia por la victoria
y equilibrio acérrimo sobre el ardor de la ñoñez
y la cobardía de los impotentes.)

de la de más pura elegancia
por cuanto al germen
áurea en el arrebató y los vuelos
indiferencia; el tono immaculado
del pensamiento libre.

Oh, hermosura
de tanto atavio rebelde,
mal ceñido a los frívolos pescadores de piedras derruidas
¡y cómo luce, y cómo arde y cómo asombra
a pesar del cuchillo de las rizas sin sombra!

Hurra a tí,
Oh, bandera de expresión
desplegada sin temor
hacia las invictas torres
del futuro,
de la eternidad...
PEDRO RAIDÁ.

Ilustración 11.

sobre las distintas posibilidades en que puede organizarse la sintaxis del texto. Otro poema de Raida, “Sociedad Cósmico-Personalista...” (20 de junio de 1919) (ilustración 12), se abre sobre una nota bastante desconcertante, pero al contemplar la página entera, pronto nos damos cuenta de que se trata de un *pastiche*, cuidadosamente elaborado, de una carta de negocios formal, que extiende una especie de factura o recibo para este automóvil tan extraordinario.

El largo “Poema alfa de la gran circunvalación” (12 de octubre de 1919) de Andrés Nimero resulta ser el relato detallado de las vicisitudes del tranvía núm. 24 mientras circula por las calles serpenteantes de Sevilla (ilustración 13).²⁰ El precio del pasaje, 35 céntimos, se destaca al principio, haciendo juego con el número de la ruta al final. El punto de partida, la sevillana plaza de San Fernando, se representa a vista de pájaro, sus contornos delineados por palabras y frases apropiadas, su espacio ocupado por diversos grupos de personas, también representadas textualmente.²¹ Luego el tranvía —y el texto— arranca en los carriles que se ven inmediatamente debajo de la plaza, y continúa de un modo relativamente convencional hasta nuestra llegada a la “puerta” o al “arco” “de la Macarena”, donde Nimero tiene la ocasión de hacer alarde de su don de retruécanos (ilustración 14). El arco se asocia con María Santísima de la Esperanza Macarena, cuyo *paso* sale el Viernes Santo; ella merece una canción piadosa dentro del género del cante jondo, es decir, una saeta, —por supuesto una saeta (flecha) es disparada por un arco—, y en la página una flecha de impresor, colocada debajo del Arco de la Macarena, apunta a los tres versos donde se evoca, de manera impresionista, la procesión de Semana Santa. Además, compárese este elemento gráfico-textual con el aspecto de un indicador de planta de un ascensor cuyo estilo sería típico de la época. Dos cuadrados pequeños, uno a cada lado de la palabra “Hércules”

²⁰ Para algunos detalles sobre la línea de la Gran Circunvalación en Sevilla puede consultarse: <<http://www.spanishrailway.com/2012/06/01/tranvias-de-sevilla-s-a/>>. Willard Bohn, “Three Spanish Ultraist Poets”, p. 22, ofrece una descripción detallada de la ruta, basada en una *baedeker* de época.

²¹ Varios años después, Giménez Caballero utilizaría una técnica muy parecida en algunas de las ilustraciones de su libro *Carteles*. Por ejemplo, “El romance de cordel”, p. 271, o “El vademécum del ganadero”, p. 281. Ernesto Giménez Caballero, *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927.

8

GRECIA

Sociedad Cósmico-Personalista.

Calle Noble Egoísmo.

AZULSucursal en: Más allá..... Ciudad.....Firma.....Eternidad.

A un cerebro fuerte,
hermanado a un corazón más fuerte y
conexiónados ambos a un alma de almas
ENSUEÑO

PRESUPUESTO:

UN AUTOMÓVIL para bronceo record etereal, montado sobre
cuatro esferóides tentaculares, con cámaras en tensión sistema «origi-
nales» y aladas cubiertas de procedencia «intrepidez».

MARCA:	Voluntad-Roca.
CABIDA:	El Espacio-Cumbres.
POTENCIA:	Sinfín Estrellas.
VELOCIDAD:	Perímetro Solar-Instante.

PRECIO: Tenacidad-Carácter.

Embalaje: Incluido y efectuado por peritos desautorizados por gentilísima
academia.

Entrega: En Estación Impulsivismo Cratéreo.

Recomendamos para este ULTRA-PEGÁSIDO-VIBRACIONAL
nuestra esencia de la fábrica: Tiempo-Serenidad.

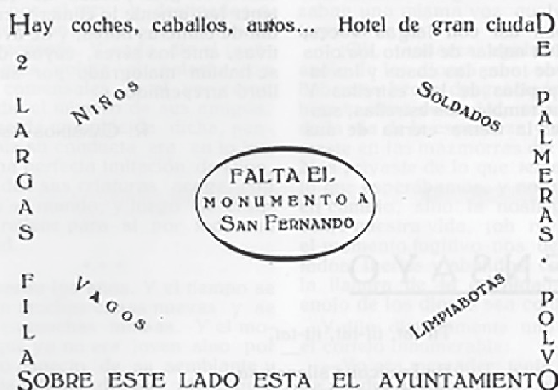
Devotamente en el fuego de su espíritu,

PEDRO RAIDÁ.

Ilustración 12.

POEMA ALFA DE LA GRAN CIRCUNVALACION

0'35 ptas.



SUENA UNA CAMPANA Y RUEDA UN TUMULTO DE HIERRO VIEJO...

El cobrador moja los dedos
y arranca el
billete.
(El cobrador nunca se afeita) y fuma...
Trin... Trin. Tlan, tlon. Marcha el vehículo.
Plaza de la Constitución de San Francisco.
La Audiencia está quemada.
Se ennegreció la Justicia.
Una cocinera manda detener el tranvía
y sube con un gran cesto.
La Catedral.
Por la Plaza
del Triunfo
Pasa
un
cura
con un rojo quitasol.
Rechina la curva

Ilustración 13.

GRECIA

13

y la estridencia se va
 por el Arco de Mañana
 Puerta de Jerez. El Ceibo Sagrado...
 (antes de Rebello, fué Sicomoro)
 En su copa no está el loro.
 La Pasarela es el armazón del Municipio.
 Árboles y la Casa de Socorro.
 Estamos en la Puerta de la Carne { Plaza Monumental
 { Torea Joselito.
 La carne adherida al hueso:
 Puerta del Osario. Sandías.
 Perneo. Laguna. Laboratorio.
 La Trinidad: Cárcel de las Santas Patronas.
 Fábricas. Por aquí se va a Miraflores.
 Ruum... Ruum... Ruum...
 Y llegamos a Capuchinos.
 Templo de aldea.
 ¡Ya se quedó atrás el DOLOR
 De los tuberculosos!
 El dolor persiste sin embargo
 Los pobres sin albergue:
 Sanchezalp.
 Camino del cementerio.
 Hospital civil.
 Hospital militar.
 (¿Un civil es militar?)
 Lejos destila la lepra.
 (Cœur de Jeannette)
 «Llevaba una mano fuera...»



«Mare mía e la Esperansa...»

(Tambores... Cornetas.)
 (MEDIODÍA DEL VIERNES)

La Feria. No es Jueves.

☐ Hércules ☐

El amor ronda

Por la planicie afrodisiaca y cínica. Cine.
 Entre la Avenida del Amor Prolano
 Y la calle del Amor de Dios

Ilustración 14.

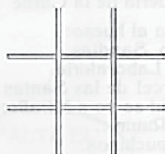
impresa en negrita, cuyos remates representan las bases de dos columnas romanas que se hallan al final de la sevillana Alameda de Hércules.²² Más tarde, la mención de “torrefacto”, justo antes de “La vejez de Novedades”, nos permite identificar esto como el famoso Café Novedades, muy favorecido por los bailaores de flamenco y a menudo pintado por Sorolla (ilustración 15). Resistiendo la tentación de un rápido juego de tres en raya, interpreto el siguiente dibujo como un cruce de calles o tal vez como la reja de un edificio.

Los caligramas, la tipografía expresiva y los dibujos sencillos aparecen, de modo aun más insistente, en “Amanecer desde el tejado” (20 de noviembre de 1919) (ilustración 16) de Federico de Iribarne, una escena de aurora observada desde una azotea. El tamaño, o el significado, de las constelaciones Orión y Osa Mayor, y su movimiento hacia abajo, se expresan en las mayúsculas apiladas verticalmente. Al mismo tiempo, Iribarne rompe normas convencionales al hacer uso creativo de ciertos caracteres que se hallan en un juego de fuentes tipográficas, a saber los ornamentos de impresor, que nos son familiares en la actualidad en una forma simplificada como florituras del programa Word. Uno —una especie de asterisco enorme— parece representar Orión; el que se encuentra en el centro sugiere la estrella convertida en surtidor (¿cometa, meteoro o estrella fugaz?),²³ y abajo un tercero, más pequeño, correspondería al “punto luminoso”. El sol en el horizonte del Oriente es rudimentario, mientras que el semicírculo y la línea tal vez se relacionan, de modo geométrico, con los triángulos que siguen. El amanecer se repite interminablemente, a perpetuidad, según indican sin ambages los cuatro “SIN FIN”, pero no me queda del todo claro si el alba es diagonal *a causa de* los dos triángulos o si los dos triángulos son generados por esta disposición. De una manera u otra, las imágenes visuales son relativamente sencillas: un pájaro esquemático en el cielo, el techo inclinado encima de una torre. El aroma del pan en el horno flota por el aire, al igual que el tintineo de los cencerros de las cabras. La palabra “SINUOSIDAD” recibe un preciso tratamiento, tanto

²² Willard Bohn, “Three Spanish Ultraist Poets”, p. 24.

²³ Willard Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry*, p. 159. También es posible que constituya un eco lejano de la imagen “surtidor de estrellas”, que se encuentra en el poema “Cante hondo” (*Soledades. Galerías. Otros poemas*, 1907) de Antonio Machado.

EUROPA
Aquí fueron:
Barrera
Variedades
Amigos del Arie
Realito
Todo, todo torrefacto.



La vejez de Novedades
La Campanilla y la Campana.
Caramelos y juguetes.

Ruido El prestigio de calle Sierpes

Sujeta esquinas. Tránsito ininterrumpido.
La Flambarrera.
Comestibles.
Málaga. A las 8 hay pescado.
O'Donnell - La Magdalena.
Una triste fuente seca en el Pacífico.
¡The Seville Water Works!
Y vamos por Méndez Núñez.
Hotel. Hostal. Fonda. Hospedería.
Novios de moro.
The Berlitz School.
El Arte ha roto la monotonía.
De la contrata.
PLAZA NUEVA. San Fernando.
Se ha completado el ciclo.
Llegada. Es de noche.
El tranvía. - Minotauro número **24**

Enciende su ojo rojo
Y busca otra vez el camino.

ANDRÉS NIMERO



Ilustración 15.

AMANECEER DESDE EL TEJADO

A Guillermo de Torre, velivolo
en su descomunal avión de dia-
mante.

Antes de empezar, el telón
se descorre, la estrella se hizo
un surtidor.

ORIÓN
SE
HA
DESPLOMADO



LA OSA MAYOR
VOLCÓ
EL CARRO
LLENO DE
CASCOTE

Al final del horizonte
de un rincón verde y ocre
lívido de lacas y de cadmios,
un punto luminoso gritó
su clarín desafinado
y el sol, cansado como una sandalia
que anduvo miriadas de leguas
apareció en el aguardiente aguado

del ALBA

Perpetuidad vergonzante



Alto
El triángulo es un pajarito
El triángulo del ave de
una torre



Caracoles de bruma
van desenrollando
sus heliocoides de gasa
El primer pan se tuesta en la hornilla
Por el desfiladero de las casas
van siluetas
monocromáticas,
Cenizeros
monorritmicos.
Mi corazón se ordeña
todo el como la teta de

TAN

TAN

TAN

TAN



Ilustración 16.

tipográfico como gráfico —una especie de analogía diseñada—. El poema termina con un chiste: el sol ya se halla en el cielo y, personificado como Aurora, se ha lavado la cara, tal como suele hacer la gente al levantarse, por lo que la imagen final es de un círculo completo, que representa tanto el cuerpo solar... como una burbuja de jabón.

No hay muchos más ejemplos de estos tipos de poemas. Juan Larrea publicó su famoso “ESTANQUE” y José Rivas Panedas su “Tormenta” en el número de *Cervantes* correspondiente a junio de 1919,²⁴ Francisco Vighi su “Celestiales fuegos artificiales” en el único número de *Reflector* (diciembre de 1920), Pedro Raida varios poemas en su libro *Mercedes* (1920) y Guillermo de Torre unos cuantos poemas de 1919-1920 en su colección *Hélices* (1923).²⁵

Cuando se incluye en el cálculo global la contribución tan significativa de *Grecia*, la producción de este tipo de poema parece concentrarse, casi exclusivamente, en los siete meses que van desde junio hasta diciembre de 1919. Las razones por las que empezó esta boga en aquel mes son bastante fáciles de establecer: la poesía visual ofrece, de manera muy obvia e inmediatamente perceptible, una modalidad composicional que rompe con la convención (léase el modernismo) e incorpora métodos expresivos radicalmente nuevos. Lo que realmente me deja perplejo es la razón por la cual no prosperó y duró tan poco tiempo, puesto que los autores que habían experimentado con estas técnicas claramente no las habían agotado en el corto espacio de unos meses. No obstante, a partir de 1920 los ultraístas volvieron, casi unánimemente, al verso libre con muchos y a veces exagerados sangrados, y con estrofas cortas y a menudo “aisladas”, diseño tipográfico que llegó a ser el estilo más característico del grupo y que reproduce, casi exactamente, el que se encuentra en los libros más influyentes de Huidobro (*Horizon carré*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, etc.).²⁶ El movimiento

²⁴ Por la naturaleza de los efectos visuales incorporados en los poemas, ambos salieron en la revista en la forma de un grabado del texto copiado a mano.

²⁵ Por ejemplo, “Torre Eiffel”, “Sinopsis”, “Cabellera” o “Girándula”, que no habían aparecido en *Grecia*.

²⁶ Javier Pérez Bazo estudia las múltiples variaciones de este estilo en su ensayo “El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta”, en Sylvie Martin (ed.), *Image/Image. Actes du XXV Congrès de la Société des Hispanistes*

continuaría durante tres o cuatro años, pero sin explorar más a fondo las posibilidades vanguardistas del caligrama, de la analogía diseñada y de la tipografía expresiva, ni tampoco de las distintas combinaciones de estos procedimientos.

APÉNDICE

(1) Poesía visual en *Grecia*, junio de 1919-febrero de 1920:

Grecia, vol. 2, núm. 17 (30 de mayo de 1919), primera aparición de la lata de aceite en la cubierta.

Guillermo de Torre, "Ultra-Vibracionismo", *Grecia*, vol. 2, núm. 18 (10 de junio de 1919), p. 11.

Paul Morand, "Antología. En la puerta del Sol (R. C-A. trad.)", *Grecia*, vol. 2, núm. 18 (10 de junio de 1919), p. 12.

Pedro Raida, "[Sociedad Cósmico-Personalista. Calle Noble Egoísmo. Azul]", *Grecia*, vol. 2, núm. 19 (20 de junio de 1919), p. 8.

Guillermo de Torre, "Poema ultraísta. Reflector", *Grecia*, vol. 2, núm. 20 (30 de junio de 1919), p. 10.

Pedro Raida, "En el Parlamento de las horas. I. II", *Grecia*, vol. 2, núm. 21 (10 de julio de 1919), p. 13.

Guillermo de Torre, "Poema ultraísta. Émbolo", *Grecia*, vol. 2, núm. 22 (20 de julio de 1919), p. 4.

Núm. 23: ningún ejemplo.

Juan Larrea, "Sed", *Grecia*, vol. 2, núm. 24 (10 de agosto de 1919), p. 13.

"Redro Paidá", "A ti, por ti, para ti", *Grecia*, vol. 2, núm. 25 (20 de agosto de 1919), p. 13.

Pedro Raida, "En las noches", *Grecia*, vol. 2, núm. 26 (30 de agosto de 1919), p. 13.

Eugenio Montes, "Poematizaciones ultraicas. Paisaje versiespacial", *Grecia*, vol. 2, núm. 26 (30 de agosto de 1919), p. 16.

Eugenio Montes, "Poema N. espacial. Five O'Clock Tea", *Grecia*, vol. 2, núm. 27 (20 de septiembre de 1919), p. 4.

Núm. 28: ningún ejemplo.

Guillermo de Torre, "Paisaje plástico", *Grecia*, vol. 2, núm. 29 (12 de octubre de 1919), pp. 4-5.

Andrés Nimero, "Poema alfa de la gran circunvalación", *Grecia*, vol. 2, núm. 29 (12 de octubre de 1919), pp. 12-14.

Núm. 30: ningún ejemplo.

Isaac del Vando-Villar, "En el Infierno de una Noche", *Grecia*, vol. 2, núm. 31 (30 de octubre de 1919), p. 10.

Daniel de Riz, "¡¡Locura!!", *Grecia*, vol. 2, núm. 31 (30 de octubre de 1919), p. 13.

Federico de Iribarne, "Incidencias", *Grecia*, vol. 2, núm. 32 (10 de noviembre de 1919), p. 12.

Adriano del Valle, "De la radio", *Grecia*, vol. 2, núm. 33 (20 de noviembre de 1919), p. 3.

Federico de Iribarne, "Amanecer desde el tejado", *Grecia*, vol. 2, núm. 33 (20 de noviembre de 1919), pp. 11-12.

Pedro Raida, "El futuro nido", *Grecia*, vol. 2, núm. 33 (20 de noviembre de 1919), p. 13.

Guillermo de Torre, "Exaltación occidental. Arco voltaico", *Grecia*, vol. 2, núm. 34 (30 de noviembre de 1919), p. 3.

Luis Mosquera, "Viaje orbicular", *Grecia*, vol. 2, núm. 35 (10 de diciembre de 1919), p. 6.

Adriano del Valle, "Signo celeste", *Grecia*, vol. 2, núm. 36 (20 de diciembre de 1919), p. 13.

Ernesto López-Parra, "Vidriera policromada. Poema de cristal en ocho celosías", *Grecia*, vol. 2, núm. 36 (20 de diciembre de 1919), pp. 14-16.

"Juan Bautista", "Psicogramas del infinito. Relámpagos precursores", *Grecia*, vol. 2, núm. 37 (31 de diciembre de 1919), pp. 9-16.

Pedro Raida, "En el seno de los modernos atletas del canto", *Grecia*, vol. 3, núm. 38 (20 de enero de 1920), p. 6.

Núm. 39: ningún ejemplo.

Rogelio Buendía, "Rayos X", *Grecia*, vol. 3, núm. 40 (20 de febrero de 1920), p. 12.

Ángel Candiz [seudónimo de Dámaso Alonso], “Poema ultraísta”, *Grecia*, vol. 3, núm. 41 (29 de febrero de 1920), p. 11.

(2) Poesía visual en otras revistas ultraístas, junio de 1919-mayo de 1921:

Juan Larrea, “ESTANQUE”, *Cervantes* (junio de 1919), pp. 87-88.

J. Rivas Panedas, “Tormenta”, *Cervantes* (junio de 1919), pp. 89-90.

Eliodoro Puche, “Silencio”, *Cervantes* (octubre de 1920), p. 30.

Francisco Vighi, “Celestiales fuegos artificiales”, *Reflector*, núm. 1 (diciembre de 1920), p. 17.

Eliodoro Puche, “Silencio”, *Ultra*, vol. 1, núm. 11 (20 de mayo de 1921), s. p.

Rafael Lasso de la Vega, “Veletas”, *Ultra*, vol. 1, núm. 11 (20 de mayo de 1921), s. p.

ACTUAL: LA SOLITARIA ESTRIDENCIA

Carla Zurián de la Fuente*

DE LA CONDICIÓN DE LAS REVISTAS

A través de la tinta que ha corrido sobre el estridentismo desde los años treinta —una vez disuelto el grupo de Xalapa—, hasta la primera década del siglo XXI, se han identificado las disciplinas desde donde ha sido analizado este culto a la modernidad (artes plásticas, literatura, periodismo, historiografía, fotografía), las posturas ideológicas del movimiento y las diversas lecturas que los estudiosos, periodistas y críticos le han dedicado. Desde finales de los años sesenta comenzaron a desaparecer los prejuicios contra esta vanguardia y brotaron otras formas de aproximación y análisis. A raíz de ello, medio siglo después, el movimiento ha logrado consolidar un lugar dentro de las letras y de las expresiones estéticas de los años veinte. Sin embargo, desde hace poco más de una década se ha rescatado la mayor parte de sus publicaciones periódicas, hecho que ha permitido nuevas investigaciones. Las publicaciones rescatadas son las siguientes:

- *Actual. Hoja de Vanguardia* (con tres números aparecidos, al parecer, en noviembre o diciembre de 1921, febrero de 1922 y julio de 1922).
- *Irradiador. Proyector Internacional de Nueva Estética* (tres números mensuales en septiembre, octubre y noviembre de 1923; el cuarto número no se imprimió y sus contenidos se publicaron en dos partes dentro de la columna de Manuel Maples Arce “Diorama Estridentista” de *El Universal Ilustrado*, en febrero de 1924).

* Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- *Horizonte. Revista de Actividad Contemporánea* (mensual de abril a noviembre de 1926; interrumpida tres meses para continuar en marzo de 1927, y la última, en abril-mayo de ese año).

Con anterioridad, los documentos de primera mano del estridentismo estaban conformados por notas hemerográficas, manifiestos, obra gráfica y de caballete, algunos números de *Horizonte* y la producción literaria, que comprendía alrededor de 15 libros. De hecho, no se sabía que *Actual* era una revista con al menos tres números impresos; mucho menos se conocía *Irradiador*, que se creía desaparecida o inventada. Por otra parte, las pocas entregas conocidas de *Horizonte*, a pesar de ser ejercicios del colectivo de vanguardia en Xalapa, respondían a otra realidad que no tenía vinculación directa con la incipiente o marginal postura de la primera fase del movimiento, la que se da en la Ciudad de México entre 1922 y 1924. No fue hasta el año 2000, setenta años más tarde, cuando de forma aleatoria y a partir de diversos hechos fortuitos, estas colecciones fueron rastreadas, recuperadas e integradas al universo documental de la vanguardia mexicana.¹ Tener acceso a estas revistas ha propiciado la actualización del discurso historiográfico, en donde la voz de los integrantes del grupo vuelve a reproducirse en el presente. Así, los posibles huecos documentales, que tenían que paliarse bajo hipótesis u otro tipo de asociaciones libres, ahora están

¹ En julio de 2002, el Museo Mural Diego Rivera presentó, en el marco del centenario natal del pintor Fermín Revueltas, la muestra antológica “Fermín Revueltas. Estructura, forma, color”, donde se mostraron digitalmente los dos primeros números de *Irradiador*, los cuales pertenecen al archivo de Jean Charlot en Hawaii. Hacia noviembre de ese año se inauguró otra exposición por el centenario natal de Leopoldo Méndez en el Museo Nacional de Arte, donde estaba expuesto un ejemplar del tercer número de *Irradiador*, propiedad de Carlos Monsiváis. En 2003, la colección completa de *Irradiador* fue localizada por el investigador Evodio Escalante en la biblioteca particular de Salvador Gallardo nieto; entonces, Escalante propuso una impresión facsimilar acompañada por un estudio preliminar suyo, que fue publicada por la UAM-Iztapalapa en 2012. Por su parte, en la exposición *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, presentada en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo en 2010, su curadora, la investigadora Rocío Guerrero, logró el sueño de promotores, especialistas en vanguardias e instituciones de arte: buscó, encontró y exhibió —a partir de colecciones privadas y públicas de México y el extranjero— los diez números de *Horizonte*, más tres suplementos musicales, colección que, al año siguiente, fue publicada en facsímil por el Fondo de Cultura Económica.

técnicamente hilvanados y en su lugar. Sin embargo, lejos de facilitar su comprensión, este mosaico entraña responsabilidades menos cómodas que requieren de más trabajo, como la capacidad de observar al estridentismo desde la interacción con la nueva diversidad de sus revistas, la revaloración de su discurso mediante una lectura integrada, así como la vigencia de sus postulados, es decir, la capacidad de interlocución que ha logrado construir en sus más de noventa años de memoria. Sobre el complejo mundo de quienes se dedican al estudio de magazines, semanarios u otras publicaciones periódicas, anota la investigadora Celina Manzoni:

El investigador de revistas se ve obligado a realizar un tenaz ejercicio de pensamiento, entre fragmentario y asociativo, debido a ese carácter de “texto múltiple” [...]. Es como si se cumpliera el sueño de Mallarmé: un *Libro* en el que las páginas no seguirán un orden fijo, sino que se relacionarían en órdenes diversos y según diversas y aleatorias leyes de combinación.

[...] Cada revista se asigna a sí misma un espacio en el campo intelectual, estableciendo con claridad los límites con otras. En su origen se dan siempre, por lo menos, dos elementos: un grupo cultural —cuya historia y organización interna es necesario conocer— y las relaciones que ese grupo establece con otros similares y con la sociedad en general. Las ideas que los grupos elaboran sobre su propia identidad y sobre sus relaciones con distintos estratos de la sociedad se pueden estudiar en las mismas revistas, y con carácter retrospectivo, cuando existen en las memorias de sus directores, allegados, enemigos o, simplemente, contemporáneos; a veces en entrevistas o reportajes. Los juicios resultantes de esos testimonios y los de la crítica posterior suelen ser de mucho interés para analizar también los criterios que se han impuesto después en la construcción del canon.²

La integración de estas publicaciones periódicas al universo documental del estridentismo ha propiciado, a mi juicio, su reorganización

² Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Casa de las Américas, La Habana, 2000, pp. 58-59.

en diferentes niveles de discurso. En primer lugar se encuentran los manifiestos, impresos fundacionales o declaraciones de principios para anunciar su posición rupturista y subversiva, atraer la atención sobre sus postulados, generar rasgos identitarios y lograr adeptos, del mismo modo que condenar desde el poder simbólico a sus detractores. Entre 1921 y 1928 fueron lanzados cuatro manifiestos del estridentismo: Ciudad de México, 1921; Puebla, 1923; Zacatecas, 1925; Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1926.

Por otro lado, están las producciones del grupo —poemarios, libros de crónica y novela—, es decir, la materialización más próxima del ejercicio estético y teórico de la vanguardia a la que llamaron abstraccionismo, el cual basó su renovación en el empleo de las imágenes retóricas, omitiendo los elementos lógicos que hilvanan o articulan su sentido explicativo. De hecho, en el segundo libro autobiográfico de Maples Arce, el autor hace referencia a estas posibilidades de expresión dentro de la escritura estridentista: “Cada verso debería encerrar una imagen para pasar a otra, enlazada virtual o explícitamente, fundida en los términos de la comparación. Desaparecían las relaciones visuales para convertirse en algo prodigioso”.³

Completan este periplo las revistas mensuales y los semanarios de distribución nacional como *El Universal Ilustrado*, *Zig-Zag* o *Revista de Revistas*, donde aparecían notas periodísticas sobre el movimiento, publicadas por los propios estridentistas. Junto a estas revistas estaban los diarios de circulación nacional como *Excélsior*, *El Universal* o *El Heraldo de México*, donde en ocasiones irrumpía la pluma de los críticos para denostarlos. Con la finalidad de paliar esta crítica, los estridentistas echaron mano del reportaje y la entrevista, recursos periodísticos en boga para hacerse escuchar y mostrar al lector la función, los objetivos y las recientes publicaciones o reuniones del grupo. Tanto Manuel Maples Arce (durante dos años reportero de *Zig-Zag*) como Arqueles Vela (editor de *El Universal Ilustrado*) y Germán List Arzubide (antiguo editor de la revista *Ser* de Puebla) conocían el valor de la entrevista y la utilizarían cuantas veces fuera posible para posicionar su nueva estética.

³ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Plenitud, Madrid, 1967, pp. 121-122.

MANUEL MAPLES ARCE
Y LOS RUDIMENTOS DE LA VANGUARDIA

Si bien *Irradiador* y *Horizonte* han tenido doble logro, ya que no sólo se conocen sus colecciones completas, sino que se han editado en facsímil, los números de *Actual. Hoja de Vanguardia* no se han recuperado en su totalidad. Esta publicación pionera de bajo presupuesto, impresa sobre papel velin en 60 × 40 cm, tuvo tres números editados entre finales de 1921 y mediados de 1922, de los cuales se conocen sólo el primero y el tercero. No obstante, esta información, aunque fragmentaria, ha sido vertebral para conocer los orígenes de nuestra vanguardia, pues la insólita publicación se ha convertido en el clarinazo de combate lanzado desde México: el más críptico, antiguo y marginal de esta simiente estridentista. Hablar de la gestación de *Actual* significa hablar del desafío individual de Manuel Maples Arce, autor y editor, por dar a conocer las nuevas propuestas que en materia de literatura y artes gráficas maduraban en Europa y se experimentaban en Latinoamérica. *Actual* también respondió de cierta manera a un cuestionamiento generalizado sobre el presente inmediato de la realidad del país en llamas que, poco a poco, iba dejando las armas, decidido a forjar el camino de sus instituciones.

Sin haber pisado Europa, y apenas establecido en la Ciudad de México hacia 1920, el veracruzano, estudiante de Leyes, tomó contacto con los círculos culturales de la capital. Fructífero fue su paso por *Revista de Revistas*, cuyo director, José de Jesús Núñez y Domínguez, remitía a Maples Arce el material literario que recibía de ultramar: manifiestos, revistas o publicaciones de vanguardia como *Grecia*, *Cosmópolis*, *Cervantes* o *Tableros*, con lo cual aprendió a observar la tipografía sugerente y la profusión de imágenes novedosas. Posteriormente, el director del semanario *Zig-Zag*, Pedro Malhabear, le encargó reportajes, entrevistas con intelectuales, artículos de artes plásticas, que a veces firmaba como el duque de Freneuse. En este ambiente, Maples Arce entabló amistad con periodistas como Carlos Noriega Hope, Manuel Horta, Esperanza Velázquez Bringas, Ortega, Rafael Heliodoro Valle, José D. Frías, Luis Martín Loya, Arqueles Vela, así como con los dibujantes o pintores José Antonio Vargas, Audiffred, Fermín

Revueltas, Fernando Leal y Jean Charlot; con éstos aprendió y discutió acaloradamente de política, cine, arte, vanguardias y poesía. Lo que fortaleció, en una personalidad álgida y contestataria como la del joven de 19 años, sus deseos de generar “una poesía nueva, juvenil, original, sensible al espíritu moderno; una magia verbal; una superación de las viejas formas retóricas”.⁴

Sin lugar a dudas, el medio periodístico detonó en Maples Arce el afán de búsqueda y novedad. De hecho, pienso que algunas experiencias dentro del semanario *Zig-Zag* allanaron, en buena medida, el camino para la aparición del manifiesto de vanguardia. Una de ellas fue el reportaje “Los pintores jóvenes de México”, sobre la Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL) de Coyoacán, publicado el 28 de abril de 1921, donde encomiaba aquella colectividad organizada, unificada en ideales, procedimientos técnicos y en conceptos de renovación de los artistas de las EPAL:

La actual generación de pintores jóvenes representa indudablemente el esfuerzo más serio y más consciente que se ha hecho en la historia de la pintura nacional. Este grupo sólido, homogéneo en principios estéticos y vinculado por enormes afinidades espirituales, que naturalmente están contrariadas en el fondo, bien por el carácter o bien por el temperamento que cada día tiende más a traducirse sobre las finalidades objetivas del arte, diseñando particularidades y sustantivando intenciones ideológicas, que sólo son la prismatización de esa manera especial de comprender las cosas y de sentir la vida, cristaliza en el momento actual, el exponente máximo a que ha llegado la pintura joven de México.

Esto es una verdad equilátera. Nunca habíamos tenido un grupo tan recio y tan pródigo en intenciones nuevas, como el que ha venido elaborándose en estos últimos años, caracterizado por la sinceridad en la traducción casi literal del color, y aún más, del concepto emocional.

Líneas más abajo, entrando en los terrenos de la crítica de artes plásticas, Maples Arce denuesta sin ambages a los “seudoescritores” de arte:

⁴ *Ibid.*, p. 70.

No podían ser otros los resultados en un medio en que la crítica sólo se hace por razones sentimentales de amistad, y en que más que el deseo de hacer crítica, se advierte la intención preconcebida, tonta y pueril, de hacer malabarismos fraseológicos y piruetas metafóricas, goteando entre adjetivos insustanciales y chillones, las palabras “técnica”, “colorido”, etc., como si estos vocablos fueran capaces de subrayar toda la fuerza de la intención crítica, para suplir una ignorancia supina, reacia a aceptar las manifestaciones artísticas de nuestro medio, sobre todo cuando éstas vienen de la juventud y, que cerrada bajo llave tras las mamparas de trapo de un conservatismo a ultranza, sólo sirvió para torcer el criterio de los bien intencionados, destiñendo los conceptos que debían ser tonificando y matando las aspiraciones aún incipientes.

Otra fue la enseñanza que recibió al ser el periodista mexicano que publicó la primera charla con Diego Rivera, recién desembarcado de París. El artículo, “Diego M. Ribera [*sic*]”, apareció en la sección “Entrevistas de *Zig-Zag*” el 28 de julio de 1921. Sin lugar a dudas, fue un incentivo, pues en esos momentos el pintor resultaba un hito viviente en cuestiones de arte moderno, nueva estética y vanguardia. Cuando Maples Arce le pidió su opinión sobre la trayectoria que desarrollaría el arte del futuro, Rivera respondió:

Ante todo, debo decirle que para mí no existe esa clasificación, sino simplemente la de obreros plásticos, como en el Renacimiento. Por lo demás, creo que debe ser aquella que encuentre la forma de equilibrio, perdida en el siglo XIX. Cézanne la encontró, pero sus discípulos no supieron comprenderlo. La reconstrucción es la labor del cubismo. Un andamiaje para volver a adquirir la noción extraviada de la forma.

También hacía una suerte de apología de la tierra natal recuperada:

¿Mis impresiones de regreso a la Patria? ¡Oh! Ya podrá Ud. imaginarse, después de diez años de ausencias, la emoción de estos días. Cuando me encontraba aun en Europa, toda su belleza no pasaba de ser para mí un simple concepto platónico, pero ahora, que estoy aquí, ya en íntimo

contacto con sus paisajes y dentro de esta vida tan vigorosa, tan llena de luz, mi emoción es aun más intensa.

Las ideas expuestas en ambos reportajes coincidían con algunos principios de renovación estética que venía desarrollando Maples Arce: gestación de ideas en colectividad; emoción y sinceridad en el proceso creativo; cotidianidad dinámica y vigorosa; pasión por la actualidad. Estas premisas también aparecieron plasmadas en el manifiesto artístico asesorado por el propio Rivera y publicado por David Alfaro Siqueiros en mayo de 1921: “3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.⁵ A la llegada de Rivera, la difusión de *Vida Americana* en México era capital para Siqueiros, que recuerda en su autobiografía:

Rivera tenía inclusive la misión, resuelta por común acuerdo, de decirme cómo había encontrado a la tierra y con quiénes se podía contar para iniciar nuestro movimiento muralista proyectado. ¿Qué acogida había tenido nuestro manifiesto “A los plásticos de América”, publicado en la revista *Vida Americana*, que yo edité en Barcelona con la colaboración permanente de Salvat-Papasseit y la ayuda circunstancial de Salvador Dalí?⁶

El conocimiento del manifiesto de Siqueiros fue crucial para Maples Arce, pues sabía que la inquietud experimentada por él mismo y sus colegas en cuanto a la urgencia de renovación artística y literaria no era privativa de algunos jóvenes mexicanos sino que, más allá de las fronteras, incidía también en artistas hispanoamericanos y europeos de diversas generaciones. Como en todas las épocas donde se había experimentado cierto tedio creativo que se esperaba resarcir te-

⁵ David Alfaro Siqueiros (ed.), *Vida Americana. Revista Norte, Centro y Sudamérica* (Barcelona), núm. 1 (mayo de 1921). Único número publicado.

⁶ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo (memorias)*, Gijalbo, México, 1977, p. 171. Citado por María José González Madrid en “*Vida Americana*, la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros”, libro introductorio a la edición facsimilar de *Vida Americana*, L'Eixam Edicions (colección Los Papeles del Siglo Pasado), Valencia, 2000, p. 18.

jiendo un nuevo comienzo, estos furiosos años veinte no escaparon a los sortilegios de lo actual, de la velocidad, de los cuestionamientos sobre lo viejo y lo anticuado; los jóvenes también indagaron cómo darle impulso a su época y cómo, mediante la novedad siempre polémica de la negación, podían recuperar la capacidad de aprehender la realidad circundante: la vida multiforme y plural de las ciudades.

Cabe mencionar otra experiencia de Maples Arce que, considero, contribuyó a la conformación del manifiesto de vanguardia: una experiencia que quizás no se derivó directamente de su labor periodística en *Zig-Zag*, aunque de alguna forma se relacionó con ella. Ésta fue la aparición de su poema “Esas rosas eléctricas”, en el núm. 34 de *Cosmópolis* (octubre de 1921), así como su posible relación con Enrique Gómez Carrillo, director de la revista, pues a partir de esta colaboración Maples Arce logró interactuar con diversos poetas y escritores que ahí publicaban, los cuales incluiría en su futuro Directorio de Vanguardia. En *Soberana juventud* recuerda:

Con la publicación de mi poema “Esas rosas eléctricas” en la revista *Cosmópolis*, que dirigía Gómez Carrillo, en Madrid, me relacioné con otros escritores europeos. Guillermo de Torre me envió su manifiesto *Vertical* y Humberto Rivas su revista *Ultra*, que hacía en unión de otros escritores jóvenes: Pedro Garfias, Gerardo Diego, Rivas Panedas, Adriano del Valle [...]. De Francia y de Italia me llegaron libros y *plaquettes*, que leí con vivo interés. Marinetti me mandó sus manifiestos futuristas y algunas monografías ilustradas de los pintores de aquel movimiento: Boccioni, Severini, Soficci. De Francia recibí revistas y libros de Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Pierre Albert-Birot, Philippe Soupault, algunos de los cuales traté personalmente años después. Gran alegría me daba ver los paquetes con los sellos europeos en que venían las revistas y libros vanguardistas. En algunas de estas publicaciones aparecían cuadros de Picasso, Juan Gris, Braque y algunos otros pintores, que mostraba a mis amigos para despertarles la inquietud de hacer cosas nuevas.⁷

⁷ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp. 124-125.

1921: LAS FIESTAS DEL CENTENARIO

Otros dos eventos que, a juicio personal, allanaron también el camino para la aparición del manifiesto de vanguardia coincidieron con las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, desarrolladas en la Ciudad de México durante todo el mes de septiembre de 1921: la política cultural lanzada desde el Estado y la presencia de Ramón del Valle-Inclán durante estos festejos.

Por lo que se refiere a las Fiestas del Centenario en 1921, sus actividades estuvieron encaminadas a difundir una identidad política e histórica que estaba en construcción. A pesar de que habían cambiado las condiciones del país, el discurso oficial y la ideología cultural pos-revolucionaria apenas se perfilaban: eran un amasijo de planteamientos que comenzaban a salir a escena. Planeadas para ser diametralmente opuestas a las fastuosas Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de 1910 (ordenadas por el general Porfirio Díaz), el Centenario de la Consumación de la Independencia fue organizado, al interior del país, en un ambiente popular y dentro del más puro “mexicanismo”, al decir de sus organizadores. Fue el “pretexto cívico” esencial para proyectar hacia el extranjero una imagen de paz y estabilidad en el país. Con el fin de lograr este objetivo, se invitaron a todas aquellas naciones “que tuvieran relaciones amistosas con México” a enviar delegaciones a las fiestas; con este gesto podían resarcirse las disputas internacionales y México entablaría nuevamente comunicación diplomática con los Estados Unidos y con los principales centros de poder europeos.

A partir de las Fiestas del Centenario se impulsaría, en todos los niveles educativos y de gobierno, tanto la idea reconstructiva de la Revolución mexicana como la elaboración de su memoria histórica, mediante la introyección de preceptos de legitimación simbólica a través de las artes y las letras. Sin denostar sus complejidades o sus bien intencionados principios, los diversos órdenes de gobierno trataban de encontrar un común denominador —con raíz nacionalista y apariencia de modernidad— que unificara, diera cauce y suavizara aquella heterogeneidad cultural, étnica e ideológica apenas aflorada, desde lo más profundo de la carne, en la década armada. Considero que para Maples

Arce, que en esos momentos trabajaba en *Zig-Zag*, esta festividad tuvo un doble significado.

Por una parte, la consideró mexicanista *ad nauseam* —según sus parámetros—, pues durante más de treinta días se hicieron apologías del pasado glorioso, sin referencia a los añejos prejuicios acerca del mestizaje o del indígena vivo. Uno de estos preclaros ejemplos fue el concurso de la India Bonita o la “Venus India”, como el mejor ejemplo del indigenismo popular organizado por *El Universal* y reseñado en *El Universal Ilustrado* del 4 de agosto de 1921:

Dicho concurso simboliza la unión de dos razas: la aborígen que pobló las regiones del Anáhuac, con la española que civilizó y repobló estas tierras, dando origen al nacimiento de la nacionalidad mexicana [...]. Triunfante en el certamen una bella india de la sierra de Puebla, María Bibiana Uribe, ésta ha tenido no sólo la satisfacción de ser poseedora del premio de \$3 000 asignado por *EL UNIVERSAL* [...] sino otra mayor y más conmovedora: la de verse agasajada, mimada, aplaudida en verdaderas ceremonias cívicas, pues tales han sido las fiestas consagradas hasta hoy a María Bibiana en los teatros de México.

También hubo “garbanzos de a libra”, con los más variados y positivos eventos artísticos y literarios. Un ejemplo fue la célebre muestra curada por el Dr. Atl e inaugurada por el presidente Obregón: la “Exposición de Arte Popular Mexicano”, que tuvo lugar en el edificio núm. 85 de la Avenida Juárez y que fue organizada por el Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario. La exposición, al decir de su invitación, “ha sido una verdadera revelación del adelanto en que se hallan, en nuestro país, las artes populares. Estará abierta al público todos los días, de 10 a.m. a 1 p.m. y de 4 a 6 p.m.”.

Otro memorable acontecimiento de las Fiestas del Centenario, que impactó positivamente a Maples Arce, fue la presencia de Ramón del Valle-Inclán, invitado de honor del gobierno del general Álvaro Obregón a través de su ministro en España, Miguel Alessio Robles. Valle-Inclán fue llamado por José Vasconcelos para presidir la constitución de la Federación de Intelectuales Latinoamericanos, elegir un comité y recibir su nombramiento como presidente honorario de la

federación. Como parte de sus actividades, Valle-Inclán impartió, en octubre de 1921, cinco conferencias magistrales sobre literatura en el salón “El Generalito” de la Escuela Nacional Preparatoria. A pesar de que el escritor gallego se desparramaba en digresiones literarias, históricas y estéticas, sucedió que durante su cuarta conferencia hizo una radical aseveración sobre el pasado. En una nota publicada en el periódico *Excélsior* el 18 de octubre, un reportero escribió lo siguiente:

Durante la conferencia de ayer, don Ramón vuelve a tratar el tema del sentimiento del paisaje en sus libros, y así nos habla de las ciudades castellanas, de Toledo, de Segovia, de Salamanca, y dice que él nunca pudo comprender la belleza de estas ciudades de Castilla, ciudades muertas, verdaderas ruinas de un pasado que se desmorona. Entre el público que asistió a esta plática, estos atrevidos conceptos de don Ramón causan verdadero asombro, y hasta un poco de estupor.

[...] Nos habla de la literatura española contemporánea y dice que en sus principios aquélla casi podría considerarse sólo como un mero dilettantismo, porque carecía de un ideal verdaderamente humano, en tanto que en Rusia ya se iniciaban los grandes movimientos y se trataban los máximos problemas universales. Todo renovamiento, toda grande iniciación era inmediatamente atajada, amordazada... Unamuno es procesado, Baroja perseguido, el mismo Valle-Inclán se ve precisado al silencio y a la no publicación de una obra, Araquistain tiene que exiliarse!

A pesar de la autoridad moral y literaria que representaba en el México obregonista, Valle-Inclán estaba familiarizado con algunos de los postulados de renovación de la nueva literatura, como también con su forma poliédrica de mirar el mundo. Esto pudo haber despertado en Maples Arce el deseo de conocerlo personalmente, ya que tiempo después lo integró al Directorio de Vanguardia del “Comprimido estridentista”. Pero también, de acuerdo con Francisco Mora, un posible enlace entre Valle-Inclán y Maples Arce pudo generarse a raíz de la lectura que hizo el veracruzano de *La Pipa de Kif* (1919), pues en su poema “Rosa de Sanatorio” Valle-Inclán empleó la palabra “estridente” para expresar su reacción febril y anímica a las desintoxicaciones a las que era sometido. Además, equiparó esta palabra con otras reacciones

que consideraba “futuristas” y “cubistas”.⁸ A fin de cuentas, no se sabe si Maples Arce obtuvo de ahí el nombre para su movimiento, pero por lo menos fue acertado el término iconoclasta que utilizó en su primer manifiesto para sacudir las conciencias y volverlo emblemático.

Si bien este análisis de época no pretende “explicar” el medio en que se cultivó el estridentismo, podría considerarse un acercamiento o elemento complementario al fenómeno de la vanguardia en la Ciudad de México. Con esta aproximación se puede o no estar de acuerdo, pero insisto en que ninguna de estas experiencias novedosas en el mundo de las letras o del arte hubiera florecido —y tampoco hubiera producido reacciones encontradas— si los jóvenes escritores y artistas hubieran permanecido complacientes ante los principios tan canónicos como inamovibles de aquellas generaciones que les precedieron.

Actual 1. Hoja de Vanguardia

El cúmulo de inquietudes despertadas por la vanguardia, la caducidad de la poesía modernista, el movimiento armado recién vivido, la apología centenaria, así como la labor de Maples Arce como articulista propiciaron que, con una serie de recursos literarios heredados de distintas latitudes, éste preparara su grito de emancipación durante los últimos meses de 1921.⁹ El grito se formalizó a través del manifiesto titulado “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, publicado como contenido único de *Actual 1. Hoja de Vanguardia* y pegado en las bardas del centro histórico que circundaban el barrio de las facultades. Actualmente, sin discutir la primacía histórica de los “Tres llamamientos” de Siqueiros aparecidos en Barcelona, el “Comprimido estridentista” es uno de los primerísimos manifiestos de la vanguardia latinoamericana, redactado en México, por medio del cual se asestaba un golpe a los detractores de la actualidad en la experiencia estética.

⁸ Cf. Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999, pp. 39-40.

⁹ La mayoría de los especialistas fecha la aparición de *Actual 1* el 31 de diciembre de 1921, pero hoy se ha abierto un poco más este espectro temporal al mes de diciembre e incluso a finales de noviembre.

Mordaz y calculado, se dirigió como punzón contra las falanges de poetas y escritores “retardatarios” que no veían en aquel momento histórico la posibilidad de experimentación y novedad en las letras y en el arte, sino que a su decir seguían empantanados en crónicas y discursos de raíz positivista, operados con modos de pensar monolíticos y difíciles de revertir, sin ofrecerle otra actualidad al proceso histórico.

Aunque líneas más abajo me dé a la tarea de identificar ciertos sustratos de dicho manifiesto, en este momento nos conviene disfrutarlo de cuerpo entero, como la solitaria propuesta dirigida a propiciar una renovación en los parámetros de la percepción de la realidad, así como en la aprehensión de una simultaneidad que orbitaba, incisiva, alrededor del minuto presente. Y no tiene desperdicio. Su construcción visual es impecable, de vanguardia pura. El encabezado y los diferentes tipos de imprenta están dentro de un constante equilibrio entre la foto del poeta y las capitulares numéricas. Estos diseños de estilo dadá son empleados para jerarquizar la lectura, como si se tratara de un grito tipográfico. Es un cartel que atrae, que logra una recepción muy diversa: tanto en el paseante que cruza inadvertido y ve a un *dandy* con flor en la solapa, creyendo que es la invitación a una zarzuela o una novillada, como en el estudiante, profesor universitario o curioso que se detiene a leer. Y sus frases epatantes supieron crear un interlocutor capaz de escucharlas, pues generaron simpatía o disconformidad, al mismo tiempo que reían burlonamente a través de imágenes verbales. Este llamado se acentúa por su carácter de hoja-cartel, el soporte manifiestario por excelencia, que puede pegarse en las paredes, en los postes o circularse de mano en mano. La costumbre de fijar en las calles protestas, edictos o proclamas fue método recurrente entre las facciones revolucionarias y México vivió, mucho tiempo, engominado.

Sin embargo, esta supuesta ventaja también entraña su contracara: la hoja volante es lábil por naturaleza. En cualquier momento puede perderse, caducar, removerse, tirarse a la basura, cubrirse con otra, o bien, como sucedió con el “Comprimido”, trascender su inmediatez. Mucho se ha especulado de que la palabra “comprimido” fue empleada como una suerte de cápsula o tableta milagrosa para curar las críticas adversas, pero pienso que tuvo más acepciones. “Comprimido” se

empleaba como acertijo, y con seguridad la palabra fue extraída de la sección de pasatiempos de *Zig-Zag*, en donde se les llamaba comprimidos a los recuadros con abreviaturas, contracciones o signos gramaticales, en donde el lector debía adivinar la frase que se mostraba dentro de un recuadro. Por tanto, “comprimido” también fue empleado como juego visual de implantes retóricos y neologismos en algunos medios impresos, usos que incidieron en el manifiesto.

Después de los gruesos encabezados están los agradecimientos a un grupo de escritores presentes, a través de la frase “Iluminaciones subversivas”, donde se incluye a René Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit y se añaden “algunas cristalizaciones marginales”. Abajo, también aparecen, a manera de llamados, una serie de personajes y lugares que marcaban la cotidianidad del momento iconoclasta: “Muera el Cura Hidalgo. Abajo San Rafael-San Lázaro. Esquina. Se prohíbe fijar anuncios”, todos estos apostillados por la palabra éxito, que tampoco en los años veinte quería decir fama o prestigio, sino terminación de una cosa: del latín *exitus*, fin o salida de un negocio o asunto, conclusión de algo.¹⁰

En este momento no es mi intención diseccionar sólo las glosas del manifiesto, sino verlo panorámicamente y reconocer en su escritura a un autor con sólidos conocimientos sobre el reportaje, de pluma aguda y directa, lo cual fue de vital ayuda para trazar los referentes de *Actual 1*. Aunque la redacción del manifiesto es confusa, cada uno de sus catorce apartados tiene su autonomía. Sus principios son tan crípticos, escandalosos y retadores como la fotografía misma de Maples Arce. El manifiesto, como todo texto programático de avanzada, fastidia, niega y critica, al tiempo que se define, se exalta y se dota de vida. Así inicia:

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi

¹⁰ Cf. *Larousse ilustrado*, 1912, primera traducción a la lengua castellana de Miguel de Toro y Gisbert.

insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas.

El “Comprimido” toca diversos temas en su primer apartado como el carácter marginal del escrito, la verdad estética y la emoción necesaria para crear una obra de arte.

I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. [...] La verdad estética es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada...

También, a lo largo de los apartados II, III, IV y V, la voz de Maples Arce se desdobra poliédricamente y se convierte en una antena receptora que intenta discernir el barullo callejero. El poeta observa, siente y recorre el mundo para incorporarlo al soliloquio mental inspirado en la multitud de murmullos e ideas de los vanguardistas de ultramar:

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas [...] las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente —Ruiz Huidobro— junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las bluzas [*sic*] azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuita por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia.

En el apartado VII, vuelve a encerrarse en sí mismo para completar su bitácora de viaje: primero, el saludo y la inclusión de intelect-

tuales extranjeros; luego, el paso anímico por su ciudad... En seguida, el legado personal con el cual trata de insertarse en el concierto de su época:

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio —sincretismo—, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual.

Cierra el manifiesto con una exhortación final:

XIV. Exito [*sic*] 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 con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente [...] a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y mefíticas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos esos, los exito [*sic*] en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado [...]. Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas.¹¹

Después, viene el famoso Directorio de Vanguardia, obtenido de sus lecturas de *Vida Americana*, los números de *Grecia* de 1918 y de 1920, *Cosmópolis*, *Reflector*, *Ultra* y *Tableros*. De los mexicanos cita solamente a los diez que a su juicio abogan por la renovación estética: Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Diego M. Rivera, David Alfaro Siqueiros, Marius de Zayas, José D. Frías, Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, Pedro Echeverría, el Dr. Atl.

¹¹ Quizás la palabra “exitos”, que en este párrafo se repite dos veces, no se refiera a desear la fama sino, como dije más arriba, a exhortar, a invitar al lector al replanteamiento del presente en construcción.

En el ensayo de Carlos García, “Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922”,¹² se recoge el dato de que Maples Arce ya había entablado contacto con De Torre, por lo menos desde el 12 de diciembre de 1921, para felicitarlo por los planteamientos vanguardistas vertidos en sus artículos de *Cosmópolis*, así como para solicitarle datos sobre otros escritores como Jorge Luis Borges y los chilenos Rafael Yépez Alvear y Jacobo Nazaré. Al parecer, *Actual 1* fue enviada a España a finales de diciembre. Tanto De Torre como Borges conocieron tempranamente el “Comprimido estridentista”; y aunque abiertos a los planteamientos de vanguardia que aparecían en Latinoamérica, ambos reconocieron en éste un remedo del manifiesto “Vertical”:

Maples asimismo me envió su hoja *Actual* y una carta muy esperanzada en los proyectos de Yépez. *Actual*, como dices, es un calco, pero con todo, y pese a la idiotez del retrato ése con la flor en el ojal —imitando quizás a esos folletitos que proclaman específicos y que traen la convincente efigie del doctor— me parece que ese Maples Arce vale algo. Un poema que leí de él en *Cosmópolis* me gustó, aunque muy influenciado por Lugones.¹³

De hecho, la historiografía de *Actual 1* va más allá. Se ha especulado, incluso, que fue la justificación de un libro de poemas que estaba a punto de terminar y que iba a publicar en editorial Cultura a mediados de 1922: *Andamios interiores. Poemas radiográficos*. Como su primer poemario, *Rag. Tintas de abanico* (aparecido a mediados de 1921 bajo el sello de Catalán Hermanos, Veracruz y Barcelona), había sido criticado desde *El Universal Ilustrado*, al parecer por Carlos González Peña,¹⁴ se sospecha que Maples Arce decidió respaldar la edición

¹² Carlos García, “Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922”, *Literatura Mexicana*, vol. 15, núm. 1 (octubre de 2004), pp. 151-162.

¹³ “Carta de Borges a Guillermo de Torre”, citada en *ibid.*, p. 154.

¹⁴ Se creía que la edición de *Rag. Tintas de abanico* había sido quemada por el poeta y no quedaban ejemplares. Sin embargo, Klaus Meyer-Minnemann, de la Universidad de Hamburgo, prologó y reprodujo el poemario en *Literatura Mexicana*, vol. 3, núm. 1 (1992). Asimismo, en el marco de la exposición *El Estridentismo*, montada en

de *Andamios interiores* con el “Comprimido estridentista”. Así recuerda el lanzamiento de *Rag*:

Lleno de alborozo, publiqué el tomito de prosas líricas, ilustrado por Puen-te y Reyes Pérez. El deseo de ser autor, sin embargo, me llenó de amargura. Cuando apareció aquel mi primer libro, que me apresuré a distribuir en revistas y diarios, esperando que con él comenzara mi gloria de autor, me llevé un chasco mortal. El día en que era costumbre se publicaran las reseñas bibliográficas en *El Universal*, me lancé a la calle a buscar el periódico y, emocionado, me puse a hojearlo, hasta encontrar la recensión, cuya agresividad me lastimó [...]. En la frase que supongo más escarnecedora, porque es la que recuerdo, el malvado crítico me llamaba “... bebedor de ciencia infusa en copas de tequila...” [...]. Y a mi vez lo calificué de “botillero de la literatura”.

En esos momentos no advertía yo aún que este libro, que cantaba la vida dichosa de mujeres, champaña y flores, no era en realidad sino la expresión de mi decadentismo juvenil, y no podía yo entender por qué, en vez del éxito que esperaba, no había alcanzado más que aquellas descomedidas palabras.¹⁵

Al poco tiempo, un amigo y colaborador de Maples Arce, Luis Marín Loya, responsable de la columna “El Meridiano Lírico” de *Zig-Zag*, dio un espaldarazo emocional a *Rag*, publicado en su columna del 29 de septiembre de 1921:

Que no lean los versos de Manuel Maples Arce los que exigen del artista apenas salido de la adolescencia la desconfianza de la propia obra [...]. Seguramente que los gérmenes contenidos en “Rag” fructificarán en una madurez intensa y positiva; pero mientras la vida sea ímpetu insano y rebeldía sin freno, que siga el poeta haciendo obra de viril protesta contra la vulgaridad y el amaneramiento que, con escasas excepciones, saturan el ambiente literario de este pobre México decadente [...]. Para

la Casa del Lago el 23 de abril de 1983, fue presentada la plancha en metal, de 16.5 x 26.5 cm, con la portada de *Rag*, *Tintas de abanico*.

¹⁵ Maples Arce, *Soberana juventud*, pp. 77-78.

hallar íntegro a este escritor llamado a señalar nuevos rumbos al pensamiento poético, poned su prosa en verso. Sus colecciones de poemas que he mencionado contienen los más bellos hijos de su estética arbitraria, con lo que demuestra que, para hacer verdadera poesía, no se necesitan más cánones que los inmortales de la belleza, ni más orientaciones que la sinceridad de las emociones personales.

En sus memorias, Maples Arce no hace relación alguna entre *Rag* y el “Comprimido estridentista”. Sin embargo, relata cuáles eran las expectativas con *Actual 1*:

La madrugada aquella me levanté decidido [...]. Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la Escuela de Huérfanos [...]. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero.

El resultado del manifiesto fue atraer la atención de algunos jóvenes, que me buscaron animados por un espíritu de renovación, a la vez que sentían el despertar de una conciencia literaria. El primero en acudir fue un muchacho de apellido Echeverría. Traía un legajo de poemas escritos sólo con mayúsculas y una sintaxis telegráfica, es decir, suprimiendo preposiciones, artículos, relativos, etc., y que por su contenido y espíritu sugería algo nuevo, aunque pueril. En el segundo número de *Actual* aparecieron unos de sus poemas, mientras que en el tercero y último figuraban colaboradores que se significaban por su tendencia novedosa.¹⁶

Independientemente de la recepción de *Rag* y su relación o no con la aparición de *Actual 1*, en mi opinión el “Comprimido estridentista” ha sido y será uno de los textos más bellos de las vanguardias. Semeja la superficie de un vitral: aunque su estructura no se modifique, sus coloraciones y reflejos jamás serán los mismos a los ojos de los espectadores. En palabras de H. R. Jauss: “La obra literaria no es un objeto existente para sí, que ofrezca a cada observador el mismo

¹⁶ *Ibid.*, pp. 123-124. La Escuela de Huérfanos fue inaugurada durante las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, en 1921.

aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que lo trae a la existencia actual.”¹⁷

Actual 3. Hoja de Vanguardia

“Proyector Internacional de Nueva Estética”

A tal punto se desconocía la vanguardia en México que sobre *Actual 1* sólo apareció una nota en *Revista de Revistas* el 8 de enero de 1922, firmada por José D. Frías, titulada “Un manifiesto literario”. Aunque ambigua en sus apreciaciones, le otorgaba al poeta el beneficio de la duda:

Los que escribimos para los periódicos, acaso más que los literatos que se limitan a escribir para los libros, sabemos que la literatura en México es una cosa poco interesante, si se tiene en cuenta la producción nacional, tan limitada en relación con los medios de cultura [...]. Por esto los manifiestos literarios nos dejan indiferentes a los postulados más o menos artificiales en que pretenden asentar las bases de una renovación literaria. Sin embargo, ha pocos días recibí una curiosa “Hoja de Vanguardia”, como la llama el autor, con títulos admirables y estos comienzos inquietantes.

Muera el Cura Hidalgo.

Abajo San Rafael-San Lázaro.

Esquina.

Se prohíbe fijar anuncios.

Mi amigo Manuel Maples Arce, que redactó el manifiesto, es un muchacho que ha escrito versos un poco extravagantes, a veces de emociones muy sutiles, a veces desacierto total por la forma y por la idea [...]. La última ocasión que le saludé me pidió un poema para insertarlo

¹⁷ H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000, p. 161.

quién sabe en qué periódico futurista que iba a editar con propósitos iconoclastas.

No sé hasta qué punto Maples Arce haya querido hacer humorismo en su manifiesto. Ni puedo juzgar de su sinceridad o de su fe. ¿Quién puede adivinar en esos alharaquientos tumultos de las “escuelas” lo que habrá de nacer de ellos? ¿Por qué hemos de pensar que sólo un loco puede lanzarse a desafiar la publicidad en la forma de esa hoja de vanguardia? [...]. No está mal que Maples Arce agite un poco las aguas, con ese proyectil, aunque inocente, cuando menos rizará la superficie de las linfas aletargadas.

A partir de 1922, Maples Arce continuó con su búsqueda y se fue interesando en las corrientes que surgían en América Latina con el mismo afán de actualidad. Así, un mes antes de sacar *Actual 3* se relacionó con Rafael Yépez Alvear y Jacobo Nazaré, refrendando su apoyo al movimiento chileno, y también se adhirió a su manifiesto *La Rosa Náutica* (marzo-mayo de 1922), publicado en *Antena. Hoja Vanguardista*, Tour Eiffel, Valparaíso.¹⁸ Y todavía después de salir a la luz *Andamios interiores*, en julio de 1922, Maples Arce lo hizo llegar a la primera camada de vanguardistas latinoamericanos, a Borges, así como a Gómez Carrillo y a De Torre.

La comunidad de propósitos innovadores [recordaría Maples Arce] era indudablemente una causa de acercamiento. El público reaccionaba de manera semejante ante el arte nuevo, y esto también influía en nuestra solidaridad. Con todas las publicaciones de alguna significación en América teníamos canje. Enviábamos y recibíamos libros de todas partes, a veces con expresiones significativas. Recuerdos de esta fraternidad tengo con Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Ángel Cruchaga Santamaría, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Carrera Andrade, Salvador Reyes, César Vallejo, Mariano

¹⁸ Algunos otros firmantes fueron Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Salvador Reyes, Guillermo de Torre, Jacques Edwards y Julio Walton. Cf. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 127-128.

Brull, Salomón de la Selva, Eugenio Florit, Jorge Zalamea, José María González de Mendoza.¹⁹

En febrero de 1922 apareció *Actual 2*, revista mural. Actualmente desconocido pero consultado por Luis Mario Schneider para su tesis, este segundo número presentaba, según el investigador, “una colección de poemas de Pedro Echeverría (dedicada a Lulú y a Mitil), el primer intelectual que acude al llamado de *Actual 1* y que escribe todos sus poemas con mayúscula, con una síntesis telegráfica y cargados de imágenes sin nexos lógicos gramaticales”.²⁰ De Pedro Echeverría poco se sabe: apareció en el Directorio de Vanguardia del “Comprimido estridentista” y colaboró con una poesía pentagramática a manera de caligrama central en *Irradiador 2* (octubre de 1923), firmado con su seudónimo “Polo-as”, pero murió prematuramente, hacia 1924, en los Estados Unidos.

En julio ya estaba circulando *Actual 3*, revista mural también, doblada en cuatro cuartos, que tuvo mayor carácter vanguardista y diversidad de plumas. El depósito general se hallaba en la Librería Renacimiento; su precio, 10 centavos el ejemplar.²¹ Bajo el subtítulo *Hoja de Vanguardia —Proyector Internacional de Nueva Estética—*, su portada ostentaba el encabezado de “Actual” en pesadas letras negras, mientras que, cruzando la página completa, sobre el índice de los contenidos de la revista, un enorme y desinhibido “Nº 3” en rojo, a la usanza de la leyenda “Frágil” sobre las cajas de embalaje y paquetería. A diferencia de *Actual 1*, ésta contenía cuatro anuncios, los cuales se desconoce si sufragaban los gastos de la impresión y el tiraje. El de la contraportada exhortaba: “Lea Ud. *El Mundo. Diario Vespertino de Política e Información*. 5 centavos en toda la República. Rosales 9, México, D.F.”. Abriendo la primera mitad del periódico aparecían

¹⁹ Cf. Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, vol. 6, núm. 62 (noviembre de 1976).

²⁰ Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, INBA, México, 1970, p. 44.

²¹ Este raro ejemplar, propiedad del doctor Salvador Gallardo hijo, fue reproducido en el catálogo de la exposición *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, Conaculta/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 2010.

otros dos anuncios: el de la librería Porrúa, que lanzaba “OBRA NUEVA: *Discursos a la nación mexicana*, por el Lic. Antonio Caso, rector de la Universidad Nacional. Un volumen en magnífico papel y correctamente impreso. \$2.50 de venta en la Librería de Porrúa Hnos., esquina de las calles Av. Argentina y Justo Sierra, México, D.F.”. Y, por último, dos publicidades de giro comercial: “50,000 pares de calzado americano a precios originales de St. Louis Mo.”, con los fotograbados de los zapatos. Y “Crédito Popular. Sociedad Cooperativa de Responsabilidad Limitada. Acciones de dos clases: A y B. Agente General: Jerónimo Hernández, Donceles 79, Despacho 2, México, D.F. Pida prospectos gratis”.

Conociendo la relación de amistad que mantenía Maples Arce con Fermín Revueltas, no parecería extraño afirmar que el pintor colaboró con el diseño de los tres números de *Actual*, pues la distribución tipográfica, la selección de fuentes, el manejo de los planos, la fotografía y los encabezados, fueron soluciones empleadas por Revueltas en la formación de *Irradiador*, aparecida en septiembre de 1923.²² Al desplegar completamente la “Hoja de Vanguardia”, cobra un renovado impulso visual la disposición de los textos literarios dentro de tres largas columnas. *Actual 3* fue integrado por trabajos de poetas europeos, que con certeza Maples Arce retomó de revistas españolas o francesas.

Las columnas laterales fueron las depositarias de la poesía, que abrían con “Tras los adioses últimos” del propio Manuel Maples Arce (de próxima aparición dentro de su libro *Andamios interiores*). Le siguió “Cabaret”, de Alfonso Muñoz Orozco, otro amigo y compañero de Maples Arce que éste recuerda en sus memorias. De Isaac del Vando Villar (que en 1918 fundó en Sevilla *Grecia* y firmó un “Manifiesto ultraísta”, aparecido el 30 de junio de 1919 en el núm. 20 de *Grecia*, contra los “eunucos novecentistas”) se publicó “El cordón de la vida”,

²² De hecho, sí colaboró en la hoja volante. Pues en la exposición del centenario natal “Fermín Revueltas. Estructura, forma, color”, montada en el Museo Mural Diego Rivera de la Ciudad de México en julio de 2002, fue presentada una plancha xilográfica con el logotipo de *Actual*, de 7 x 16 cm realizada por Fermín Revueltas. Aunque no corresponde al encabezado de los dos números conocidos, posiblemente corresponda al segundo número.

Joaquín de la Escosura firmó “Otoñal” y Guillermo de Torre apareció como traductor de “Fin del mundo cotidiano” de Iwan [Yvan] Goll. Por su parte, el poema “Mutación”, de Guillaume Apollinaire, fue traducido por José de Ciria y Escalante. Los otros poemas fueron “Cinés”, de Lucía Sánchez Saornil; “Ceniza”, de Humberto Rivas (director de *Ultra*); “Horas”, de su hermano José Rivas Panedas, y “Aritmética”, de Salvador Novo, rareza literaria que es menester reproducir:

Yo busco los árboles cómodos
y aguardo. Sé percibir
los segundos, mas sin contarlos.
¿Hay más números? Uno es
uno mismo y uno único.

Ellos vienen atrás apenas
o abajo ¿Hay lugares?
y contemplan cada color,
y se asombran de sus sentidos.
¡Yo fui tan aprisa que tuve
la luz!
... Mas hoy sé que hay tan sólo siete
colores y cinco sentidos.
Y sé que el sol, la noche, el alba...
El sol juega a esconderse. Oigo
el eco de su grito impúber.
(La luna llega tras el sol).

La columna central estaba conformada por el único trabajo en prosa: “Las criadas”, de Francisco Orozco Muñoz, de reminiscencias eróticas velardianas, y una larga sección editorial llamada “Notas, libros y revistas”, la cual pone al descubierto las primeras relaciones del estridentismo con el movimiento internacional de vanguardia. Es comentada la revista chilena *Metamorfosis*, cuyo director era el poeta dadá Jacques Edwards; también se anota el índice de la revista alemana *Der Futurismus*, encabezada por P. R. Vasari, correspondiente al mes de mayo de 1922; y se publicitaban las “Edizioni

Futuriste di Poesia”, a cargo de F. T. Marinetti y Emilio Settimelli (Milán, Italia).

Sin embargo, dos noticias editoriales de esta columna central llaman la atención, pues actualmente es información privilegiada para saber cómo Maples Arce, a mediados de 1922, había tejido una red de autores y editores de vanguardia que conocían, sin lugar a dudas, los ejemplares de *Actual*. La primera es una amplia reseña de *La Vie des Lettres*, dirigida por Nicolas Beauduin y William Speth, en cuya sección de revistas, editada por Paul Simonin, aparece *Actual 1* con la siguiente descripción: “Única hoja de vanguardia en México, en la que nuestro intrépido camarada, Manuel Maples Arce, efusivísimo poeta y creador de nuevas formas, definió su tendencia modernista”. Otras revistas que Paul Simonin comenta son *Prisma*, revista internacional de poesía que publicaba Rafael Lozano en París; *Cahiers Idéalistes*, número de marzo, con un estudio de Iwan [Yvan] Goll, “Le Poème construit”, sobre la forma del poema; así como la alemana *Die Neue Schanburne*.

La segunda noticia es aun más sorprendente, pues en un discreto párrafo se anuncia: “Han aceptado la corresponsalía de *Actual*, en Madrid: Guillermo de Torre; en Buenos Aires: Jorge Luis Borges”. Esto quiere decir que hacia 1922 los tres poetas hacían trabajos simultáneos de creación y búsquedas vanguardistas; intercambiaban ideas, bautizaban sus corrientes o movimientos y trataban de diferenciarse entre sí, a pesar de corresponder a la misma urgencia generacional por renovar las letras y las artes. Así lo manifestaba Maples Arce en un llamado dentro de *Actual 3*: “Nos proponemos hacer de este pobre México decadente, otro, nuevo, fuerte y único”.

Para contextualizar estas declaraciones, diversas frases de ribetes dadá eran intercaladas entre poema y poema; entre noticia y noticia: “Contra las Academias: estridentismo”, “Contra el confort-ambiente: estridentismo”, “El estridentismo es la pesadilla de los académicos”, “El estridentismo agotará la paciencia de los santos”, “Contra el Consejo Cultural de la Ciudad de México: estridentismo”, “Contra los burgueses: estridentismo”, “Nos hemos levantado en armas contra el aguachirlismo literario”, “Los niños lloran por el estridentismo”. Debajo de esta página literaria se extendía, a lo largo de las tres columnas,

un gran anuncio horizontal —nada menos que el lanzamiento del primer poemario vanguardista de Maples Arce: “PRÓXIMAMENTE *Andamios Interiores. Poemas radiográficos* de Manuel Maples Arce, Editorial Cultura”.

El periodista Luis G. Nuilla (seudónimo de Rafael Heliodoro Valle) publicó una nota sobre *Actual 3*, donde aseguraba que el estridentismo acabaría por fastidiar la paciencia de los santos, los tímidos y los decididamente cobardes:

Ha sonado un clarín en la torre de las estridencias [...]. “Nos hemos levantado en armas contra el aguachirlismo literario”, exclama uno de los más impacientes. Hay poemas de Manuel Maples Arce, quien dirige el grupo rebelde y francamente nada tiene que ver con el confort ambiente; hay versos de Alfonso Muñoz Orozco y de Francisco Orozco Muñoz, Isaac del Vando Villar, Humberto Rivas, J. Rivas Panedas, Lucía Sánchez Saornil y Salvador Novo [...]. Después del agrarismo, el problema internacional, la escasez de papel, la huelga siempre ojerosa y pálida de tanto no dormir y muchas otras cosas que nos tienen al margen de la neurastenia verde y la envidia amarilla, este clarinazo viene a rematarnos, a torcernos el cuello, a despachurrarnos en plena vía pública y a darnos un mismo mendrugo lleno de dinamita. QUE DIOS NOS GUARDE A NUESTRAS MERCEDES MUCHOS Y LUENGOS AÑOS.²³

A pesar de conservar su formato de hoja de vanguardia, pierde su carácter de cartel para ganar un terreno editorial más homogéneo y estructurado como revista de avanzada. Y en su construcción tipográfica se continúa sonorizando la naturaleza de los poemas. *Actual 3* resultó un estupendo depositario del ímpetu generacional por transformar el momento presente y por llamar la atención sobre la heterogeneidad de propuestas poéticas y artísticas de avanzada que merecían ser escuchadas y conocidas en México.²⁴ Además, en su diseño editorial, Fermín

²³ Luis G. Nuilla [Rafael Heliodoro Valle], “Sobre la mesa de redacción: ACTUAL. Hoja de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética. Librería Renacimiento, México, D.F.”, *El Universal Ilustrado* (13 de julio de 1922), p. 7.

²⁴ Aunque *Actual 3* no tiene fecha de publicación, puede inferirse que apareció a mediados de 1922, debido al anuncio que contenía en sus interiores sobre la próxima

Revueltas lograba, de nueva cuenta, un dinamismo tipográfico en donde ideas y emociones dialogaban entre sí y con el lector.

Debido a la estancia de Revueltas en el Art Institute de Chicago entre 1918 y 1920, no es difícil pensar que pudo haber vinculado la formación de *Actual* con algunas propuestas editoriales del Dadá impulsado por Marcel Duchamp, Francis Picabia, Arthur Cravan o Man Ray en Nueva York. O bien, que en México Revueltas y Maples Arce hayan podido conocer el *Bulletin Dada* N° 6, lanzado en París en marzo de 1920 por Picabia. Con la composición de ese *Bulletin* se relacionan las gruesas capitulares en rojo de *Actual* 3 que sonorizan a través de su disposición en diagonal y se sobreponen tanto al subtítulo como al sumario de la carátula. El ejercicio que representó *Actual* 3 ya anunciaba el siguiente paso editorial del movimiento, pues la futura revista *Irradiador* le heredó el subtítulo “Proyector Internacional de Nueva Estética”.

El conocimiento de estos dos números de *Actual*, a fin de cuentas, tiende puentes vertebrales de análisis para seguir las relaciones entre los diversos movimientos de vanguardia y para identificar quiénes eran las jóvenes voces interesadas en los laboratorios estéticos de Latinoamérica. De la misma manera, ha sido posible conocer cómo fue que, a raíz de estas primeras hojas editadas por Maples Arce y diseñadas por Revueltas, una vez en circulación *Andamios interiores* de Maples Arce, se fueron incorporando los integrantes, colaboradores o simpatizantes, quienes a través de sus poemas, crónicas, novelas, gráfica, fotografía, lograron con los años apuntalar, enriquecer y hacer disfrutable esta fecunda e irascible vanguardia estridentista.

aparición de *Andamios interiores* (que salió en julio), así como a la reseña de Heliodoro Valle, fechada el 13 de julio.

ACERCA DE UN MODELO DE INTERVENCIÓN PÚBLICA VANGUARDISTA: *PRISMA. REVISTA MURAL*

Patricia M. Artundo*

Prisma. Revista Mural (Buenos Aires, 1921-1922) fue la plataforma de lanzamiento elegida por Jorge Luis Borges a la hora de introducir el ultraísmo en la Argentina. Inicio de una estrategia de irrupción y choque, la revista en sí misma no sólo subraya el “gesto fundador”¹ del ultraísmo argentino, sino que, además y en tanto intervención urbana, apunta al espacio de la ciudad. Mediante el recurso de una revista-afiche y en una acción inédita, Borges sacó la literatura a la calle y, en su inmediatez, la instaló en la vida cotidiana. Su previsible precariedad no impidió que fuera pensada como un manifiesto desde su propia materialidad: en contra del “obsoletismo del libro”,² la hoja mural se entregó sin mediación alguna a la mirada extrañada del transeúnte porteño, anunciándole el surgimiento de una nueva estética, la ultraísta.

Pero ¿qué es aquello que, superando su estatus precario, le aseguró su proyección virtual en el tiempo, al reconocérsela como primer órgano vanguardista argentino?, ¿cómo es que llegó a ocupar ese lugar a pesar de existir otra publicación (*Los Raros. Revista de Orientación Futurista*, 1920) que la precedió en el tiempo? Como lo afirma Hanno Ehrlicher, el proyecto del director de *Los Raros*, Bartolomé Galíndez, era el de “crear una vanguardia en la que el ultra y el futurismo que-

* Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 130.

² Jorge L. Borges, “Vertical”, *Reflector* (Madrid), año 1, núm. 1 (diciembre de 1920), p. 18, recogido en *Textos recuperados: 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 76.

daran fusionados sin dejar, además, de ser simbolista”,³ un intento de conciliación que actualmente podemos reconocer en lo contradictorio de su título y que parece oponerse a la noción misma de vanguardia y marcar la imposibilidad de un cambio de paradigma estético.

Por el contrario, en el caso de Borges y de su adhesión al ultraísmo, se trató de una ruptura con lo precedente y aun contemporáneo, que se sustentaba en un programa teórico coherente. Un programa que el escritor había adelantado con su accionar en el marco del ultraísmo español, actuando él mismo como uno de los teóricos del movimiento, además de poeta y traductor de los expresionistas alemanes, pero que en el contexto argentino adquiriría un perfil propio diferenciándose de su raíz peninsular. No obstante, es cierto que Borges cumpliría con una práctica que había conocido y visto de cerca en el marco del ultraísmo español: el emplear una revista como plataforma de lanzamiento —empleo que puede ser entendido como parte de la “acción colectiva exterior”⁴ emprendida por el ultraísmo— y, al mismo tiempo, aplicar como estrategia el establecimiento de una alianza entre literatura y arte.⁵

Desde su propia materialidad, *Prisma. Revista Mural* se constituye en un hecho insólito en el medio argentino: ese “cartelón que ni las paredes leyeron”⁶ posee ciertas características que es necesario destacar. Primero, el formato elegido —una hoja impresa en un solo lado, de 59 × 86.5 cm—, cuyo destino era el de ser pegada sobre las paredes de las casas y edificios de la ciudad, a la manera de los afiches y anuncios publicitarios. Acción que implicaba una apropiación del espacio urbano, en un recorrido que se extendía por la avenida Santa Fe, doblando por Callao, siguiendo por su continuación, Entre Ríos, y desde allí hasta

³ Hanno Ehrlicher (ed.), *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)*, Biblioteca Orbis Tertius, La Plata, 2012, p. 13. Consulta en línea: <<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/>>.

⁴ La expresión es de Guillermo de Torre, quien reconocía que la experimentación ultraísta se había caracterizado por un “periodo de Revistas”. Cf. Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 81.

⁵ Sobre este tema, véase Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.

⁶ Jorge Luis Borges, [Nota autobiográfica], en Pedro J. Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina*, Minerva, Buenos Aires, 1927, p. 93.

la calle México. Camino que tenía como objetivo avanzar hasta la Biblioteca Nacional situada en aquel entonces en México número 564,⁷ es decir, avanzar precisamente sobre el lugar donde la literatura era atesorada. Tanto la irrupción como el método elegido para concretarla constituyen lo más controvertido de esta acción que conlleva una ruptura con la Literatura, una literatura entendida con letra mayúscula inicial, colocándose fuera de ella al sacarla a la calle y regalarla literalmente al viandante ya que carecía de una valoración económica. Para el joven Borges, era en ella que “—acaso por vez primera— se ofrenda el hallazgo lírico sin propósito mercantil ni gesto solemne”.⁸

Prisma era entregada a la inmediatez de la mirada, sin intermediación alguna (por eso el amplio blanco de página donde se despliegan lacónicamente apenas nueve poemas); es a ellos que se les dedica la mitad de la superficie, generando un equilibrio que se define en tres calles que se desenvuelven en sentido vertical: la primera dedicada al título; la segunda al grabado de Norah Borges, a continuación de éste, la “Proclama”, y por último, los poemas. Uno puede pensar que existió una suerte de boceto previo o de puesta en página que es posible reconocer a pesar de las limitaciones de las imprentas de la época (visible en la ornamentación de página muy *fin-de-siècle*, en la guarda que separa por el centro los poemas, en la falta de uniformidad en la carga de tinta o, por último, en la diversidad de tipos y tamaños de letra). Esto teniendo en cuenta que la xilografía de Norah se imprimía directamente del taco de madera y es a ella a la que la “Proclama” aparece

⁷ Muchos años después, Borges recuperaría este recorrido pero sin mencionar el destino último del trayecto, la Biblioteca Nacional, tal vez un acto de pudor frente a una audacia que era preferible olvidar, fuera porque en aquel entonces quien dirigía la biblioteca era Paul Groussac —quien sería una de sus admiraciones—, o porque él mismo sería su director entre 1955 y 1973. Quien recuperó esta información fue Emir Rodríguez Monegal. Cf. Jorge Luis Borges y Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía: 1899-1970* (1970), El Ateneo, Buenos Aires, 1999, p. 87; y Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Dutton, Nueva York, 1978, p. 169.

⁸ Jorge Luis Borges, carta a Rafael Cansinos Assens, 25 de noviembre de 1921, en Juan Manuel Bonet, “Cartas inéditas de Borges (1920-1922) y un poema”, *El País*, Madrid (22 de enero de 1978), citado en Carlos García, “*Prisma* (1921-1922): entre telones”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Vervuert / Iberoamericana, Fráncfort y Madrid, 2004, p. 245.

blecer ese nexo nos reconduce al mismo Borges y a aquello que lo había orientado en su elección de una revista mural. Al realizar su reseña del manifiesto del español, el argentino la había abierto con esta afirmación:

Ya —presintiendo el obsoletismo del libro como instrumento expresional— Ludwig Rubiner proclamó que el manifiesto constituiría el órgano más acto [*sic*] de nuestros intercambios intelectuales. Ante todo, su forma: esa gran foja abierta como un lecho, con sus alardes de bandera, y sin la humildad falsa del libro que con sus ocho aristas penetra como un ariete en nuestros estantes.¹⁰

Borges se refería aquí a “Organ” [Órgano] de Ludwig Rubiner, publicado en 1917, en pleno desenvolvimiento de la Gran Guerra, texto de carácter iconoclasta y provocativo, a tono con sus intervenciones políticas en *Zeit-Echo*. Para Rubiner:

Una revista carece hoy de cualquier sentido vital. Ha devenido un medio de conversación, como hace cien años lo era el diccionario. Pasatiempo con contemplación.

Pero lo escrito, dibujado, impreso tiene solamente valor, cuando su formulación es extrema necesidad; cuando es tan imprescindible, que irrita mediante el arrojo de la frase hecha; cuando a su productor le es tan importante el darse, que no recula ante la sencillez de la vulgaridad. O sea lo contrario de bibliofilia.

Una revista tiene además, en el mejor de los casos, la mala suerte de ostentar un carácter bibliófilo, de no ser inmediata.

Concedido.

Pero precisamente el contenido, el valor, lo espiritual, la palabra, que obliga a los hombres a elegir incondicionalmente, debe distribuirse entre los hombres de la manera menos mediata, más directa posible. El ideal es: el volante, el papelucho que carece totalmente de valor bibliotecario, el trozo de papel sencillamente impreso, que uno se pone en el bolsillo. O uno lo arroja, pero, y de ello se trata, uno

¹⁰ Véase Jorge Luis Borges, “Vertical”.

no podrá olvidarlo jamás, si le ha echado una mirada: tan profundo ha tocado.¹¹

Esta es la convicción que subyace en *Prisma*, en la elección de su formato, con el abandono del formato libro tan prestigiado para las revistas argentinas desde la segunda mitad del siglo XIX, y en la subsecuente pegatina hasta llegar a la Biblioteca Nacional. Hay una radicalidad en la elección y en la acción / intervención que no tiene precedente alguno en la Argentina y que la aleja decididamente del manifiesto de Guillermo de Torre. Éste seguía adherido a una revista que le aseguraba su distribución (al número 50 de *Grecia*, publicado en Madrid en noviembre de 1920) y no sólo tenía un valor comercial,¹² sino que además la “Efigie del autor”, realizada por Rafael Barradas, introducía una instancia del objeto libro en la hoja-volante: la práctica ya histórica de incluir un retrato del autor en la página frente a la portada, fuera un grabado, un dibujo a pluma o una fotografía.

Sin lugar a dudas, varios de los elementos de análisis que aplicamos aquí pueden ser empleados para pensar aquella otra experiencia, tan única como la de *Prisma: Actual. Hoja de Vanguardia*, lanzada en la Ciudad de México a finales de diciembre de 1921, esto es, un mes después que su par argentina. Una hoja —en este caso impresa por ambos lados, de 59.5 × 40 cm— con un manifiesto —redactado en primera persona— y una fotografía que ocupa casi un cuarto de página en la que aparece retratado Manuel Maples Arce, quien con su mirada pretende interpelar al lector. A diferencia de *Prisma*, cuyo subtítulo refiere a su propia realidad material (es una revista y es mural), en el caso de *Actual. Hoja de Vanguardia*, lo hace a su orientación, la vanguar-

¹¹ [Ludwig Rubiner], “Organ”, *Zeit-Echo* 3, Bümpliz-Bern, cuadernos 1-2 (mayo de 1917), pp. 1-2, traducción de Carlos García. Fuente: Thomas Anz y Michael Stark (eds.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920*, Metzler, Stuttgart, 1982, pp. 427-428. Sobre Rubiner, véase Barbara Barnini, “Das Zeit-Echo”, consulta en línea: <http://www.rubiner.de/tesi_zeitecho.html>.

¹² El valor de la hoja-volante era de \$0.15 cada una (el de la revista era de \$0.60). Cf. Isaac del Vando Villar, carta a Guillermo de Torre, 16 de diciembre de 1920, citado en Carlos García, “*Prisma* (1921-1922): entretelones”, p. 245. Allí Vando Villar le hace una liquidación de la venta del manifiesto.

dia “actualista” que es definida en el extenso “Comprimido estridentista” de catorce puntos que cubre ambas caras de la revista.

Tanto Borges como De Torre tuvieron rápidamente conocimiento de la experiencia mexicana; así se desprende de la misiva del argentino dirigida al autor de *Vertical*:

Maples asimismo me envió su hoja *Actual* y una carta muy esperanzada en los proyectos de Yépez [Alvear]. *Actual*, como dices, es un calco, pero con todo, y pese a la idiotéz del retrato ese con la flor en el ojal —imitando quizás a esos folletitos que proclaman específicos y que traen la convincente efigie del doctor— me parece que ese Maples Arce vale algo.¹³

Este “calco” del que hablaba Borges se refería a aquello que ligaba *Actual* a *Vertical*, y lo que en la carta citada aparece poco claro fue explicado pocos años después por De Torre, quien en su *Literaturas europeas de vanguardia*, al anotar brevemente la difusión del ultraísmo más allá del Atlántico, había afirmado: “M. Maples Arce en México con su revista y su manifiesto *Actual*, en el que se percibe, según un crítico, más de un eco de mi *Vertical*”.¹⁴

En otro sentido, cada vez que Borges se refirió a *Prisma* lo hizo hablando de *estandarte*, pero también lo hizo respecto del resultado de esa intervención en el espacio urbano que era el de una ciudad *empavesada*. Por eso la elección del título “Proclama”, más próximo en su significado a *estandarte*, que pone el acento en el origen político del término *vanguardia*. Aquí se distanciaba una vez más de Guillermo de Torre y su *Vertical*, y lo hacía, asimismo, en la cuestión de la autoría individual de este último y en la inclusión de la efigie del autor. La proclama de la revista mural, aun cuando sepamos que su autor fue Borges, apareció firmada por De Torre, González Lanuza, Guillermo

¹³ Jorge Luis Borges, “Carta a Guillermo de Torre”, sin datar [ca. 1º de mayo de 1922], en Carlos García, “Correspondencia Jorge Luis Borges-Guillermo de Torre, 1920-1935” (tipoescrito inédito). Sobre las relaciones entre Maples Arce, Guillermo de Torre y Borges, véase Carlos García, “Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922”, *Literatura Mexicana*, año 15, núm. 1 (2004), pp. 151-162.

¹⁴ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 80.

Juan y él mismo. Es decir, se optaba por una autoría compartida que suponía una acción colectiva y grupal, algo que finalmente se concretó en el número 2 de *Prisma*, en el que el texto más breve apareció sin título y sin firma, aunque sabemos que su redacción estuvo a cargo de los tres argentinos que habían firmado el anterior.

En su proclama, organizada en párrafos con un subtítulo introductorio, a la manera de la de Guillermo de Torre, en los que explicaba su posición “ideológica”, Borges cumplía con aquello que se esperaba de un manifiesto de vanguardia, con su propia retórica, inclusive trabajando sobre lo que poco antes había criticado desde *El Diario Español* de Buenos Aires al hacer una exégesis del ultraísmo español. Un mes antes del lanzamiento de *Prisma*, él había afirmado: “En mi explicación, pienso prescindir de la acostumbrada retórica que establece un sonoro antagonismo entre lo viejo y lo nuevo, y grita —a la manera de los manifiestos del futurismo— unos cuantos latiguillos borrosos sobre la alborada, los entusiasmos juveniles, y la necesidad apremiante de arremeter con todo y conquistar las estrellas”.¹⁵ Sin duda, el tono de su proclama era otro, pero en lo esencial respondía a las características aquí negadas: una cosa era un texto explicativo, cuidado en cada una de las palabras elegidas para responder a un poeta y crítico renombrado como Manuel Machado, y otra, el anuncio del nacimiento de una nueva estética a través de una proclama.

Frente a la situación de la literatura que le era contemporánea y el consecuente “anquilosamiento de lo libre” producido por una estética artificial, el *nosotros* de los ultraístas se proponía sintetizar la poesía en la metáfora, punto sobre el cual Borges mismo se había ocupado con anterioridad en varias oportunidades.¹⁶ Es a partir de la metáfora que el poeta alcanza una visión inédita de la realidad. Por otra parte, la nueva propuesta encerraba una afirmación de la estética activa de los prismas frente a la pasiva de los espejos. Por eso, al explicarle a Jacobo Sureda el título de su revista, le aclaraba: “Con lo de *Prisma* quiero

¹⁵ Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, *El Diario Español*, Buenos Aires (23 de octubre de 1921), recogido en *Textos recuperados*, p. 108.

¹⁶ Véase, por ejemplo, “Anatomía de mi ultra” y “La metáfora”, ambos de 1921, recogidos en *Textos recuperados*, pp. 95 y 114-120, respectivamente.

indicar algo así como un trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal...”.¹⁷

Si ésa es la razón del título elegido, *Prisma*, y de aquella pequeña selección de poemas que se despliegan en la revista mural, lo es también de la imagen, ese paisaje de Buenos Aires realizado por Norah, que comparte el mismo principio: sobre el plano organizado en cuadrantes (el empedrado de las calles) se manifiestan de manera simultánea distintos aspectos de la ciudad, aquella que los hermanos estaban redescubriendo casi al mismo tiempo. Es allí donde se establece la alianza entre literatura y arte ya aludida que, en particular y referido al caso del ultraísmo español, había sido tan eficaz. No se trataba aquí de incluir una xilografía de su hermana, aunque éste fuera un hecho incontestable, sino de incluir una obra —probablemente realizada para la revista mural— de una artista que hasta ese momento, y con sus grabados en *Grecia*, *Reflector* y *Ultra*, había contribuido a afirmar y a difundir una visualidad ultraísta. Como lo afirma Eugenio Carmona:

La receptividad ultraísta permitía y potenciaba la acogida de tendencias diversas. En la suma diversidad establecía el ultraísmo su mejor valor. Sin embargo, durante sus años madrileños [Norah] Borges, [Rafael] Barradas y [Wladislaw] Jahl llegaron a manejar elementos y recursos comunes. En su mejor momento, en torno a 1921, el ultraísmo plástico, aún en su diversidad, adquirió un cierto aire común fácilmente identificable. Las obras de Borges, Barradas y Jahl, ajenas en principio a la identidad geográfica en la que se desarrollaban, comenzaron a naturalizarse en el contorno [...]. En torno al 1921 que, con la aparición de “VLTRA” señalaba su mejor momento, el ultraísmo tuvo una tan afortunada como inesperada expansión. No el ultraísmo literario, sino el plástico. Hasta ese punto los artistas plásticos, independientes en su origen y personales en sus propuestas, llegaron a representar una aspiración colectiva.¹⁸

¹⁷ Jorge Luis Borges, “Carta a Jacobo Sureda”, 29 de mayo de 1922, en Carlos Meneses, *Jorge Luis Borges: cartas de juventud, 1921-1922*, Orígenes, Madrid, 1987, p. 70.

¹⁸ Eugenio Carmona, “Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España”, en *Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*, Schirin

Para comprender la relevancia que tiene este punto en relación con *Prisma*, uno puede volver sobre *Los Raros*. *Revista de Orientación Futurista*. En ella, como se sabe, Galíndez unía dos términos: por un lado, *Los Raros* de Darío, publicado en Buenos Aires en 1896 —libro “que sería órgano, manifiesto y vínculo artístico de la generación modernista que surgía y se realizaba en Hispanoamérica”—¹⁹ y, por otro, la definición de la revista a través de una *orientación*, la futurista. Son dos términos que resultarían irreconciliables desde la ortodoxia futurista. En este punto, Bartolomé Galíndez actuaba desde un lugar periférico, la Argentina, que le permitía trabajar con la suficiente libertad como para realizar dicha operación. Sin embargo, la tinta de Roberto Montenegro, *La reina de Saba*, reconduce y enfatiza la relación con el nicaragüense: primero porque trata un tema desprendido de la Biblia, y la Biblia es una fuente destacada en la poesía de Darío, pero también porque el mexicano era considerado como el artista (modernista) más capaz de expresar en sus dibujos la voz del poeta.²⁰

Esto era lo que había afirmado el crítico de arte argentino Fernán Félix de Amador, al dedicar un artículo a la ilustración literaria moderna, tomando como ejemplo paradigmático al artista mexicano. Su texto, publicado en 1918 en la que sería una de las revistas de arte más prestigiosas de la Argentina, *Augusta*, lo situaba en el París de *avant-guerre*, punto en el cual establecía el nexo con Darío y con el simbolismo. Montenegro había sido —como Aubrey Beardsley lo había sido para Oscar Wilde— “el insustituible comentarista de Rubén

Kunsthalle / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fráncfort y Madrid, 1991, p. 37. Dejamos aquí de lado la relación entablada entre texto e imagen, esto es, entre la poesía de Borges y los grabados y dibujos de Norah, desde la problemática de la metáfora; sobre este punto, véase Artundo, “Entre ‘la Aventura y el Orden’: los hermanos Borges y el ultraísmo argentino”.

¹⁹ Jorge Eduardo Arellano, “Calibán y Martí en *Los Raros* de Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 (1999), p. 431, consulta en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120431A/22681>>.

²⁰ Es suficientemente conocida la relación entre Darío y Montenegro. Véase, por ejemplo, Ernesto Mejía Sánchez, “Rubén Darío y los pintores mexicanos”, *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público* (México), año 13, núm. 376 (octubre de 1967), pp. 8-9, consulta en línea: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/737617/language/es-MX/Default.aspx>>.

Darío”.²¹ Partiendo de este dato, podemos ver cómo la inclusión del dibujo de Montenegro en la tapa de *Los Raros. Revista de Orientación Futurista*, acentúa una preferencia: la del simbolismo por sobre el futurismo, la de Darío por sobre Marinetti.

Pero llegados a este punto, volvemos una vez más sobre la pregunta inicial: cómo es que *Prisma* se constituyó en un hito decisivo de la historia de la vanguardia en Argentina. Antes de responder convendría puntualizar algunos aspectos del ultraísmo de Borges: 1) el instrumento elegido —la revista mural— tuvo por fin anunciar el nacimiento de una nueva estética, la que frente a la variedad de propuestas del ultraísmo español, se concentró en una elección poética, la metáfora. En este punto, Borges trabajó sobre aquello que lo distinguiría del ultraísmo peninsular: una coherencia teórica a partir de aquel elemento esencial (la metáfora), que sería lo que lo guiaría en la selección de los poetas y sus obras; 2) el ultraísmo de Borges buscó una acción colectiva y grupal (al principio, sin duda, más la expresión de un deseo que una realidad) y, dentro de ese contexto, buscó ser internacionalista y latinoamericanista; 3) el ultraísmo de Borges cumplió con el ritual vanguardista con el lanzamiento de la proclama, y estableció la unión estratégica entre literatura y arte; 4) en ese momento inaugural, se trató de una acción destinada a subvertir un orden imperante (del modernismo sólo se salva, por ahora y sólo en el caso de Borges, a Leopoldo Lugones,

²¹ Fernán Félix de Amador, “Algunos dibujos de Roberto Montenegro”, *Augusta* (Buenos Aires), año 1, núm. 3 (agosto de 1918), p. 111. Este artículo fue reproducido tres años después en *Azulejos* (México), año 1, núm. 1 (agosto de 1921), pp. 14-15. La identificación de la tinta de Montenegro, *La reina de Saba*, actualmente en la Colección Blaisten, se debe a Hanno Ehrlicher, *La revista Los Raros de Bartolomé Galindez* (1920), p. 20. La obra de Montenegro empezó a circular en Argentina antes del viaje en que el pintor acompañó la embajada encabezada por José Vasconcelos y antes de su exposición en Buenos Aires en 1922. Llegó a conocerse en el contexto de las amistades entabladas entre los artistas y escritores latinoamericanos en Europa antes del estallido de la Gran Guerra. En París, Montenegro formó parte del grupo de la “rue Bagneaux” (que incluía al mismo Amador) y más tarde, en Mallorca, del grupo nucleado en torno a Anglada Camarasa. Es probable que la tinta del mexicano llegara a la tapa de *Los Raros* por medio de Amador. Sobre Montenegro y su relación con los latinoamericanos, véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), núm. 82 (2003), pp. 93-121, consulta en línea: <http://www.anale-siie.unam.mx/pdf/82_93-121.pdf>.

por su *Lunario sentimental* (1909), que se redime precisamente gracias a su trabajo con la metáfora).

Si todo esto es cierto, sin lugar a dudas fue el formato elegido por *Prisma* para su irrupción urbana el rasgo que más parece haber molestado al público. A comienzos de 1926, el influyente director de *Nosotros*, Roberto F. Giusti, atacó a la vanguardia argentina, que para entonces ya estaba claramente identificada con el periódico *Martín Fierro*. Destacando lo que entonces se conocía como la *nueva sensibilidad*, censuró a todos aquellos escritores que eran “creadores de metáforas y que en la metáfora ponen toda creación poética”.²² A la pregunta del periodista de *El Día* de Montevideo acerca de si se trataba de una necesidad espiritual o de una pose, Giusti respondió:

—¡Oh! Hasta donde eso sea necesidad espiritual, no sé. Pero supongo que es cosa exterior, superficial, pegadiza, imitada, pasajera. El artificio, sin embargo, es manifiesto. ¿Qué significa fijar revistas murales, como me dicen que van a hacer algunos jóvenes de Montevideo, a imitación de lo que hicieron algunos de Buenos Aires, supongo que a imitación de algunos de París? ¿Pretenden hacer arte para el pueblo? Ellos son los primeros que deben rechazar mi absurda hipótesis, que si no la rechazo yo; y no siendo así, ¿qué significa, a quién va dirigido ese *affiche*? ¿Qué es esto de editar un sobre de tarjetas con versos impresos en tinta violeta, como acaba de hacerlo un muy querido y talentoso amigo mío, uruguayo por más señas? ¿Y qué me dice usted del banquete ambulante —creo que en ómnibus— que le preparaban a ese necio de Gómez de la Serna.²³

Giusti unía dos episodios distantes en el tiempo (1921 y 1925), dos intentos por apropiarse de modo disruptivo del espacio urbano: *Prisma* y el banquete en movimiento en honor a Ramón Gómez de la Serna, homenaje que finalmente no se concretó, pero formó parte de una estrategia pública de *Martín Fierro* que alcanzó su ápice en 1925.

²² Roberto F. Giusti, “Sobre la ‘nueva sensibilidad’”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 20, núms. 200-201 (enero y febrero de 1926), pp. 160-161.

²³ *Ibid.*, pp. 161-162.

Giusti tenía muy presente la revista mural argentina: había sido lo imprevisto de esa acción lo que había llevado al otro director de *Nosotros*, Alfredo Bianchi,²⁴ a solicitar a Borges su colaboración, quien accedió entregándole un texto que tendría ahora carácter programático. Aquí uno debería recordar que esta nueva intervención del escritor en un espacio consagrado y consagratorio, debía tener algo que ver con la relación de su padre, Jorge Guillermo Borges, con la revista durante los años previos a su partida a Europa en 1914; no sólo allí se habían publicado algunos de sus poemas, sino que además él había compartido aquellas prácticas de sociabilidad frecuentes en el núcleo de *Nosotros* como el homenaje a Juan Más y Pi —junto a Macedonio Fernández y Evaristo Carriego—. Mas fue aquel periodista de origen español quien, poco antes de la famosa glosa del futurismo que Rubén Darío publicó en el diario *La Nación*, dio a conocer el manifiesto fundacional del movimiento en *El Diario Español*. Este último, el diario más importante de la comunidad española en la Argentina, era otro espacio en el que, como hemos visto, el joven Borges también incursionó y su decisión de colaborar en sus páginas debe ser entendida en el contexto de aquella red de amistades establecidas también por su padre.

En “Ultraísmo”,²⁵ luego de hacer un balance del movimiento en España y de mencionar las diversas tendencias que lo habían caracterizado, Borges fijaba los cuatro puntos de un programa sobre los cuales se fundamentaría la acción del ultraísmo argentino:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

²⁴ Esta información se desprende de Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929*, Imprenta Viuda de Molinari e hijos, Buenos Aires, 1930, p. 16. Por su parte, Borges también lo recordaría en su *Autobiografía: 1899-1970* (p. 87), donde menciona a Bianchi como quien había extendido la invitación.

²⁵ Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 15, núm. 151 (diciembre de 1921), pp. 466-471.

4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.²⁶

Pero tal vez lo más importante de esta intromisión en *Nosotros*, es la posición que la revista asumió al respecto y los términos en los que presentó al ultraísmo:

Con este artículo del muy joven escritor argentino Jorge Luis Borges, iniciamos una serie de estudios sobre las escuelas de vanguardia. Seguirá a éste una exposición sobre la pintura expresionista, que nos ha sido remitida por Herwarth Walden [...].

Queremos con todo esto hacer conocer los principios estéticos de las nuevas escuelas literarias y artísticas. El solo hecho de exponer a todas —antagónicas entre sí, con frecuencia— prueba nuestra neutralidad en la batalla. ¿Será verdad que comenzamos a envejecer? El tiempo dirá si, en efecto, en este finalizar de 1921, somos incomprensivos los que no creemos mucho en la vitalidad y trascendencia de las nuevas escuelas.²⁷

Esta revista de opinión consideraba un deber adelantar e informar sobre la nueva expresión poética; por eso, al tiempo de publicar el texto citado, en el mismo número habría de incluir dos artículos más. En uno de ellos, publicado en *Cosmópolis*²⁸ (y probablemente facilitado por el mismo Borges), Guillermo de Torre analizaba los puntos

²⁶ *Ibid.*, p. 468.

²⁷ [Nota de la Redacción], *loc. cit.* Un año antes *Nosotros* había aclarado su posición en una nota que encabezaba la reproducción de un texto de Luis Rodríguez Embil, “El dadaísmo y nuestra época”, tomado de la *Revista Chilena*: “No son muchas las noticias que aquí se tienen del disparatado movimiento, y aunque lo más prudente sería no hablar nada de él, queremos tener informados a nuestros lectores”. En “Las revistas: sobre el ‘dadaísmo’”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 14, vol. 36, núm. 137 (octubre de 1920), p. 287. Véase Patricia M. Artundo, “La crítica artística y su discurso escrito: las relaciones entre *Nosotros* y las ‘vanguardias’ durante la década del veinte”, en Gustavo Buntix *et al.*, *Rasgos de identidad en la plástica argentina. Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1993*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994, pp. 27-56.

²⁸ Guillermo de Torre, “Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 15, vol. 39, núm. 151 (diciembre de 1921), pp. 545-558.

centrales de la nueva poesía, lo cual, desde la óptica de *Nosotros*, servía para contextualizar al ultraísmo argentino. El otro, de Francis de Miomandre, un crítico prestigioso y prestigiado en Argentina, le permitía a *Nosotros* presentar una nueva reflexión acerca de lo que estaba ocurriendo:

Se ha dicho que para juzgar un movimiento nuevo es preciso considerarlo de manera objetiva, estar fuera de él. No es menos cierto, sin embargo, que los puntos de vista de quienes participan en él, ya sea como directores, ya como acólitos, tienen también algún valor. El ideal estaría en ser lo suficientemente imparcial a fin de comprender a dos generaciones a la vez, la que desciende y la que asciende, y lograr, por decirlo así, el término medio de sus dos ideales. [...] Los jóvenes se inician en la vida literaria convencidos de que sus predecesores les son enemigos y de que nada pueden esperar de ellos. Muy a menudo, por desgracia, tal aprensión se confirma. Entonces ya no ven ni siquiera las adhesiones que les ofrecen y hacen bloque contra el adversario, sin querer oír explicación alguna. Molestados los de generaciones anteriores, se rebelan y comienzan a creer que, siendo inevitable la ininteligencia, es preciso aceptarla. Desde entonces no demuestran curiosidad alguna por el porvenir.²⁹

A lo largo de 1922, *Nosotros* continuó con su política de difusión. Publicó entonces un conjunto de artículos que deben ser leídos desde la posición de la revista, expresada en la nota de la redacción con la que se extendió la bienvenida al ultraísmo: de Guillermo de Torre, “El renacimiento xilográfico: tres grabadores ultraístas [Barradas, Norah Borges y Jahl]” (agosto), la antología argentina de “Poemas ultraístas” (septiembre); de Luis Garrido, “La escultura cubista en Méjico” (noviembre); y de Bartolomé Galíndez, “Los nuevos pintores de Italia” (diciembre). De alguna manera uno puede seguir a través de sus páginas cuál fue el impacto/respuesta que generaron, primero la pegatina de *Prisma*, luego la afirmación de un pequeño grupo de poetas ultraístas

²⁹ Francis de Miomandre, “Crónica de la vida intelectual francesa”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 15, vol. 39, núm. 151 (diciembre de 1921), p. 474.

y, al cierre de la revista mural, la aparición de *Proa. Revista de Renovación Literaria* (1922-1923). Se trató del inicio de un proceso que no consiguió desencadenar Galíndez con *Los Raros. Revista de Orientación Futurista*, una iniciativa que quedó encapsulada en sí misma.

Pero la consecuencia más importante de este intento por comprender a los jóvenes tal vez haya sido, en primer término, la publicación de un adelanto de lo que durante 1923 se editaría como libro con el título *El tema de nuestro tiempo* de José Ortega y Gasset e, inmediatamente después, la famosa encuesta sobre la nueva generación argentina. El interés en el texto de Ortega, reproducido por *Nosotros* en dos números sucesivos después de ser conocidas sus lecciones magistrales universitarias en *El Sol* de Madrid,³⁰ se relaciona con aquello mismo que ya había planteado Francis de Miomandre: la necesidad no sólo de reconocer la existencia de una nueva generación (joven), sino de comprender cuál era su papel en relación con la vieja generación que, sin embargo, le era contemporánea. Para Ortega era indudable que su tiempo era el tiempo de una nueva época, que se definía en términos históricos por las “variaciones en la sensibilidad vital” y esas variaciones, que eran clave, se presentaban “bajo la forma de generación”.³¹ Por eso la primera parte del ensayo divulgado en *Nosotros*, al editarse en libro, informaría el capítulo primero bajo el título de “La idea de generaciones”. En él, con su carácter didáctico, el filósofo español explicaba ese cambio en la sensibilidad vital reconocible en su propio tiempo:

Hay en efecto épocas en las cuales el pensamiento se considera a sí mismo como desarrollo de ideas germinadas anteriormente y épocas que sienten el inmediato pasado como algo que es urgente reformar desde su raíz. Aquellas son épocas de filosofía pacífica, éstas son épocas de filosofía beligerante, que aspira a destruir el pasado mediante su radical superación. Nuestra época es de este tipo, si se entiende por “nuestra época” no la que ahora acaba, sino la que ahora empieza [...].

³⁰ José Ortega y Gasset, “El tema de nuestro tiempo”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 17, vol. 43, núm. 165 (febrero de 1923), pp. 251-258, y “El tema de nuestro tiempo”, núm. 166 (marzo de 1923), pp. 411-418.

³¹ *Ibid.*, p. 253.

Ha habido generaciones que sintieron una perfecta homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en *épocas acumulativas*. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos y sobrevinieron *épocas eliminatorias y polémicas*, generaciones de combate. En las primeras, los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos: en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva.³²

Apenas publicado este adelanto en *Nosotros* (febrero y marzo de 1923), la revista anunció en abril su “encuesta sobre las tendencias de la nueva generación literaria”, cuyas respuestas serían conocidas durante los meses siguientes, ahora bajo el título “Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria”. *Nosotros* ya tenía una práctica constituida en torno al formato encuesta —ésta era la sexta, según lo informaba— que establecía un instrumento, una vez más, para tratar de comprender, pero también para confrontar a los jóvenes entre sí. Por lo pronto, desde el título ya se reconocía la existencia en el campo literario de una nueva generación en el sentido orteguiano. Es algo que se desprende también de la nota de la redacción con la que se abrió la encuesta: “¿Cuál es la orientación estética de la generación de escritores argentinos que no ha pasado aún de los treinta años? ¿Qué inquietud la agita? ¿Qué la distingue de las que la precedieron? ¿Ha sido alcanzada por el movimiento de ideas que en toda Europa pone a los jóvenes en disidencia con los escritores representativos de la preguerra?”³³ En principio, la encuesta se limita a los menores de treinta años. Lo que se propone es averiguar si existía una “común orientación estética” entre los jóvenes y si el encuestado tenía un conocimiento de la producción de otros, como él, jóvenes. A esto se sumaban tres preguntas orientadas a saber: cuáles eran los escritores mayores de treinta

³² *Ibid.*, pp. 251 y 255.

³³ [Nota de la redacción], “Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 17, núm. 168 (mayo de 1923), p. 7.

años en los que el entrevistado podía reconocer a un maestro; cuáles eran los prosistas y poetas que respetaba; y, finalmente, entre los escritores de su propia generación cuáles eran aquellos en los que reconocía un valor con porvenir.

Es bastante claro que el texto de Ortega y Gasset había sido leído con atención y que por lo menos había brindado un instrumento —el concepto de generaciones— que permitía entender qué sucedía en aquel momento histórico. Aquí podemos afirmar que fue el ultraísmo con su primera intervención urbana, *Prisma*, el que abrió las puertas o, en todo caso, en tanto hito inaugural, marcó el inicio de un proceso que obligó a reflexionar sobre un accionar, el de la vanguardia, que había llegado a la Argentina para quedarse. Con *Prisma. Revista Mural*, Buenos Aires asistió al lanzamiento del ultraísmo argentino, y esa intervención urbana dio la certeza de que por fin la ciudad poseía algo que estuvo ausente hasta ese momento: su propia vanguardia.

IRRADIADOR EN SU CONTEXTO

Evodio Escalante*

La década de los años veinte inicia en México con la caída de Carranza, con el ascenso al poder del llamado grupo Sonora que encabezaba Álvaro Obregón, y con la aparición de dos revistas en las que se advierten los primeros signos francos de una revolución cultural. *México Moderno* (1920-1923), fundada por Enrique González Martínez, abre de manera premonitoria su primer número con una prosa poética de José Vasconcelos, signo que deja ver la importancia que en aquel momento se atribuía al personaje no sólo como político, sino igualmente como escritor, y publica en su segundo número una reseña del poeta colombiano avecindado en nuestro país, Ricardo Arenales, que articula un severo diagnóstico del estado de la literatura nacional. Arenales utiliza la recién aparecida *Antología de poetas modernos de México*¹ para ilustrar el escapismo inveterado de unos poetas ajenos a “las realidades inmediatas de la Nación” y sordos al “fragor de las catástrofes preñadas de ideal que revientan en la superficie”. Aunque declara respetar a González Martínez como “autor glorioso de *La muerte del cisne*”, lo hace para comentar una sardónica anécdota que ilustra el estado de la cuestión: mientras el poeta escribe en su gabinete de trabajo el verso que dice “Sobre el dormido lago está el saúz que llora...”, estalla en ese momento sobre los cristales de su estudio la bala perdida de un máuser que lo obliga a buscar mejor protección. El dictamen no podía ser más severo:

Mientras la Rusia se arranca las entrañas y las arroja en los abismos conflagrados de su gran revolución —la más germinal y augusta después de

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

¹ Agustín Loera y Chávez (comp.), *Antología de poetas modernos de México*, Cultura, México, 1920.

la Edad Media— los poetas de México escuchamos el suave rumor de nuestras inquietudes metafísicas, el leve fru-fru erótico del traje de la Amada, el coloquio vespéral del Alma con la Naturaleza discretamente estilizada para nuestro deleite.

A lo que agregaba en seguida una tajante conclusión: “¡Somos porfiristas!”.² En efecto, podríamos señalar por nuestra parte, *porfiristas*... ¡sin Porfirio Díaz!

Después de lamentar que el color gris perla que caracterizaría a la poesía mexicana —según el diagnóstico de Henríquez Ureña— se haya tornado más gris todavía, Arenales concluye:

La lírica mexicana necesita cobrar amplitud, aun sin llegar a los términos de la épica. Necesita dejar francas las puertas del sentimiento para que por ellas penetre el tumulto de la vida —que no excluye esas medias tintas que tanto nos embelesan. Necesita desporfirizarse con una gran dosis de sentido revolucionario.³

Dicho de otra manera, para Ricardo Arenales la revolución en la cultura y en las letras es todavía una tarea pendiente.

En funciones de rector de la Universidad Nacional, pero con la mira puesta en lo que sería la Secretaría de Educación Pública, entonces inexistente, Vasconcelos funda *El Maestro* (1921-1923), una revista de altos tirajes cuyo propósito es contribuir a la educación del pueblo y que propugna lo que se podría llamar un plebeyismo de la expresión que tendría que estar reñido con el estilo alambicado de los literatos y con la idea misma de intelectual de gabinete. El editorial del primer número de la revista, “Un llamado cordial”, firmado por Vasconcelos, esboza un proyecto de inusitada radicalidad que se podría resumir acaso en la siguiente frase: “Educar a la masa de los habitantes es mucho

² Ricardo Arenales, “Reseña de la *Antología de poetas modernos de México*”, *México Moderno*, año 1, núm. 2 (1º de septiembre de 1920), p. 127. Arenales, como se sabe, es uno de los seudónimos que utilizó el poeta colombiano Miguel Ángel Osorio Benítez, mejor conocido como Porfirio Barba Jacob.

³ *Ibid.*, pp. 127-128. El valor de este texto de Arenales crece si recordamos que González Martínez es el director de la revista y que el patrocinador e impresor de la misma es el propio Loera y Chávez, que es quien firma la antología.

más importante que producir genios”.⁴ Esto justifica que la revista se distribuya de manera gratuita, pues el pueblo no tiene dinero para adquirirla y cobrarle sería tanto como ponerle un impuesto al aire que sirve para respirar.

Vasconcelos tiene muy claro que se trata de combatir los usos y costumbres de la casta intelectual, sin duda una herencia del *ancien régime*. Por eso señala:

El intelectual de oficio, no se atreve ni siquiera a escribir, si no reviste su pensamiento con todos los primores mediocres de un estilo convencional, y nada le importa que su corazón calle ante las necesidades públicas; que la pasión sofoque sus arrebatos más nobles, con tal de arrancar un aplauso ruidoso y unánime del coro inmoral de los necios.

Aunque la Universidad patrocina la revista y la dirigen hombres de cultura, no por eso —precisa Vasconcelos— “se debe suponer que para escribir en sus páginas, va a ser condición inexcusable usar de determinado estilo literario, grato a tal o cual *areópago de autosugestionados* por el falso concepto de su valor propio...” (énfasis mío). La revista estará abierta a todas las expresiones de la verdad, “así proceda del más humilde, del más ignorado de los hombres”. Vasconcelos invita, en suma, a que los lectores, con independencia de su grado de instrucción y de su cualificación literaria, envíen sus textos que serán acogidos por la redacción. Se trata de un impulso netamente populista, no extraño, por cierto, al alborozado *dictum* de Walter Benjamin cuando sostiene que gracias al advenimiento moderno de la prensa, y en específico a la sección de cartas a la redacción, cualquier lector se puede convertir en autor. De tal suerte, y sin mayor mediación, observa el marxista Benjamin: “El trabajo mismo toma la palabra”.⁵

La siguiente cita resume muy bien el propósito inaugural de Vasconcelos, a la vez que reafirma su toque antiaristocratizante: “Quisié-

⁴ José Vasconcelos, “Un llamado cordial”, *El Maestro*, núm. 1 (1º de abril de 1921), p. 6.

⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 76. “Con ello —agrega Benjamin—, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental.”

ramos que esta Revista iniciara a nuestros escritores en un nuevo periodo, que bien podríamos llamar antiliterario y que sirviera para decir las cosas como son, muy lejos de la tiranía de las formas, muy lejos del vano fantasma de la gloria”.⁶

Aunque en su libro monumental *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, Claude Fell alude a este editorial e incluso resume algunas de sus propuestas (por ejemplo, cuando señala: “La instauración de una cultura de masas implica necesariamente la readaptación moral y estética del intelectual”),⁷ me parece que no extrae de modo suficiente las consecuencias del mismo. En primer lugar, que en ninguno de los números de *El Maestro* se encuentra la menor huella de que los lectores comunes y corrientes se hubieran animado a mandar sus colaboraciones; si alguno lo hizo, ésta no fue publicada. Pese a su apertura a los más variados temas de historia, de cosmología, de alimentación, de historias infantiles, de asuntos agrícolas, etc., la revista fue en todo momento un instrumento hecho por profesionales que sólo publicaba a profesionales de la palabra. La vehemente exhortación “populista” de Vasconcelos cayó por lo visto en el vacío y no encontró la menor respuesta del amplio sector al que estaba dirigida. Si se la mide con este rasero, a pesar de sus altos tirajes y su distribución no onerosa, puede decirse que *El Maestro* fue un severo fracaso del “Maestro de América”.

En segundo lugar, me parece que Fell pasa por alto los efectos radicales de la propuesta vasconceliana, la cual puede desglosarse en dos partes. Por un lado, tenemos la emergencia de un impulso plebeyo enfilado contra la casta intelectual, esto es, contra los “intelectuales de oficio”, que son, de cualquier manera, los que hicieron la revista. La tirada contra las capillas o cenáculos literarios, es decir, contra ese *areópago de autosugestionados*, en la sarcástica expresión de Vasconcelos, contiene un elemento revolucionario que merecería destacarse. Por

⁶ José Vasconcelos, “Un llamado cordial”, p. 9. En uno de los números se encuentra el siguiente inserto: “Esta revista recibe la colaboración de todos sus lectores, e invita a todos cuantos se interesen por el bienestar colectivo a usar sus páginas escribiendo sobre cualquier tema de interés nacional o universal. No se devuelven originales”.

⁷ Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, UNAM, México, 1989, p. 528.

otra parte, y para redondear el asunto, tenemos la precisa formulación de una ideología, si la podemos llamar así, “antiestilística”. Los escritores profesionales se caracterizan por tener un estilo. Vasconcelos quiere que los colaboradores se olviden de ello. De tal suerte, la revista *El Maestro* estaría dando paso a “un nuevo periodo” de la cultura que se definiría por su carácter *antiliterario* que serviría “para decir las cosas como son”.

Vasconcelos, hasta donde sé, pese a su apoyo al movimiento muralista, nunca fue un hombre de vanguardia; sus posiciones en *El Maestro*, sin embargo, se aproximan mucho a aquel ideal y esto puede producir confusiones. Mejor que hablar de un Vasconcelos vanguardista, yo preferiría enmarcarlo dentro de lo que Bolívar Echeverría ha llamado una “existencia en ruptura”. En el marco de unos revolucionarios que han tomado el poder, desbancando con ello a la élite porfirista, toca al rector Vasconcelos proponer cambios que rompen con la rutina institucionalizada y se abren a nuevos paradigmas imaginativos. Si se entiende que la cultura es, en la propuesta que hace Bolívar Echeverría en su libro *Definición de la cultura*, “el momento autocrítico que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”, entonces cabe afirmar que Vasconcelos estaba proponiendo un “cultivo crítico de la identidad” que implicaba modificar los subcódigos de la individuación. Tal y como sostiene Echeverría: “La existencia ‘en ruptura’ se da como una irrupción del comportamiento extraordinario dentro del comportamiento rutinario”.⁸

Criticar los cenáculos de la élite cultural y proponer asimismo, si vale la expresión, una *literatura antiliteraria*, como lo formula Vasconcelos en el texto antes mencionado, lo convierte en un representante de la ruptura, tanto más impactante acaso por provenir de una figura que al mismo tiempo tenía una investidura universitaria y un amplio prestigio en el campo intelectual.

⁸ Véase Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Ítaca / Fondo de Cultura Económica, México, 2010, pp. 159-167.

A contracorriente de lo que todos hemos hecho al tratar de ubicar el estridentismo, señalando lo determinante que fueron en su surgimiento los movimientos internacionales de la vanguardia, sean éstos el futurismo italiano, el dadaísmo, el futurismo ruso o el ultraísmo español, quisiera detenerme, antes que en las fuentes *exógenas*, en lo que podrían ser las fuentes *endógenas* del mismo. Si bien doy por descontado que la década de los años veinte es, por decirlo así, la primera década de la Revolución mexicana en el gobierno, y si dejo de lado el papel que figuras como Tablada y López Velarde pudieron tener en la incubación de un fermento revolucionario en el terreno de las letras y las artes, me gustaría indicar que los textos que he mencionado de la revista *México Moderno* y *El Maestro* ponen en evidencia la existencia de un marco de inconformismo radical que es el que seguramente va a impulsar, primero, el manifiesto de Manuel Maples Arce de diciembre de 1921 y, segundo, la constitución del movimiento de vanguardia que él encabezó.

Si Ricardo Arenales, pese a respetarlo, hacía mofa del quietismo simbolista y espiritualista de González Martínez en su reseña de la *Antología de poetas modernos de México*, Maples Arce va a cargar las tintas en su manifiesto, denostando “los festines culinarios” de González Martínez e invitando a “hacer arte con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales”.⁹ No exagero si digo que Arenales le había despejado el camino.

A la embestida tanto de Arenales como de Vasconcelos contra los intelectuales exquisitos que se encandilan con el fru-fru de la metafísica simbolista, o que se *autosugestionan* con el falso concepto de su valor propio, complementa Maples Arce: “Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la ‘nada oficial de libros, exposiciones y teatro’. En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservadurismo solidario de una colectividad anquilosada”. Lo cual implica, de otro modo, denunciar las “llagas de la vieja literatura

⁹ Manuel Maples Arce, *Actual número 1*, en Luis Mario Schneider (comp.), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, México, 1997, p. 273. El tema del “estilo”, como se vio, resulta prominente en el texto de Vasconcelos.

agonizante y apestada”, lo mismo que a los “académicos retardatarios y específicamente obtusos”.¹⁰ Por eso concluye Maples Arce: “Para terminar pido la cabeza de los ruseñores escolásticos que hicieron de la poesía un simple cancaneo repsoniano, subido a los barrotes de una silla...”.¹¹

El declarado antinacionalismo de *Actual 1* (“Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional”, concomitante con el llamado final “a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y mefíticas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga”) comienza a mudar de piel en un texto que publica Maples Arce en *El Universal Ilustrado* en diciembre de 1922. Si no es posible encontrar ninguna referencia a la Revolución Mexicana en el manifiesto inaugural de tintes cosmopolitas, el nuevo texto la menciona desde el inicio, con lo que se da un giro hacia lo nacional: “Los pocos intelectuales que fueron a la revolución estaban podridos. La tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su interés [...]. A los sacudimientos exteriores no correspondió ninguna agitación espiritual”.

Ésta es la queja. Lo interesante es que en seguida Maples Arce elabora un diagnóstico que me parece muy parecido al que había esbozado anteriormente Arenales en su multicitada reseña. Véase si no: “En Rusia los poetas y pintores del suprematismo afirmaron dolorosamente la inquietud del momento bolchevique. Lo mismo hizo el grupo Noviembre en Alemania. Pero los intelectuales mexicanos permanecieron impasibles”.¹²

Hay al final del artículo de Maples un corte de caja que impresionaría por su petulancia, pero que se antoja transcribir íntegro no sólo por su sentido del humor, sino por lo que dice acerca del momento en que se redacta:

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 274. Supongo que *repsoniano* es un neologismo, o bien el resultado de una errata.

¹² Manuel Maples Arce, “El Movimiento Estridentista en 1922”, *El Universal Ilustrado*, núm. 294 (diciembre de 1922), p. 25.

La labor estridentista de 1922 ha sido una labor misericordiosa e irradial. Conseguimos: 1º Hacer un aporte de fuerza espiritual a nuestra lírica, del que antes carecía; 2º Improvisar un público; 3º Urbanizar espiritualmente algunos gallineros literarios; 4º Desbandar a los totoles académicos; 5º Cambiar la marcha de los horarios; 6º Exaltar el furor agudo de los rotativos; 7º Libertar el aullido sentimental de las locomotoras estatizado en los manicomios tarahumaras; 8º Provocar la erupción del Popocatépetl.¹³

El término *totoles*, como informa el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría, es un aztequismo con que se designa vulgarmente a los guajolotes,¹⁴ de donde derivará la consigna “¡Viva el mole de guajolote!”, clara expresión de canibalismo con que habrá de concluir el *Manifiesto Estridentista No. 2*, también conocido como el manifiesto de Puebla. Pero el texto de Maples hace otro guiño al incluir la palabra “irradial”, en el que ya puede adivinarse la siguiente mutación del estridentismo: la publicación de *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética*, de la que aparecerán tres números en septiembre, octubre y noviembre de 1923. Uno de los aspectos notables de esta revista, codirigida por Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas, es que exhibe la ligazón orgánica que existía entonces entre los escritores del estridentismo y un amplio círculo de pintores, escultores y fotógrafos de algún modo asociados al movimiento muralista. La presencia del combativo Fermín Revueltas indica por sí sola una consolidación y una ampliación del estridentismo. El caligrama que engalanó el número uno de *Irradiador*, atribuido a Diego Rivera, y que según afirmaciones de Maples Arce en *Soberana juventud* fue elaborado por el propio Diego, por Julio Torri y él mismo durante un banquete que Vasconcelos ofreciera en honor del poeta José Juan Tablada, es otro de los signos que confirma esta asociación.¹⁵ Por si esto no bastara, el núm. 2 de la revista reproduce en la portada, a tintas roja y negra, una imagen del mural *Los mineros*, que Rivera acababa de

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1992.

¹⁵ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Plenitud, Madrid, 1967, pp. 164-165.

pintar en los muros de la Secretaría de Educación Pública, a pedido —como se sabe— de Vasconcelos.

Como lo señala Carla Zurián en su tesis “Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista *Irradiador*”, esta portada representa un conflicto. En efecto, a fin de dar mayor contundencia a su mural, Diego Rivera había dispuesto a manera de cintillo unos versos del conocido poeta comunista Carlos Gutiérrez Cruz, en los que podía leerse este mensaje: “Compañero minero, / doblegado por el peso de la tierra, / tu mano yerra / cuando saca metal para el dinero. / Haz puñales / con todos los metales, / y así, / verás que los metales / después son para ti”. Lo que se sabe es que el ministro de Hacienda y gran experto en arte, Alberto J. Pani, al darse cuenta de esto, que consideró una provocación, acudió ante Obregón a quejarse y a exigir que el letrero fuese borrado. Obregón, según esto, habría dado la instrucción a Vasconcelos, y Diego Rivera, repelando, no tuvo otro remedio que obedecer, pero en señal de protesta contra este acto de censura guardó en un pequeño frasco el poema de Gutiérrez Cruz y lo habría enterrado en una sección del mural, para testimonio de las generaciones futuras. Como relata Carla Zurián:

Aunque borrados, los versos fueron escritos y depositados dentro de una botella en el interior del muro. La actitud fue harto aplaudida por los estridentistas, al punto de incluir una fotografía de *Los mineros*, ya mutilado de poema, como portada del nuevo *Irradiador* [...]. Junto a la fotografía monocromática de *Los mineros* se yergue en la portada el número dos en rojo, al igual que el encabezado *Irradiador*, como si desde las oficinas del estridentismo también se diera protesta rojinegra contra la censura en el arte.¹⁶

¹⁶ Carla Zurián, “Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista *Irradiador*”, tesis de posgrado, UNAM, México, 2010, pp. 76-77. Existen diversos testimonios acerca de este incidente. Pueden consultarse Paco Ignacio Taibo II, *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, Planeta, México, 2011, pp. 82-83; Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance (1920-1925)*, Yale University Press, New Haven, 1963, pp. 262-263; y Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Diana, México, 1962, pp. 148-149.

Quisiera sugerir, por mi parte, un matiz problemático. Sí, en efecto, hay que “leer” la portada del número 2 de *Irradiador* como una protesta en contra de la censura... pero también hay que admitir en seguida que se trata de una protesta sumamente tibia, y que sólo podrían advertir los enterados, la gente de adentro. Si de verdad hubiera un ánimo de protesta en estos *subversistas*, nada les hubiera costado añadir un recuadro en páginas interiores para hacer explícito su enojo. En señal de protesta, todavía más, habrían podido reproducir el poema incendiario de Gutiérrez Cruz. El hecho de que se hayan abstenido de hacer ambas cosas me lleva a interrogar cuál podría ser el papel de Vasconcelos, o de su sombra, si lo puedo expresar así, en las decisiones del colectivo que publicaba *Irradiador*.¹⁷

No quiero decir que *Irradiador* haya sido una revista vasconcelista —cae por su propio peso que no lo era—, pero sí me parece que la reacción timorata o pusilánime de los redactores ante Vasconcelos merece una explicación. La primera, la obvia, es que los muralistas eran “empleados” de Vasconcelos, y entre ellos estaba por supuesto Diego Rivera, pero también Fermín Revueltas, que por entonces pintaba su *Virgen de Guadalupe* en San Ildefonso.¹⁸ Una protesta “explícita” podía costarles la *chamba*. La segunda posible explicación es de naturaleza ideológica y tiene que ver con el indiscutible protagonismo que ejercía Vasconcelos en ese entonces en el campo artístico y cultural. Recurrí antes a Bolívar Echeverría para explicar que las derivas radicalizantes de “El Maestro de América” provenían no de un inexistente vanguardismo sino de su posición peculiar de agitador cultural como representante de la *existencia en ruptura*.

Ni a Alberto Hidalgo, en el prólogo de su *Índice de la nueva poesía americana* (1926), ni a José Carlos Mariátegui, en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), ni menos todavía a Juan Larrea y a César Vallejo, en su *Favorables París Poema* (1926), se les habría ocurrido ubicar a Vasconcelos como vanguardista. En su ensa-

¹⁷ *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética* [1923], edición facsimilar, presentaciones de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, UAM-Iztapalapa, México, 2012.

¹⁸ Véase Carla Zurián, *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, INBA / Editorial RM, México, 2002, p. 82.

yo “Estado de la literatura española”, Vallejo fue extraordinariamente explícito al respecto:

Ciertos hechos de feria y de guiñol, ocurridos últimamente entre Chocano, Lugones y Vasconcelos, demuestran palmariamente que nuestros mayores pretenden inspirarse ¡a estas horas! en remotos y fenecidos resortes de cultura. Unos, movidos por un neopuritanismo, con asomos de indudable tartufismo y otros, agitados de un nietzschianismo bastardo y en bruto y no primitivo —que es otra cosa—, todos esos actores de idealismo van, cada cual por su vía, tras de métodos advenedizos, aparte de ser gastados y estériles. Además, nadie sabe allá lo que quiere, a dónde va ni por dónde va. Los más son unos magníficos arribistas. Los otros, unos inconscientes. En cada una de esas máscaras está pintado el egoísta, amarillo de codicia, de momia o de vesánico fanatismo.¹⁹

Lo sorprendente del asunto es que hacia 1923, que es el año de la publicación de *Irradiador*, Manuel Maples Arce, por el contrario, estaba convencido de que Vasconcelos era un auténtico vanguardista. ¿Cómo lo sabemos? Ese año, otro poeta del estridentismo, Germán List Arzubide, publica su primer poemario, *Esquina*, al que precede un “Margen” firmado por Maples Arce. No me queda más remedio que reproducir entera la cita: “Desde la culminación paroxista de esta hora, iluminada a todos los deseos renovadores, al esplendor mecánico y geométrico del siglo, a esta nueva belleza del sudor y del esfuerzo, Germán List Arzubide, arroja este grito rojo sobre el azoro blanco del panorama intelectual desmaravillado y tembloroso”. Sigue la segunda tirada, la medular para mi alegato ya que ella contiene un desmesura-

¹⁹ César Vallejo, “Ensayo de literatura española”, *Favorables París Poema*, núm. 1 (julio de 1926), p. 6. Para abundar en este mismo sentido, el número 2 de *Favorables París Poema* incluye al final una sección chacotera titulada “Colaboraciones rechazadas”. Ahí aparece, entre otros, el nombre de José Vasconcelos. A continuación de su nombre, los redactores agregan entre paréntesis: “(Nos gustaría conocer su apellido materno).” Por cierto, incluyen adicionalmente en su sección de “Colaboraciones rechazadas” los nombres de José Santos Chocano, Gabriela Mistral... y ¡Plutarco Elías Calles, que llegaría a ser presidente de México! Sobre el texto de éste último anotan igualmente entre paréntesis: “(Lamentamos que la extensión de su ensayo sobre Julianio, el apóstata, sea excesiva para esta revista)”. Sin comentarios.

do elogio de Vasconcelos. Afirma así: “Hay un poco de susto en los interiores reaccionarios. El Continente Nuevo, sigue siendo un chantaje literario del *expositor vanguardista y teorizante intrépido* José Vasconcelos, una broma de Cristóbal Colón o una noticia de la Associated Press, a pesar de los esfuerzos pugnaces del estridentismo”.²⁰

La cita puede desglosarse en dos componentes. Primero, se afirma que Vasconcelos es un “expositor vanguardista”. Para que no quede duda del sentido afirmativo en que hay que entender la frase, Maples otorga a Vasconcelos sin solución de continuidad el calificativo de “teorizante intrépido”. Los delirios del texto vasconceliano, el utopismo americanista que éste ha articulado desde *Prometeo vencedor* (1920) y que habrá de adquirir su expresión canónica en *La raza cósmica* (1925), libro que para esas fechas todavía no aparece, presentan sin embargo un inconveniente: son sólo una suerte de “chantaje literario”, o sea, un esbozo imaginativo que no alcanza a concretarse en la realidad... ¡a pesar de los esfuerzos de los estridentistas! Dicho de otro modo, Vasconcelos aporta la teoría, la *intrepidez teórica*, y quienes tendrían que volver una realidad cristalina sus visiones... son ni más ni menos que los integrantes de la vanguardia actualista de México. Esto es: Maples Arce y sus cófrades. Ellos se arrogan, como se ve, el principio de actuación social. Se conciben a sí mismos como la fuerza actuante capaz de darle cuerpo a las inspiraciones del maestro. Todavía más: como el *brazo ejecutor* que le falta al filósofo.

Pese a que en las memorias de Maples Arce brotan rasgos de reticencia frente al ministro Vasconcelos, como cuando leemos: “Era el Vasconcelos revolucionario que impulsó la obra muralista de México, haciendo brillar a los pintores y llevando al público los libros fundamentales de la cultura universal. Espíritu contradictorio, sin embargo, favorecía a veces a las camarillas literarias hábiles para la simulación y la ambigüedad”,²¹ al Maples de la época de *Irradiador* hay que calificarlo como un vasconcelista confeso.

²⁰ En Luis Mario Schneider, p. 403 (énfasis mío).

²¹ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 96. Ya se adivina que bajo el mote de “camarillas literarias hábiles para la simulación y la ambigüedad” lo que encontramos es un ataque a los escritores del grupo de los Contemporáneos.

Que se sepa, Maples Arce no toma distancia de Vasconcelos en esa época. Esto acaso explicaría —lo formulo como una hipótesis— la efímera vida de *Irradiador*, que apenas alcanza a sacar tres números y desaparece. La “explicación” que aporta Maples Arce en *Soberana juventud* es demasiado escueta y poco creíble. Se limita a anotar: “Nos instalamos con un anuncio muy espectacular que pintó Revueltas en la librería que César Cicerón acababa de inaugurar en la avenida Madero. Las trapacerías del empleado motivaron que la revista se suspendiera al cuarto número, con el reposo de ‘rastacueros, roncadores y rotitos’”.²²

¿No será, me pregunto, que los estridentistas no supieron negociar su vínculo con el ministerio de Vasconcelos?, ¿no podría ser ésta la causa de la desaparición de la revista? Además de la extravagante ubicación de Vasconcelos como vanguardista, según hemos visto en boca de Maples Arce, la propia revista *Irradiador* muestra también señales de su presencia. No de modo directo, por supuesto, pero sí a través de las colaboraciones de uno de sus amigos más cercanos, lo cual podría resultar más que indicador. Me refiero a Ricardo Gómez Robelo, también conocido como “Rodión”. Si el material propiamente vanguardista ocupa siempre las primeras páginas de la revista, en la sección final de los números 1 y 2 de la misma se despliegan un par de extraños textos de inspiración pitagórico-esotérica acerca de las pirámides, firmados por Ricardo Gómez Robelo (1884-1924). Designado como jefe del Departamento de Bellas Artes por Vasconcelos, Gómez Robelo toma como base de sus elucubraciones las tempranas teorías del filósofo tal y como éste las expuso en *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1916).²³ Transcribo el elogioso comentario de Alfonso Taracena, otro vasconcelista de hueso colorado:

... a pesar de las calenturas que lo atenazan escribe un libro sobre las pirámides, un libro genial. Es un gran matemático, ha hecho un plano

²² *Ibid.*, p. 133.

²³ Hay una evocación afectuosa y a la vez enigmática de Gómez Robelo en las memorias de José Vasconcelos. Gómez Robelo, según esto, estaba “dominado de satiriasis”, y habría perecido “devorado por el deseo”. Al parecer, estaba enamorado de Tina Modotti. Véase José Vasconcelos, *El desastre*, Trillas, México, 1998, pp. 97-98.

de la Ciudad de México y de Teotihuacán, que coincide perfectamente con el plano de Pekín; cada escalón de Teotihuacán, según su teoría, corresponde a las lunas de Venus, a los anillos de Saturno.²⁴

La pregunta pertinente es: ¿qué hace un autor esotérico en una revista de vanguardia? Me parece obvio que Gómez Robelo publica en *Irradiador* por una recomendación explícita del ministro. ¿De otro modo, cómo explicarlo?, ¿podría colegirse que la revista contaba con un subsidio de Vasconcelos? y, ¿por qué se interrumpe la colaboración de Gómez Robelo, quien ya no aparece en el número tres y último de la revista?, ¿esto abonaría acaso la idea de una ruptura con el ministro Vasconcelos?, ¿es esta ruptura la que acaba con la publicación? Con estas preguntas, que dejo sin contestar a falta de mayores datos, concluyo este texto.

²⁴ Elena Poniatowska, *Tinísima*, Era, México, 2004, p. 158. En efecto, Gómez Robelo es autor de *El significado esotérico de algunos símbolos nahoas*, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, México, 1924.

DISCIPLINA Y OASIS. LA REVISTA *ÍNDICE* (1921-1922) Y LA NUEVA POESÍA ESPAÑOLA

James Valender*

En julio de 1921 empezó a circular por Madrid el primer número de una revista literaria nueva, sobriamente impresa, que llevaba el título, también algo austero, de *Índice. Revista Mensual*. La publicación no anunció el nombre de ningún director o secretario de redacción. A diferencia de muchas revistas de vanguardia de la época, tampoco hizo alarde de ningún manifiesto. La tribuna ni siquiera se perfiló como plataforma publicitaria para que tal o cual grupo pudiese darse a conocer. De hecho, es sólo al llegar a la última página impresa del primer número cuando el lector se entera de los propósitos que pudieron haber guiado a quienes la editaban. El primer párrafo de esta nota editorial reza así:

Índice no es revista de “grupo”. Sus redactores son escritores y artistas de las más distintas tendencias, españoles e hispanoamericanos, unidos sólo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas.¹

Al llegar a esta página final, el lector habrá comprobado por sí mismo que *Índice*, en efecto, abre sus páginas a cuando menos tres generaciones distintas de escritores. En este primer número, por ejemplo, figuran el “Diálogo de un rico y un pobre”, de un escritor de la Generación del 98, Azorín; el ensayo “Esquema de Salomé”, de un miembro

* El Colegio de México.

¹ *Índice* (Madrid), núm. 1 (1921). Esta nota editorial figura en la penúltima hoja, fuera de paginación. Se sigue aquí y en adelante la reedición facsimilar de la revista, prologada por José Esteban, Ediciones El Museo Universal / José Esteban Editor, Madrid, 1987.

de la Generación del 14, José Ortega y Gasset; así como poesías de una figura destacada de lo que con el tiempo se conocería como la Generación del 27, Pedro Salinas. También es cierto que en *Índice* la literatura hispanoamericana se codea con la peninsular (si bien su presencia no resulta tan conspicua): en este primer número se nos ofrecen una serie de apuntes, “En la orilla”, del dominicano Pedro Henríquez Ureña y un par de breves ensayos, “Calendario”, del mexicano Alfonso Reyes. En cuanto a los redactores mencionados en esta nota como los responsables de la publicación, sus nombres se desprenden del índice, donde se identifican como tales (además de los ya mencionados Salinas, Henríquez Ureña y Reyes) los siguientes escritores: Adolfo Salazar, que colabora con un ensayo sobre estética moderna titulada “Las tres normas”; José Moreno Villa, que adelanta unos poemas de su próxima colección, *Luces de Pentecostés*; Corpus Barga, que contribuye con un breve ejercicio de teatro bufo titulado “El ayuda de cámara”; Juan Ramón Jiménez, que brinda al público una selección de poemas y aforismos bajo el título de “Disciplina y oasis”; y, para cerrar la lista, Enrique Díez-Canedo y Gabriel García Maroto, que se ocupan de la sección de “Crónica” (Maroto, por cierto, es también la persona encargada del diseño gráfico de este primer número de la revista).

La lista, tanto de los “redactores” como de los simples “colaboradores”, da fe de una iniciativa no sólo muy seria, sino incluso de mucha envergadura. Una iniciativa, además, que obligaba a los redactores a contribuir con unas veinticinco pesetas —que no era una suma pequeña— para cubrir los costos de la edición de cada número de la revista.² Por eso sorprende leer, como leemos en el primer párrafo de

² Los redactores parecen haber tomado muy en serio este compromiso, como también el de buscar suscripciones. El 1º de enero de 1922, Federico García Lorca le escribió a su amigo Adolfo Salazar: “Ayer giré 100 pesetas a *Índice*, 50 de mis cuotas, y 50 que yo regalo de mis *aguilandos* [sic]. Estoy contentísimo de la Revista. Mañana te enviaré varios originales para el *dedo* y que tú o Juan Ramón elegiréis; a mí me da lo mismo. Las suscripciones son más de treinta, pero tengo que ir de casa en casa para recoger el dinero”. En una carta del 9 de noviembre de 1921, Salazar le había escrito: “Mira: es muy necesario que te ocupes de las suscripciones de *Índice* y que recuerdes el dinero, porque sin pesetas no puede asegurarse la tirada de los números, pues no es cosa de que Juan Ramón lo ponga todo de su bolsillo. También convendría que si no vienes pronto, enviases tus cuotas de redactor. Es importante tener en cuenta que estas cuotas se rembolsarán muy con creces en cuanto la vida de la Revista esté asegurada”.

la nota editorial, que todas estas figuras (y, desde luego, en los números siguientes de la revista se agregan otros nombres que no aparecen aquí) se hayan puesto de acuerdo para lanzar una revista cuyo propósito sea finalmente tan vaporoso. ¿Será posible que todos estos escritores se hayan reunido llevados “sólo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas”? En el segundo párrafo los redactores de la nota abundan un poco más sobre el tipo de literatura que les interesa promover:

En sus páginas, cabrá todo lo que signifique “vida”, desde lo más acrisolado hasta lo más nuevo, desde lo más llano hasta lo más insigne, desde lo más oculto hasta lo más abierto; y su aspiración es llegar a definir y deslindar, del modo más completo y perfecto posible —con su criterio amplísimo y estrechísimo a un tiempo—, la calidad más noble del genio español e hispanoamericano.

Hacia el tipo de materiales que están dispuestos a publicar, los redactores hacen gala aquí de una flexibilidad tan descomunal y, finalmente, tan desconcertante —¿cómo concebir un criterio que sea “amplísimo y estrechísimo a un tiempo”?— que resulta muy difícil imaginar cómo van a dotar a su revista de un discurso mínimamente uniforme y coherente, y mucho más difícil aún imaginar cómo van a lograr que las colaboraciones que recaben sirvan para definir “la calidad más noble del genio español e hispanoamericano”, entelequia esta de insigne cuño noventayochista, pero no por ello menos inaprensible y etérea. El tercer párrafo sigue más o menos por el mismo camino que el segundo, aunque sí deja entrever la trascendencia que los propios redactores de la revista asignan a la empresa que están promoviendo:

Hoy, *Índice* no cuenta sino con el entusiasmo de sus colaboradores, primeros suscritores y redactores. Estos últimos están dispuestos a todos los esfuerzos y sacrificios necesarios, hasta conseguir que España tenga,

Citado en Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Cátedra, Madrid, 1997, p. 137.

con permanencia, una revista —no pretendemos decir la única— libre, generosa y pura.

Si es cierto, como se da a entender aquí, que los responsables de la revista no cuentan con más financiación que la que ellos y los demás suscriptores pueden abonar (en la frase final de la nota se señala que “*Índice* admite consejos y donativos”), entonces sólo crece nuestra sorpresa al encontrar a figuras tan eminentes invirtiendo no sólo esfuerzo, sino dinero propio en la publicación de una revista que, fuera de deslindar el genio hispánico, no tiene más pretensión que la de ser “libre, generosa y pura”.

Con todo, el deseo de que “España tenga, con permanencia, una revista”, como también la propuesta de que ésta sea “libre, generosa y pura”, nos ofrecen una pista para llegar a una comprensión más cabal de lo que pudo haber inspirado a los redactores a lanzar su revista *Índice*. ¿Realmente existía entonces un vacío tan grande como ellos dan a entender?, ¿en qué sentido hacía falta una publicación nueva que tuviera “permanencia”? Es posible que, al anunciar este propósito, los redactores de *Índice* hayan tenido presente un par de publicaciones que habían dominado el mundo literario e intelectual de España en las últimas fechas y frente a las cuales hubiera sido conveniente que *Índice* estableciera sus diferencias, su singularidad. Por un lado, estaba *La Pluma* (1920-1923), dirigida por Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif: una revista de corte liberal en cuyos 37 números colaboraron una buena parte de los intelectuales del mundo literario español del momento, entre ellos, por cierto, muchos de los que estaban promoviendo la revista *Índice*. Por otra parte, estaba la revista *España* que, aunque se había cerrado, brevemente, en la primavera de 1921, se volvería a abrir un año más tarde, reestableciendo su primacía como el principal foro de discusión política e intelectual en el país desde que Ortega y Gasset la fundara en 1914. La nota editorial publicada por los redactores de *Índice* es muy poco precisa al respecto, pero es posible que hayan concebido a su revista, al menos en parte (y sobre todo al principio), como una miscelánea del tipo representado por *La Pluma* y *España* —si bien más permanente que *España*— que recogiera las inquietudes más diversas de algunos de los escritores más importantes del momento y

muy en particular de la Generación del 14. Y, sin embargo, es evidente que querían que *Índice* fuera, al mismo tiempo, algo muy distinto y de ahí, desde luego, la vaga y enigmática referencia a una publicación “libre, generosa y pura”.

Para entender todo el alcance de esta segunda intención será necesario volver a nuestra pregunta inicial sobre quién era el responsable de la revista. En nuestros comentarios hasta ahora hemos tomado al pie de la letra la idea de que la responsabilidad editorial la tomaba colectivamente un grupo de redactores. Y, en efecto, todo parece indicar que muchas de las decisiones fueron tomadas en ese sentido. De ello da fe una carta que Juan Ramón Jiménez habría de mandar a Guillermo de Torre muchos años después, concretamente el 2 de junio de 1945, refiriéndose a las circunstancias en que fue rechazada una selección de poemas del joven poeta ultraísta:

Ya ve usted que yo digo siempre la verdad. Y quiero también decirle por primera vez que yo no era el que decidía sobre los trabajos de *Índice*. Lo que yo hacía era dar la cara y recibir los golpes, como siempre; pero la decisión era del “comité de cinco”; uno era yo, y no creo necesario decirle los nombres de los más obstinados en ridiculizar los poemas de usted y de otros de su generación. Yo quise publicar dos veces en la sección “Novedad” algo suyo, pero no pudo ser.³

Resulta curioso que Juan Ramón se refiera aquí a un “comité de cinco”, cuando en la revista misma, o al menos en el primer número de la publicación, son *nueve* los escritores que se identifican como los “redactores”: Pedro Salinas, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Adolfo Salazar, Corpus Barga, José Moreno Villa, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, Gabriel García Maroto. Puede ser que se trate de un simple error cometido por Juan Ramón al recordar algo que había ocurrido unos veinte años antes. O puede ser que, en efecto, sólo cinco de los nueve redactores se hayan reunido con cierta

³ La carta se recoge en Guillermo de Torre, *De la aventura al orden*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Fundación Banco Santander/ Colección Obra Fundamental, Madrid, 2013, p. 376. Aquí y en adelante se respeta la ortografía de Juan Ramón Jiménez.

regularidad. (A fin de cuentas, hubiera sido muy difícil para Henríquez Ureña, por ejemplo, asistir a esas reuniones, ya que por esas fechas no vivía en España, sino en los Estados Unidos). Sea como fuere, el testimonio también resulta instructivo al dejar en evidencia que la forma en que las decisiones se tomaban de ninguna manera correspondía a lo que comúnmente se creía. Por lo visto, la mayoría de los escritores y lectores del momento creían que Juan Ramón era el mandamás. Como comentó Moreno Villa en una carta que le mandó al poeta de Moguer el 21 de diciembre de 1921: “Aunque *Índice* no tiene director oficial, todo el mundo sabe que no es acéfala”.⁴ Y la cabeza, desde luego, era Juan Ramón Jiménez.

Había, por supuesto, muchos motivos por los cuales en el mundo literario español de esas fechas se creyera que Juan Ramón era quien dirigía la revista *Índice*. A fin de cuentas fue él quien inició el proceso de crear la revista, invitando a los amigos y colegas a colaborar con textos y con dinero.⁵ Y, ayudado en un principio por el impresor y pintor García Maroto, también fue él quien diseñó los sucesivos números de la publicación, cuidando él mismo cada detalle de su confección (sea el papel, la tinta o la tipografía). Por otra parte, después de la publicación en 1917 de su *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón Jiménez ya era una figura consagrada, dentro y fuera de España, y parecía natural que la orientación literaria de la revista fuese determinada por quien era considerado el mayor poeta español del momento, y más todavía en el caso de una publicación como ésta que daba un trato preferencial a la labor de los poetas. En fin, Juan Ramón bien pudo haber dirigido la revista él solo, si hubiera querido, pero prefirió encargar su administración a un comité de redactores que con su colaboración y con su dinero ayudarían a asegurar la continuidad y el éxito del proyecto. Al compartir la dirección con otros colegas, Juan Ramón corrió

⁴ Citado en Diana Guemárez-Cruz, “Juan Ramón Jiménez, editor de la revista *Índice*”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), vol. 75 (1998), p. 358.

⁵ Diana Guemárez-Cruz (*ibid.*, p. 355) nos informa que Juan Ramón Jiménez “apuntó sus ideas para este proyecto editorial en pequeñas hojas que hoy se conservan en los archivos de España [Archivo Histórico Nacional] y de Puerto Rico [Sala Zenobia/Juan Ramón Jiménez]”. Luego explica que en dichas hojas el poeta registró “sus proyectos sobre las normas para los redactores y los colaboradores, así como sus anotaciones en torno a su contenido, formato y futura distribución”.

el riesgo, desde luego, de que ellos impusieran a la publicación un sello con el cual él no estaría personalmente de acuerdo. Y la carta enviada a Guillermo de Torre demuestra que, en efecto, hubo momentos en que discrepó con la decisión tomada por los demás redactores. Sin embargo, todo parece indicar que la concepción del arte y de la poesía defendida por los colegas coincidía, *grosso modo*, con la suya; de no haber sido así, es probable que ni siquiera el primer número de la revista hubiera llegado a editarse.

En resumen, podemos decir que, aunque la decisión sobre el contenido de la revista se tomaba colectivamente, la palabra de Juan Ramón seguramente tuvo un peso muy especial durante las discusiones. Y siendo esto así, conviene que nos preguntemos qué tipo de revista pensaba Juan Ramón crear en los primeros meses de 1921. Cabe señalar que ya llevaba tiempo pensando en lanzar una revista propia que recogiera diversas expresiones del nuevo espíritu que recorría Europa a raíz de la catastrófica Guerra Mundial de 1914. De hecho, entre 1917 y 1918 estuvo a punto de lanzar una publicación que se titulara *Actualidad y futuro*; no se sabe por qué motivo esta tentativa se frustró, pero no es imposible que Juan Ramón haya desistido al conocer las fuertes críticas en contra de los propósitos de esta iniciativa formuladas por José Ortega y Gasset, un colega y amigo que, paradójicamente, lo había animado a que creara una revista poco tiempo antes.⁶ Según los apuntes que Juan Ramón hizo en ese momento, *Actualidad y futuro*, se abriría a los temas más variados, “no sólo de España [sino de] todo el mundo”: la arquitectura, las artes plásticas, el baile, el canto, el cine, la literatura, la música y la política.⁷ Es decir, de

⁶ Véase la carta del otoño de 1918 que Juan Ramón Jiménez le envió a Ortega y Gasset, en Jiménez, *Epistolario II (1916-1936)*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Residencia de Estudiantes, Madrid, 2012, pp. 89-92. En las notas a su edición Alfonso Alegre resume los argumentos de Ortega en contra del programa que el poeta le había enviado.

⁷ Véase José María Naharro-Calderón, “J. R. J. *Ma non troppo*”, en Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1997, pp. 389-402 (la cita figura en la p. 392). El artículo ofrece una excelente descripción de este proyecto nonato de Juan Ramón. Antes de que apareciera *Índice*, Juan Ramón Jiménez también había pensado en lanzar una revista titulada *Dinamismo* (si se trataba de un proyecto distinto a *Actualidad y futuro*, o simplemente de un

haberse editado, la revista hubiera sido, en efecto, una tribuna general algo similar a *La Pluma* de Azaña y a la *España* de Ortega, si bien Juan Ramón confiaba en que su propia publicación reflejaría un gusto mucho más exigente: el suyo.

En vista de este último punto es natural que Juan Ramón se haya sorprendido, e indignado, al recibir los comentarios de Ortega sobre el programa que pretendía poner en marcha. Y es que, al comentar el proyecto de *Actualidad y futuro*, Ortega señaló, entre otras supuestas fallas, la de mostrar un criterio demasiado flexible en cuanto a los escritores que colaborarían en la revista. “Los autores son los mismos que hoy están en todas partes y en primer plano. Lo único nuevo —la eliminación de los filisteos— no le dará fisonomía bastante y si se la da es mala.” Ortega opinó que era natural que los escritores del momento, justamente por ser intelectuales, quisiesen intervenir en la vida política nacional de una manera más evidente de lo que estaba proponiendo Juan Ramón y, en realidad, muchos de ellos ya lo hacían. De hecho, según Ortega, a raíz de los compromisos ya adquiridos, ellos tendrían muy poco tiempo para poder colaborar en una publicación nueva. Luego, para cerrar su crítica, el joven filósofo tocó un tema no menos decisivo para la buena marcha de la revista: el de su financiación. “Sólo una ventaja económica podría compensar las anteriores objeciones”, comentó Ortega. “Pero ésta no existe.”⁸

Juan Ramón se sintió muy dolido al leer este comentario, que según él no hacía más que “dar el revés” de su propuesta. Pero si los argumentos fueron lo suficientemente fuertes para detener la publicación en enero de 1918 de *Actualidad y futuro*, no fueron lo bastante

título distinto para el mismo proyecto, no lo sabemos). En *Juan Ramón de viva voz*, en una entrada fechada el 12 de abril de 1931, Juan Guerrero Ruiz apuntó lo siguiente: “De otra caja me enseña pruebas de páginas de otro proyecto de revista, anterior a *Índice*, que se pensaba titular *Dinamismo*, y veo originales inéditos de Guillén, de Bergamín, de [Melchor Fernández] Almagro, de aquella época”. Véase Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (texto completo)*, vol. I (1913-1931), edición de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Pre-Textos / Museo Ramón Gaya, Valencia, 1998, p. 212 (la primera edición data de 1961). Creo que el primero en señalar el posible interés de este otro antecedente fue Nigel Dennis, *Perfume and Poison. A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Reichenberger, Kassel, 1985, p. 27.

⁸ Citado en José María Naharro-Calderón, pp. 398-399.

convincentes para impedir que en julio de 1921 Juan Ramón lanzara *Índice*, que en efecto parece haber sido un intento diferido por poner en marcha el programa formulado unos tres años antes. Nació así como una especie de miscelánea, un poco al estilo de *La Pluma*, en que colaboraron, eso sí, algunos de los escritores más importantes del momento, pero sin que sus textos correspondiesen a una línea estética o ideológica que cabría identificar como característica de la publicación... Y la revista no prosperó. O en todo caso, no prosperó en el sentido en que Juan Ramón había esperado. *Índice* se anunció como una publicación mensual. Sin embargo, entre julio y diciembre de 1921 sólo se editaron tres números, mientras que la cuarta entrega, aparecida en la primavera de 1922, resultó ser la última (se anunció el contenido de un quinto número, pero éste nunca llegó a editarse).⁹ Las principales causas del fracaso fueron, sin duda, las que había augurado Ortega a finales de 1917: la falta de un perfil suficientemente nítido que singularizara la revista, así como la falta de disponibilidad de los grandes escritores de seguir colaborando en un proyecto que no les suponía ningún beneficio económico, sino (muchas veces) todo lo contrario. Aunque lo que desanimaría a muchos de los colaboradores habría sido también la larga demora con que cada número salía, en parte como resultado de la falta de recursos con que cada número se confeccionaba, pero también, y sobre todo, debido al excepcional esmero con que Juan Ramón cuidaba cada detalle de cada página de su publicación.

Pero si *Índice* fracasó como una revista literaria e intelectual del tipo ejemplificado por *La Pluma* o por *España*, la publicación sí ejerció una influencia decisiva, por muy breve que fuese, en tanto revista de poesía, y más específicamente como revista de la nueva hornada de poetas, la que con el tiempo se conocería como la Generación del 27. De hecho, si *Índice* se recuerda actualmente es, antes que nada, en tanto tribuna que reunió por primera vez a varios de los poetas más emblemáticos de esa generación. No sabemos en qué medida Juan Ramón estaba consciente de perseguir este otro propósito —el de ir

⁹ Véase Antonio Henríquez Jiménez, "Un nonato número 5 de *Índice*, la revista de Juan Ramón Jiménez. Ecos de dos autores canarios. Rastreo del sumario del número 5", *Philologica Canariensis* (Las Palmas), núms. 10-11 (2004-2005), pp. 295-316.

juntando y definiendo una nueva promoción de poetas— cuando comenzó a editar su revista. Pero el hecho es que, conforme iban saliendo los cuatro números, el centro de interés de la publicación se fue gravitando cada vez más hacia la poesía y más específicamente hacia la obra de los jóvenes. Sintomático de ello fue la incorporación al grupo de redactores de cuatro miembros destacados de la nueva generación: Jorge Guillén, Federico García Lorca, José Bergamín y Antonio Marchal. Cabe señalar que en este mismo lapso figuras consagradas como Azorín, Ortega y Gómez de la Serna, después de una inicial colaboración, se fueron alejando del proyecto. De los redactores que eran coetáneos de Juan Ramón, sólo Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes permanecieron fieles hasta el final.

La posibilidad de esta gravitación tal vez fuera insinuada en la nota editorial del primer número, en la que los redactores abogan por una revista “libre, generosa, pura”: es decir, “libre” de cualquier consideración mundana, “generosa” de espíritu y “pura” de toda contaminación extrapoética. En todo caso, me parece que es esta segunda intención de la revista, por muy imprecisa que sea, la que termina por darle su verdadera orientación y sentido. Y, por lo mismo, son las repercusiones de dicha intención las que quisiera analizar en lo que sigue. Desde luego, no ha pasado inadvertida la presencia en *Índice* de un núcleo inicial de la futura generación del 27. Pero me parece que no siempre se ha reparado en la índole polémica de esa consagración, que se hizo de espaldas al principal movimiento de vanguardia de aquellos años: el ultraísmo. ¿Por qué *Índice* no quiso prestar mayor atención a los poetas del ultra?, ¿cuál era el concepto de poesía que la revista intentó promover en plena época de vanguardia, al incluir a los poetas a los que incluyó? Al contestar estas preguntas, creo que llegaremos a entender mejor el lugar decisivo que le corresponde a *Índice* en el complejo panorama de la nueva poesía española de los años veinte.

La breve historia del ultraísmo español es bien conocida. Sin embargo, tal vez no estaría de más volver a mencionar aquí algunos de sus rasgos más distintivos. Desencadenado por el chileno Vicente Huidobro y por el sevillano Rafael Cansinos Assens, el movimiento ultraísta fue impulsado por un grupo de jóvenes poetas españoles—Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Pedro Garfias

y José Rivas Panedas—, quienes en octubre de 1918 redactaron un primer manifiesto, en donde entre otros propósitos bastante nebulosos, declararon su deseo de abrazar apasionadamente cualquier expresión artística que resultara novedosa: “Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político”, afirmaron, para luego explicar lo siguiente: “Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal de que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán”.¹⁰ Las primeras expresiones del movimiento fueron recogidas en las páginas de revistas como *Grecia* (1918-1920) y *Cervantes* (1916-1920), que aunque en sus inicios habían sido de corte modernista, llegado el momento se dejaron invadir por este movimiento de vanguardia. Y para las fechas en que apareció *Índice*, el ultraísmo ya había dado pie a un amplio abanico de revistas propias en las que difundir su mensaje de liberación artística. Algunas de ellas fueron de un solo número como *Perseo*, de 1919, y *Reflector*, de 1920, pero otras tuvieron una vida más prolongada como *Ultra. Poesía. Crítica. Arte*, editada entre enero de 1921 y febrero de 1922 (y que en su segunda etapa llevaba el subtítulo de *Revista internacional de vanguardia*), y como *Tableros. Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica*, editada en Madrid entre noviembre de 1921 y febrero de 1922. Así, con el tiempo el ultraísmo se convirtió en un movimiento de indudable importancia histórica, que se destacó, no tanto por la solidez o la fertilidad de sus propias propuestas teóricas (que de hecho no avanzaron mucho más allá de las buenas intenciones anunciadas en el primer manifiesto del otoño de 1918), sino más bien por haber contribuido para que entrasen en España iniciativas tan influyentes en la vanguardia europea como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo e incluso (gracias sobre todo a la curiosidad de Jorge Luis Borges) el expresionismo alemán. También cabe subrayar que las revistas ultraístas llamaron —y siguen llamando— la atención por las grandes innovaciones que supusieron en todo lo que corresponde a las artes gráficas.

¹⁰ Citado en Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1971, p. 35.

Ahora bien, en un principio Juan Ramón Jiménez parece haber seguido la aparición de este movimiento con cierto interés. Aunque en la obra de sus poetas encontraba mucho que le decepcionaba, no por ello estaba dispuesto a rechazarla de forma tajante. En primer lugar, porque a raíz de su viaje a Nueva York en 1916, y concretamente a la hora de escribir su *Diario de un poeta recién casado*, él mismo había iniciado una nueva etapa en su obra, que suponía combatir los mismos excesos de la escuela modernista contra los cuales los jóvenes iconoclastas del ultra, a su vez, se habían alzado.¹¹ Por otra parte, el poeta mayor sentía una simpatía instintiva por los jóvenes, pues creía encontrar en su entusiasmo una expresión del mismo dinamismo con que, superadas ya la tristeza y la melancolía de su primera época, él mismo se dedicaba ahora a ampliar y depurar su obra poética. Por otra parte, su propio criterio como crítico le aconsejaba ser generoso: “Alentar a los jóvenes; exigir, castigar a los maduros; tolerar a los viejos”, fue el plan de trabajo que propuso para sí mismo en uno de sus cuadernos.¹² Pensando o no en este consejo, Juan Ramón entabló por carta un interesante diálogo con Gerardo Diego, uno de los más prometedores de los jóvenes poetas ultraístas, en que, entre otras cosas, reconoció: “Que la juventud debe, *tiene la obligación ineludible* de ser revolucionaria, anárquica, si es preciso; ambiciosa, y, sobre todo, libérrima”.¹³ La carta data de noviembre de 1920. Por las mismas fechas Juan Ra-

¹¹ En relación con este tema, resulta interesante un comentario que hiciera Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957): “Jiménez, que a pesar de su aislamiento tuvo buen olfato para husmear los cambios de gusto en la opinión literaria, acaso vio en el ultraísmo, movimiento sin valor que remedaba entre nosotros al futurismo y otros similares, una indicación de que el modernismo y las exquisiteces de fin de siglo tocaban a su término. Hay en *Diario*, aunque sea sólo ocasionalmente, algo que marca en su autor noticia del ultraísmo”. Luis Cernuda, *Obra completa*, vol. II. *Prosa I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Siruela, Madrid, 1994, p. 148. El escaso valor que Cernuda asigna aquí al ultraísmo en general fue algo que compartió, desde luego, con otros poetas de la Generación del 27.

¹² Juan Ramón Jiménez, *Cuadernos*, edición de Francisco Garfias, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1971, p. 225.

¹³ Carta de Juan Ramón Jiménez a Gerardo Diego, del 14 y 29 de noviembre de 1920. En Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II (1916-1936)*, ed. cit., p. 193. La identificación de Diego con los movimientos de vanguardia se refleja muy bien en la conferencia sobre “La poesía nueva” que dictó en Santander y Bilbao, en noviembre y diciembre de 1919. Véase Gerardo Diego, *La poesía nueva*, edición de Juan Manuel

món escribió a José de Ciria y Escalante, el director de la revista *Reflector*, para mandarle, junto con una colaboración suya, unas palabras en que expresaba el beneplácito con que contemplaba este movimiento:

Amigo mío: Gracias por su amable invitación. Le mando, para ese primer número de *Reflector*, tres poesías inéditas; y se las mando con verdadero gusto. Entre jóvenes llenos de entusiasmo, como ustedes, por una dirección estética pura —sea ésta la que sea—, me encuentro mucho mejor que entre compañeros de jeneración secos, pesados, turbios y alicaídos.¹⁴

Tanto los tres poemas como el texto de la carta se publicaron, en efecto, en el primer y único número de esta publicación ultraísta.

En vista de todos estos antecedentes resulta, cuando menos, curioso descubrir que *Índice* haya tenido, como dijimos, muy poco trato con los poetas de este movimiento de vanguardia. La revista dio a conocer poemas de Salinas (de su primer libro, *Presagios*, que se publicaría como suplemento de la revista en 1923), de Antonio Espina (de *Signario*, otro poemario que se editaría en 1923 como suplemento de la revista), de Federico García Lorca (de su libro inédito *Suites*), de Juan Chabás (de su libro *Espejos*, de 1921) y de Dámaso Alonso (de su libro, también de 1921, *Poemas puros, poemillas de la ciudad*). Al mismo tiempo *Índice* difundió una selección de aforismos de José Bergamín (como un adelanto de su libro *El cohete y la estrella*, publicado en 1923 como otro suplemento de la revista), así como unas prosas poéticas de Jorge Guillén (escritas para una curiosa colección, finalmente nonata, que se hubiera titulado *Ventoleras*). Hacia el ultraísmo, en cambio, *Índice* fue muchísimo menos generosa. No recoge muestras de la obra de ninguno de sus principales promotores: ni de Humberto Rivas,

Díaz de Guereñu, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2014.

¹⁴ Carta de Juan Ramón Jiménez a José de Ciria y Escalante del 22 de noviembre de 1920. En Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II*, p. 189. En las notas a su edición, Alfonso Alegre nos informa que los poemas enviados fueron: “No se ve el agua...”, de *Mar ideal*; “Parecías...”, de *Hijo de la alegría*; y “Cada hora mía me parece...”, de *Fuego y sentimiento*.

ni de Pedro Garfias, ni de Guillermo de Torre (en el caso de éste último, como ya se ha dicho, la revista incluso tomó la decisión de rechazar poemas presentados por él).¹⁵ Pese a la evidente importancia que *Índice* prestaba a la poesía de la nueva generación, la única muestra de poesía ultraísta que sí apareció en sus páginas fueron los tres poemas de Gerardo Diego que se publicaron en el tercer número de la revista. Dada la excepcionalidad de su publicación, no estaría de más citar aquí el primero de los tres. Titulado “Estética”, lleva una dedicatoria a Manuel de Falla:

Estribillo Estribillo Estribillo
 El canto más perfecto es el canto del grillo
 Paso a paso
 se asciende hasta el Parnaso
 Yo no quiero las alas de Pegaso
 Dejadme auscultar
 el friso sonoro que fluye la fuente
 Los palillos de mis dedos
 repiquetean ritmos ritmos ritmos
 en el tamboril del cerebro
 Estribillo Estribillo Estribillo
 El canto más perfecto es el canto del grillo¹⁶

¹⁵ Cabe señalar que, en una carta del 2 de agosto de 1945, Guillermo de Torre aceptó la explicación que Juan Ramón le dio del rechazo que había sufrido al enviar a la revista *Índice* una selección de su próximo libro de poemas, *Hélices* (1922). Sin embargo, al mismo tiempo señaló haber sido víctima de una discriminación sumamente injusta: “¿cómo ha podido usted dudar que a mí mismo aquellos poemas de *Índice*, que hasta olvidaba haber enviado, habrían de parecerme impublicables a poco andar? La prueba es que desistí totalmente de escribir poesías; en parte, quizás porque nadie me dijo cuál era la veta que en *Hélices* había aprovechable, digna de prolongarse —y yo creo que había alguna—; en parte, porque me sentía más a gusto en la prosa. Otros, aun cultivando maneras que llamaré simplemente no tradicionales, chocantes, tuvieron más suerte en aquellos comienzos. ¿Acaso las poesías de Antonio Espina, por su descontorsionamiento de la visión y sus lindes con la payasada, las de Domenchina por su sequedad abstracta y su jerigonza verbal, no se prestaban también a la reprobación absoluta, juzgándolas con un criterio parejo al que sufrieron mis experimentos? Sin embargo, esos amigos encontraron la comprensión o tolerancia por parte de los mayores que a mí se me negó”. En Guillermo de Torre, *De la aventura al orden*, p. 379.

¹⁶ Gerardo Diego, “Tres poemas (Del próximo libro *Imagen 1918-1921*)”, *Índice* (Madrid), núm. 3 (1921), p. 46.

Tal y como sugiere el título, “Estética” encierra toda una poética de vanguardia, que se hace evidente al lector, antes que nada, en la simple distribución de las palabras en la página. Porque en lugar de los signos tradicionales de puntuación, ordena la estructura gramatical del conjunto una serie de blancos y de sangrías de diferentes magnitudes. Aunque se introducen algunas oraciones más o menos completas en sí, lo que importa no es la expresión de tal o cual idea cuanto el ritmo creado por las palabras y los silencios, un ritmo que le llega al lector a través de rimas y repeticiones, muchas de ellas autorreferenciales, como ocurre en el caso del estribillo con que el poema abre y se cierra: “Estribillo Estribillo Estribillo/ El canto más perfecto es el canto del grillo”. La música del poema se dirige al oído del lector lo mismo que a los ojos, tal y como ocurre en el famoso *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, si bien la “Estética” del joven poeta español se ubica bastante más cerca del creacionismo de Huidobro que de las complejas inquietudes intelectuales de un Mallarmé. “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, recomendaba el poeta chileno. “El canto más perfecto es el canto del grillo”, asentía Gerardo Diego. Con todo, la analogía musical le presta, no sólo a “Estética” sino también a los otros dos poemas de Diego, una firme estructura poemática que no siempre se encuentra en la poesía ultraísta y tal vez fuese por esto por lo que las tres composiciones llegaron a publicarse en la revista.

La frialdad con que *Índice* contemplaba la obra de la mayoría de los ultraístas queda reflejada no sólo en la escasa presencia en sus páginas de colaboraciones que correspondiesen a ese movimiento, sino incluso en declaraciones impresas que tendían a desprestigiarlo. Es el caso, por ejemplo, de una reflexión irónica sobre la nueva poesía firmada por el novelista y ensayista Ramón Pérez de Ayala. Adelantándose al diagnóstico del arte nuevo que Ortega y Gasset publicaría poco tiempo después, según el cual “la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”,¹⁷ en un ensayo titulado “Coloquio de la parábola y la hipérbole” Pérez de Ayala explora la hipótesis de que no hay lenguaje mejor para el poeta moderno que el lenguaje matemático. Para ello

¹⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 10ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 46. La primera edición es de 1925.

nos cita el caso de un poeta llamado H^n (es decir, Hombre a la enésima potencia), que define su modernidad en términos de una fórmula netamente algebraica: $E \times T \times V \times F$, donde E = Espacio, T = Tiempo, V = Velocidad y F = Fin. Partiendo únicamente de este cálculo matemático, el poeta moderno en cuestión hace alarde de haber alcanzado ya las alturas o profundidades de algún delirante absoluto poético: “Mi modernidad poética alcanza a un futuro de miles y miles de años, o sea, se sitúa en la plenitud de los espacios, al final de los tiempos, en giro tan veloz que el infinito es concreto y la eternidad presente”.¹⁸ Lo cual no deja de ser una forma divertida de llevar algunas de las pretensiones del futurismo hasta su desenlace lógico y absurdo.

También nociva para el prestigio del arte de vanguardia fue una nota publicada en el tercer número de *Índice* por Enrique Díez-Canedo. Titulada “Escuela de poesía”, la nota recoge la información de que en Francia dos poetas “muy considerables”, Jules Romains y Georges Chennevière, acababan de fundar una escuela dedicada específicamente a la enseñanza de las formas poéticas, iniciativa que creen indispensable ante la evidente ignorancia del arte poético de la nueva generación de poetas franceses. A Díez-Canedo la creación de esta escuela le parece del todo entendible, ya que, a su juicio, en España también ocurre un fenómeno similar:

Hemos llegado, en poesía, al sumo de las libertades. Adolescentes que se horrorizarían de componer un soneto a semejanza de los de Lope, no vacilan en lanzar, después de Marinetti, a voleo, palabras en libertad. Por de pronto, el juego es mucho más fácil. Y además, pueden hacerse la ilusión de que, sin trabas, su pensamiento va a remover un mundo. Si eso les divierte, no tenemos nada que oponer.¹⁹

Conviene subrayar que Díez-Canedo, desde luego, no escribe aquí en defensa de un neoclasicismo trasnochado (cosa impensable en alguien que, junto con Fernando Fortún, había publicado una impor-

¹⁸ Ramón Pérez de Ayala, “Coloquio de la parábola y la hipérbole”, *Índice* (Madrid), núm. 3 (1921), p. 41.

¹⁹ Enrique Díez-Canedo, “Tópicos. Escuela de poesía”, *Índice* (Madrid), núm. 2 (1921), p. 37.

tantísima antología de *La poesía francesa moderna*, que fue decisiva para la introducción en España del espíritu de modernidad de la nueva poesía francesa). No, Díez-Canedo tenía plena conciencia de que el arte tenía que cambiar si iba a mantenerse fiel al mundo, a su vez inestable, en el cual se producía. Pero a su juicio, incluso para forjar un lenguaje nuevo, todo poeta necesitaba tener oficio. Y el temor de Díez-Canedo era que muchos de los jóvenes poetas españoles de vanguardia se fueran a malograr, justamente por no querer hacer el trabajo necesario para conseguir un buen dominio de su arte. “Es evidente”, concluyó,

que sin un cansancio de las formas antiguas, visible en todas las literaturas, ese movimiento [de vanguardia], en ninguna parte tan tímido como en nuestra España, no hubiera llegado a producirse, y que en él hay, sin duda, gérmenes llamados a prosperar. Si Romain y Chennevière, en la tarea que se han impuesto, logran aislarlos y cultivarlos, habrán hecho una buena obra, paralela a su preclara labor personal.²⁰

Pero para comprender en sus verdaderas dimensiones el escepticismo con que la revista *Índice* miraba el movimiento ultraísta, hay que acudir a la obra de quien era el alma de la publicación, Juan Ramón Jiménez. Como hemos visto, el autor del *Diario de un poeta recién casado* estaba más dispuesto que otros redactores de la revista a admitir expresiones de la nueva escuela poética. Sin embargo, en su actitud había, más que una auténtica identificación con dicha escuela, una especie de condescendencia paternal: si bien admiraba su energía juvenil, lamentaba los resultados de ese fervor. Y es que en el fondo había un abismo entre la poética de Juan Ramón y las metas perseguidas por los ultraístas. Generalizando en exceso, podemos decir que lo que distinguía a los diferentes movimientos de vanguardia reivindicados por el ultraísmo fue su fascinación por la imagen: la imagen, ya no en tanto reflejo de un aspecto insólito o inquietante de la realidad (como en tiempos de los simbolistas) sino más bien como creación pura, como invención de una esfera autónoma, libre de cualquier

²⁰ *Loc. cit.*

condicionamiento por parte del mundo en que vivimos. Y era justamente por esta reivindicación de un arte no-mimético por lo que Juan Ramón, siempre fiel a las raíces simbolistas del modernismo, encontraba imposible seguirlos.

Con el tiempo, el simbolismo de los poetas modernistas se había convertido, como se sabe, en un código ya demasiado trillado para tener verdadera eficacia poética. Pero mientras que Juan Ramón creía que bastaba con depurar dicho lenguaje de su ropaje y sus adornos más convencionales, reducirlo a sus elementos más esenciales, para llegar a la perfección expresiva, los ultraístas insistieron en ir mucho más lejos, rechazando incluso la base mimética en que el modernismo se había asentado. Es decir, para los ultraístas ya no se trataba de traducir en términos simbólicos la profunda y misteriosa relación que en momentos privilegiados se da entre el sujeto (el alma del poeta) y el mundo a su alrededor, sino de romper con esa relación: de sacrificar el yo del poeta en aras de un arte cerrado en sí mismo, evadido de cualquier compromiso con la realidad. En su carta ya citada a Ciria y Escalante, Juan Ramón había celebrado el entusiasmo de los jóvenes ultraístas, un entusiasmo que creía inspirado “por una dirección estética pura”. Pero salta a la vista que, entre la creación *pura* de los ultraístas y la poesía *pura* de Juan Ramón Jiménez había, pese a todo, un abismo, tal y como las páginas de *Índice* lo confirman.

En *Índice* Juan Ramón no emprende una campaña en contra del ultraísmo, pero en sus colaboraciones el lector descubre los motivos de su discrepancia. En cada uno de los cuatro números el poeta colabora con una extensa serie de poemas y aforismos publicada en cada ocasión bajo el mismo título de “Disciplina y oasis”. Son textos que por la intensidad y precisión de su lenguaje y por provenir de quien provienen, de hecho anuncian e ilustran la principal orientación poética de la revista. Los valores que los textos defienden o ejemplifican son los de un modernista que, si bien ha sometido el lenguaje del modernismo a un constante y riguroso proceso de depuración, de ninguna manera acepta la poética de la vanguardia. Mientras que los ultraístas, inspirados por el futurismo, celebran el maquinismo de la tecnología moderna como un modelo a seguir en su propia obra de creación, Juan Ramón, atrincherado en la tradición romántica-simbolista, sigue

encontrando en la naturaleza su principal fuente de inspiración: “Necesito absolutamente”, anuncia por ejemplo en el primer número de *Índice*, “trabajar en contacto con la naturaleza abierta: en primavera, verano y otoño, con el aire; en invierno, con el fuego. —Siempre con la luz celeste—”.²¹ Juan Ramón reconoce que esta preferencia lo obliga a nadar contra la corriente de su tiempo, pero no por eso piensa por un momento abandonar el oasis que la naturaleza representa. “Las criaturas, por miedo al trueno sordo del negro infinito silencioso, se llaman con ruido y se congregan”, comenta en otro aforismo, dejando entrever su total rechazo de quienes, incapaces de aguantar el silencio del universo natural, se refugian en el ruido. Se identifica, al contrario, con quienes se atreven a enfrentar los grandes enigmas de la vida a solas. “De vez en cuando, una criatura amiga de la soledad peligrosa, oasis del silencio sin fin, se pone de parte del misterio, contra las criaturas”, señala con auténtico orgullo. Porque, claro, una de esas criaturas amigas del “oasis”, de “la soledad peligrosa”, era él mismo.

En cuanto a la “disciplina”, el otro concepto encerrado en el título de estas colaboraciones suyas, Juan Ramón la invocaba para referirse a la actitud espiritual con que todo poeta, a su juicio, debería asumir su trabajo creador. “Hay que hacerse, en medio de la estrepitosa vida pasajera, una estancia firme de tiempo y de silencio”, afirma nuevamente en el primer número de *Índice*. Sólo cuando colocado en esa estancia firme puede el poeta mirar el mundo con la intensidad necesaria, es decir, aplicando a su contemplación todas las facultades, y no sólo una de ellas (como en el caso de los ultraístas que, según Juan Ramón, confiaban únicamente en su ingenio a la hora de escribir un poema). De ahí la importancia de la disciplina, en cuanto aseguraba la creación de una poesía plena, redonda, total. “La Poesía: un raptó apasionado y deleitoso, donde la inteligencia y la emoción estén fundidas en una sola esencia libre y pura”, concluye Juan Ramón.

En la obra del propio Juan Ramón pocas veces se expresa mejor esta plenitud vital, esa “esencia libre y pura”, que en el poema “¡Ay!”, también incluido en el primer número de *Índice*. Lejos de ser relegada

²¹ Todos los textos citados en este párrafo y en el que sigue proceden de Juan Ramón Jiménez, “Disciplina y oasis (anticipaciones a mi obra). 1920 (Libro inédito)”, *Índice* (Madrid), núm. 1 (1921), pp. 9-11.

a una serie azarosa de imágenes inconexas (como ocurría a menudo en la poesía ultraísta), la experiencia de trascendencia, de epifanía, se formula aquí como una intuición plena e inmediata, que se comunica en un presente tan actual y tan ilimitado que el lector (y no sólo el propio poeta) cree habitar de repente un ámbito sobrehumano:

¡AY!
¡Instantes en que el mañana
no vale nada; en que es hoy
el fin; y estamos dispuestos
a todo, no importa qué,
ni con qué!

¡Cómo se alza
nuestro ser; qué grandes somos,
entonces. ¡Qué solos somos!

... ¡Y qué poquísima falta
nos hace el hombre, ni el dios!

Establecidas estas diferencias entre el ultraísmo y la estética de Juan Ramón Jiménez, queda por examinar lo que es sin duda la parte más sorprendente de esta historia y es la pasión con que un buen número de los jóvenes poetas españoles del día, mostrando escaso interés por el movimiento que encarnaba la máxima expresión de la vanguardia en su país, hacen pública su lealtad a Juan Ramón, no sólo colaborando en su revista, sino incluso dando a conocer allí poemas que debían mucho más al poeta de Moguer que a Huidobro o a Apollinaire (por mencionar a sólo dos de los principales mentores del ultra). ¿Por qué la presencia de los futuros poetas del 27 resulta mucho más notoria en *Índice* que en cualquiera de las publicaciones ultraístas?

En primer lugar, hay que buscar la explicación en el notable trabajo promotor realizado por el propio Juan Ramón Jiménez. No se equivocaba al ver en Pedro Salinas, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, José Bergamín, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Juan Chabás poetas que verdaderamente prometían. Cabe agregar,

por otra parte, que si estos mismos poetas jóvenes aceptaban la invitación a publicar en *Índice*, lo hacían por la consagración que esto suponía, desde luego, pero también porque tenían auténtica admiración por el poeta mayor y porque al dar sus primeros pasos incluso querían emularlo. Como había de recordar años más tarde Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*: “Jamás poeta español iba a ser más querido y escuchado por toda una rutilante generación de poetas, segura del fresco manantial donde abrevaba y la estrella guiadora que se le ofrecía”.²² Finalmente, incluso entre los futuros poetas del 27, que participaban de vez en cuando en las revistas del ultra, existía la sospecha de que, al margen de sus ruidosos manifiestos, el ultraísmo español había producido muy poco de valor poético duradero. Fue el caso, por ejemplo, de Antonio Espina, un joven poeta en quien Juan Ramón tenía depositadas entonces muchas esperanzas. Pese a publicar en *Grecia*, *Cervantes* y *Tableros*, llegado el momento Espina confesó el enorme trabajo que le costaba siquiera tomar en serio a los ultraístas:

El ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al ultraísmo —¿para qué vamos a andar con rodeos?— le falta talento. Exceptuando a Gerardo de Diego [*sic*], Vando-Villar y algún otro, está formado por una colección de señores muy simpáticos todos, pero de pocas ideas en la cabeza. Se nutre de escritores faltos de sindéresis o de fracasados de otros *sistemas*.²³

²² Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libro I y II de memorias*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959, pp. 209-210. Diana Guemáñez-Cruz ha señalado cómo en agosto de 1921 García Maroto y Melchor Fernández Almagro quisieron alejar a Lorca de *Índice* e incorporarlo a un proyecto muy distinto, el de editar una revista suya en Granada, dedicada exclusivamente a los jóvenes. A Lorca le atrajo la propuesta (que de hecho se realizaría años después al publicarse la revista *Gallo*), pero por ahora, como se advierte en la nota 2, Lorca prefirió seguir colaborando con Juan Ramón en *Índice*. Véase Guemáñez-Cruz, “Capítulo 1. Juan Ramón Jiménez, editor de la revista *Índice*”, “Juan Ramón Jiménez y el grupo de escritores de 1927 en sus empresas editoriales. Historia y polémicas”, tesis de doctorado, Universidad de Harvard, 1995, pp. 22, 24-26. El artículo publicado por Guemáñez-Cruz en el *Bulletin of Hispanic Studies* ofrece una versión ligeramente refundida de este capítulo de su tesis.

²³ Antonio Espina, “Arte nuevo”, *España*, núm. 285, Madrid, 16 de octubre de 1920, pp. 12-13. Recogido en Espina, *Poesía completa y epistolario*, Eduardo Hernández Cano (ed.), Calambur, Madrid, 2006, pp. 328-329.

No tenemos que hacer nuestro este punto de vista para poder apreciar que nos permite entender mejor la relación de los discípulos de Juan Ramón con la vanguardia. Su rechazo del ultra no supuso una falta de interés por el espíritu vanguardista en sí, sino simplemente una negativa a aceptar que los ultraístas efectivamente hubieran dado expresión cabal a dicho espíritu. En este sentido, no estaría de más señalar cómo, al final de su trabajo ya citado sobre el “Arte nuevo”, después de denunciar el escaso mérito *literario* del ultra, Antonio Espina también hizo el siguiente reconocimiento del valor *ideológico* que el movimiento potencialmente representaba:

Si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte (si es lícito hablar de mi modesta persona) en este sentido soy del ultra hasta la médula de los huesos. Precisamente en el momento en que escribo este artículo, tengo el gusto de enviar una poesía a la revista *Grecia*. / Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar.²⁴

El testimonio de Espina así nos alerta ante la posibilidad de que los futuros poetas del 27 podían perfectamente reconciliar su admiración por el modernismo de Juan Ramón con un auténtico interés por el arte de vanguardia. Esta posibilidad es importante, porque en efecto, tal y como ha demostrado Andrew Anderson en un fascinante libro sobre el tema, *El veintisiete en tela de juicio*, la poesía de la Generación del 27 se iba a caracterizar justamente por unir la tradición modernista con el lenguaje de vanguardia para formar una nueva síntesis.²⁵ El ejemplo más obvio es el ya citado Gerardo Diego, quien con obras como *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924), por un lado, y *Soria* (1923) y *Versos humanos* (1925), por otro, fue alternando entre textos de una y otra corriente a lo largo de esa década. (Se trataba de una actitud ambigua que por cierto explica por qué, a pesar de su militancia ultraísta, Diego llegó a ser también un miembro destacado de la Generación

²⁴ *Ibid.*, p. 329.

²⁵ Andrew A. Anderson, *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Gredos, Madrid, 2005.

del 27.) Pero cabe mencionar igualmente a Rafael Alberti, Luis Cernuda y Federico García Lorca, quienes, por las mismas fechas, y a pesar de su evidente devoción por Juan Ramón, seguirían muy de cerca la obra de dos ultraístas españoles que sí les parecían auténticos poetas de vanguardia, Juan Larrea y Gerardo Diego. Y claro, fueron justamente estos dos poetas, rebautizados como “creacionistas” para distinguirlos de sus coetáneos del ultra, quienes los ayudarían a encontrar su camino hacia una poesía entre modernista y vanguardista ejemplificada en *Sobre los ángeles* (1928), *Un río, un amor* (1929) y *Poeta en Nueva York* (1929-1930).²⁶

¿Cuál fue, entonces, la relación de *Índice* con la nueva poesía española de los años veinte? Frente al ruidoso desorden y anarquía que los ultraístas pretendían desencadenar en el mundo literario del momento, *Índice* se erigió como un oasis de ley y de disciplina. Bajo esta bandera Juan Ramón Jiménez, el principal impulsor de la revista, logró reunir a un número importante de jóvenes poetas que le parecían prometedores o (lo que era casi lo mismo) que se estaban formando bajo su tutela. Por la índole de su propia poética, era imposible que Juan Ramón simpatizara del todo con la obra de los poetas ultraístas (como hemos visto, tampoco simpatizaban con ella otros colaboradores de la revista). Como consecuencia de ello, la presencia del ultraísmo en *Índice* quedó reducida a una sola colaboración simbólica. Desde nuestra perspectiva actual podemos ver cómo esta marginación iba a tener consecuencias muy duraderas para el movimiento del ultra, que en efecto se quedaría fuera, no sólo de esta revista, sino de la historia literaria misma, una historia cuya parte nodal escribirían los propios poetas del 27 a los que Juan Ramón, a través de *Índice*, había ofrecido

²⁶ Con respecto al papel desempeñado por Juan Larrea, véase lo que señala Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*: “No es Larrea un poeta conocido hoy, ni tampoco lo era mucho en los años cuando dicha revista [*Carmen*, 1927-1928] recoge sus versos; por eso mismo conviene subrayar la importancia poética e histórica de su trabajo. ¿Me equivoco al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado”. Luis Cernuda, p. 193.

su apoyo. (Sería tema de otro trabajo discutir si la marginación del ultra fue merecida o si el movimiento simplemente fue víctima de una estrategia historiográfica interesada, como sugiere Andrew Anderson en su ya citado libro *El veintisiete en tela de juicio*.)²⁷

Desde luego, ninguna revista poética está obligada a ofrecer un balance imparcial de toda la poesía del momento y si *Índice* merece recordarse hoy no es sólo por haber dado la espalda al ultraísmo. Los cuatro números de esta revista constituyen también un bellissimo recordatorio del importante papel que el modernismo siguió desempeñando en la poesía española a lo largo del periodo que los historiadores suelen asignar exclusivamente a la vanguardia. Diría incluso (atendiendo al alcance hispanoamericano al que la revista aspiraba) que la continuidad del modernismo a lo largo de este periodo es algo que caracteriza también la nueva poesía mexicana, donde los Contemporáneos, siguiendo un desarrollo similar al de los poetas del 27, se mostraron asimismo escépticos ante una primera expresión de la vanguardia (representada en su país por el estridentismo), y todo ello por fidelidad a una formación poética conseguida antes que nada bajo la tutela del modernismo. Se trata de un tema, desde luego, algo polémico, pero no creo que podamos seguir defendiendo la idea simplista de que, al final de la Primera Guerra Mundial, la poética modernista se vio sustituida, de repente, por la vanguardia. Hubo cierta ruptura entonces, claro que sí; pero hubo también, sobre todo, cierta continuidad. Una versión *depurada* del modernismo siguió influyendo en la parte más célebre de la nueva poesía de los años veinte, tal y como demuestra esta publicación —en tantos sentidos ejemplar— que fue la revista *Índice*.

²⁷ Según Anderson: “Una de las facetas más sintomáticas de esta toma del poder simbólico [por parte de los poetas del 27] es el tratamiento del grupo Ultra y la manipulación del concepto de vanguardia. Algunos de los poetas críticos atacan a los ultraístas, ironizando sobre ellos o infravalorando su obra, mientras que otros —siguiendo más de acerca la ‘recomendación’ de Bourdieu— les prestan muy poca atención, como si casi no existieran (claro está, en el horizonte del campo de producción cultural), descalificándolos con apenas un par de adjetivos despectivos. La infravaloración o deslegitimación del Ultra está conectada lógica e íntimamente, dentro de su estrategia, con la asunción por parte del grupo de 1927 de la insignia de la vanguardia: es el necesario despeje del espacio para poder ocuparlo ellos mismos”. Anderson, *El veintisiete en tela de juicio*, pp. 329-330.

III

AMALGAMAS Y DECANTACIONES

A TRAVÉS DE CARTAS Y REVISTAS:
“LA VIDA LITERARIA SE ANIMA... SE ENCIENDE...
ARDERÁ MUY PRONTO” (1927-1928)

Andrés Soria Olmedo*

Las cartas suelen referirse a una temporalidad corta y emplear un punto de vista individual y concreto. Las revistas igualmente persiguen un efecto inmediato, especialmente en el ámbito de la modernidad y la vanguardia. En los últimos tiempos, la reedición facsímil o digital de revistas¹ ha corrido pareja con la edición de epistolarios. El examen cruzado de ambas clases de documentos —claro está, de cartas donde los corresponsales hablan de publicación o de lectura de revistas— permite asediar puntos de vista metonímicos, sinecdóquicos o rizomáticos² de una coyuntura literaria, capaces de trazar un cuadro vivo y más preciso del funcionamiento del sistema de la literatura y de las

* Universidad de Granada.

¹ Robert Scholes y Clifford Wulfman, *Modernism in the Magazines. An Introduction*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2010. Estos autores advierten la necesidad de leer las revistas de la misma forma en que las leyeron los primeros lectores, como productos de una compleja interacción entre novedad y tradición, élite y masas, pureza e impureza —una interacción de elementos que de hecho constituye la modernidad—. Para el ámbito angloamericano puede consultarse, entre otros, *The Modernist Journal Project*, <<http://www.modjourn.org>>, coordinado por la Universidad de Brown y la Universidad de Tulsa. Véase también Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker y Christian Weikop (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. III: *Europe 1880-1940. France, Italy, Germany, Spain and Portugal, Scandinavia, Central and Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford, 2013 (Lori Cole, “Madrid. Questioning the Avant-Garde”, pp. 369-391).

² Tal y como lo puso en práctica Hans Ulrich Gumbrecht en su ensayo sobre la simultaneidad histórica, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1997. Toca muchos más registros del “Lebenswelt” de ese año y saca muchas más consecuencias histórico-filosóficas, pero ha sido un modelo estimulante para lo que busca esta ponencia.

artes durante esos años, en toda su polifonía (discordancias incluidas), en la simultaneidad de diferentes ritmos temporales³ y con ella de diferentes espacios ideológicos, sociales y estéticos.⁴

Por la dispersión de los temas que tratan, las páginas siguientes corren dos peligros: el de ofrecer sólo una serie de imágenes con sus pies correspondientes o el de quedarse en una miríada de notas digresivas. Hay que correr ambos riesgos. Procuraremos sustituir en la mayor medida posible el número de las ilustraciones, remitiendo a los sitios de internet donde pueden verse y sometiendo la sucesión de las notas a una narración, aunque sea parcial.

Propongo comentar una carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén,⁵ fechada el 1º de diciembre de 1927:

Querido Jorge:

¿Por qué ese largo silencio? ¿Y esa ausencia de Madrid donde judiciales deberes te llaman? Te diré por lo demás que estos deberes no te serán muy graves: hay pocos trabajos, y todos menos el de Dámaso, flojos o infames. Ayer se llevaron de casa el paquete, con rumbo a Pedro Sainz. Y luego los leerás tú. Mi opinión es clara: Dámaso y Artigas, aunque, dicho sea en el estricto secreto del sumario, el trabajo de Artigas no pasa de ser un resumen apresurado de su libro. Pero los trabajos restantes, ya lo verás, son inexistentes. Ven pues cuando quieras, cuanto antes mejor, y por más tiempo, pero tranquilo porque el concurso bien poco te dará que hacer.

Ya me dicen que vas a Sevilla. Mi opinión sobre esa aceifa lírica fue al principio adversa: Ateneo sevillano, Sánchez Mejías, cosas que aunque

³ Claudio Guillén, "Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación)", *Revista de Occidente*, núm. 191 (abril de 1997), pp. 126-152.

⁴ Esa era la pretensión de Andrés Soria Olmedo, *La generación del 27 ¿Aquel momento ya es una leyenda?*, SECC/Junta de Andalucía/Residencia de Estudiantes, Madrid, 2009 (catálogo de la exposición). Y también de *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2010.

⁵ Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Tusquets, Barcelona, 1992, pp. 77-79; Pedro Salinas, *Obras completas III. Epistolario*, Enric Bou y Andrés Soria Olmedo (eds.), Cátedra, Madrid, 2007, p. 196.

ellas quieran tienen muy poco o nada que ver con la literatura. Pero desde el momento en que ya se planteó la cosa al modo de juerga sin lugar en donde [ilegible], me pareció factible. Y os doy mi fraternal bendición para la armada. Ahora que yo sospecho que no la habrá: porque no puedo concebir, conociendo como conozco el respetable Ateneo de Sevilla, que se gaste dos mil pesetas en llevaros. Como no sea bajo el mecenazgo de Sánchez Mejías.

La vida literaria se anima, (*Ley*), se enciende, (*Diario poético*), arderá muy pronto, (*Carmen* y lo que venga). Admoniciones y castigos de J. R. J., (*Kuan Qamón Ximénez* como lo va a llamar Gerardo) a la joven, y ¡ay! a la vieja poesía española. Todos intrigados en la identificación de los aludidos: arbolé, acróstico, eco, X-ismo. Aporta tu opinión. Ataque a Diego y a la *Revista de Occidente*. Ambos piensan contestar. (Vela así me lo dijo.) Y para acabar de purificar el ambiente, *Carmen* y *Lola* —una morena y otra rubia hijas del pueblo de Gijón— van a meterse con Gecé, Ayala el mínimo y Ortega el máximo. Con este en una terrible letrilla “El expectorador y la saliva” donde rima Simmel con rímmel. Esperemos pues la gran conflagración.

Solo faltas tú para que toda la joven literatura esté completa. Gerardo muy animoso y tan “fiscal de S. M. la Poesía” como siempre. Federico acabando a toda prisa su *Romancero gitano* para Nova Novorum: un poco apartado y sin ver a los demás. Yo le busco de cuando en cuando en la Resi. Por casa vienen mucho Gerardo, Alberti y Bergamín. A Dámaso le veo en el Centro.

He hecho algunas poesías más. Ya tengo para un librito. Pero me falta dinero para publicarlo. Seguirá pues guardado. Además entre los [ilegible] de J. R. J. y los trenos de Ortega (aludo a un discurso que nos echó en la *Revista* la otra noche sobre la juventud de hoy —lo de siempre: jugueteo, primor, aficionadismo, frivolidad, puerilidad, falta de problema y actitud, etc.— comentando el artículo de Curtius), le dan a uno ganas de no escribir más que esto: cartas.

Adiós. Felicidad a Germaine y los niños, contigo. (*Nosotros*, un poco maluchos, catarros, gripes, etc. y Margarita que va a ser operada ahora.) Te abraza

Pedro

He leído “Los indios”. Precioso. Mándamelo, con más cosas. Ya tengo “La salida” y “Río” de esa serie. El autógrafo de *Ley* estupendo.

En ella se habla: *a)* de unas tareas relativas al homenaje a Góngora, *b)* de la excursión a Sevilla que tendría lugar unos días más tarde, *c)* de la vida literaria a través de las revistas, *d)* de ciertas polémicas publicadas en revistas, *e)* de la joven literatura a través de la situación de los intelectuales, las obras de los otros, la propia y la del interlocutor.

En el centro de la carta —en el centro de las polémicas— aparece el nombre de Gecé, o sea Ernesto Giménez Caballero, y nosotros pondremos a la entrada de nuestra glosa el cartel de Giménez Caballero, “Universo de la literatura española contemporánea” (*La Gaceta Literaria*, núm. 14, 15 de julio de 1927).

Dentro de lo limitado de la reproducción en el periódico —no se conserva el original— no cabe mejor presentación de la multiplicidad que perseguimos, aunque nos centremos en unos puntos solamente.

Es una “carta astronómica”⁶ en cuya base un telescopio de pago apunta al “sistema solar” (Gecé colaboraba en *El Sol*). A su derecha quedan el “Sistema por ABC” y la “Nebulosa de la Academia” y a la izquierda planetas solitarios como Unamuno y Juan Ramón Jiménez, cometas como Baroja, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, o planetas rodeados por el anillo de una revista (Ortega y la *Revista de Occidente*, Menéndez Pidal y la *Revista de Filología Española*) con sus correspondientes satélites. Aparecen alineadas las dos revistas de Giménez Caballero: *La Gaceta Literaria* y la *Revista de las Españas*.⁷ Los jóvenes colaboran en ambas, pero también están en sus pequeños planetas a la altura de Ortega y Pombo.

Los propios carteles fueron un hallazgo de Giménez Caballero, creados a partir de sus críticas de libros en *El Sol*; su propósito de

⁶ Andrew A. Anderson, *El veintisiete en tela de juicio*, Gredos, Madrid, 2005, p. 232.

⁷ Vio su primer número en junio de 1926 como órgano de la Unión Iberoamericana. Giménez Caballero escribió en casi cada uno del centenar de números que aparecieron hasta 1936. Véase José-Carlos Mainer, “Ernesto Giménez Caballero o la inopuntidad”, introducción a Ernesto Giménez Caballero, *Casticismo, nacionalismo y vanguardia* (*Antología, 1927-1935*), Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005, p. xxxvii.

“incitar” a la lectura lo llevó a emplear medios de extrañamiento: “subrayar y desmenuzar con colores fuertes, como un cartelista, productos concretos, lirondos, mercantiles”. Produjo una edición impresa,⁸ y una treintena de carteles más que expuso en Ediciones Inchausti de Madrid y en las Galerías Dalmau de Barcelona.⁹ Como escribió Nigel Dennis:

Asimilando el ejemplo de los cubistas franceses de primera época e inspirándose, ante todo, en los cuadros y collages de los futuristas italianos, emplea una amplia gama de elementos extrapictóricos en los carteles: alambre, recortes de periódicos, postales bordadas, alfileres, naipes, papel de vasar... Utiliza también calcomanías, papel de color, aceite y lacre en un delirante ejercicio de lo que él mismo llama “posexpressionismo embalado”.¹⁰

Por ejemplo, la cubierta, ahora analizada en detalle por Andrew Anderson,¹¹ y el cartel titulado *El poeta Lorca*, donde por una cartulina azul se distribuye el poema manuscrito “De otro modo” y el dibujo de un “Arlequín”,¹² unas aleluyas de don Perlimplín recortadas, una bandera de España atravesada por un corazón sangrante y con la inscripción “Marianita Pineda”, un abanico de recuerdo con una escena taurina

⁸ Gecé, *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927; Nigel Dennis, “En torno al cartelismo de Ernesto Giménez Caballero”, *Romance Quarterly*, vol. 41, núm. 2 (1994), p. 108.

⁹ “Gecé acaba de inaugurar la exposición de carteles. De todo. Cosas ingeniosas y descaradas a veces, y otras adulatorias o sin gracia”. De una carta de Salinas a Diego del 25 de marzo de 1928, en Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, José Luis Bernal (ed.), Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 112.

¹⁰ Nigel Dennis, “Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural en España”, en *Creadores del Arte Nuevo*, Eugenio Carmona y María Dolores Jiménez Blanco (eds.), Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, p. 279; E. Giménez Caballero, “Carteles literarios”, *Poesía*, núm. 26 (verano de 1986), pp. 30-62; Martí Perán (ed.), *Madrid-Barcelona. “Carteles literarios” de Gecé*, Universitat de Barcelona/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona y Madrid, 1994.

¹¹ Andrew A. Anderson, *Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years (1921-1931)*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2011, p. 67.

¹² Es el único de los carteles que contiene originales, en prueba de la liberalidad de Lorca con respecto a sus manuscritos.

en las varillas, el perfil de una gitana, una fuente y dos arcos nazaríes junto a un ciprés, un gitano montado en un burro y una gitana a pie detrás, bajo el tricornio y los bigotes de un guardia civil, una reja y una manola con mantilla de madroños.¹³

Y naturalmente, como un bajo continuo, con más desacuerdos que acordes, está *La Gaceta Literaria*, cuyo primer número data del 1º de enero de 1927. Fundada por Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre como “periódico de las letras” (de periodicidad quincenal) obligado a “excluir toda exclusión” —tal como escribió Ortega en el primer número—, llevó a cabo “una política que por dos años resultó unitiva y espiritual”.¹⁴

Volvamos a la carta:

a) Te diré por lo demás que estos deberes no te serán muy graves: hay pocos trabajos, y todos menos el de Dámaso, flojos o infames. Ayer se llevaron de casa el paquete, con rumbo a Pedro Sainz. Y luego los leerás tú. Mi opinión es clara: Dámaso y Artigas, aunque, dicho sea en el estricto secreto del sumario, el trabajo de Artigas no pasa de ser un resumen apresurado de su libro. Pero los trabajos restantes, ya lo verás, son inexistentes.

Nos situamos en el espacio de la conmemoración del tricentenario de Góngora, concretamente en lo relativo a la selección de los trabajos presentados al Concurso Nacional de Literatura de 1927, que tenían que juzgar Guillén y Pedro Sáinz Rodríguez, además de Salinas, y que

¹³ Antonina Rodrigo, *García Lorca, el amigo de Cataluña*, Edhasa, Barcelona, 1984, p. 105; reproducido por vía digital en Mechthild Albert, “Visual Media in the Spanish Avant-Garde Magazine *La Gaceta Literaria* (1927-1932) -between Popular Traditions and Modern-Mass Culture”, *PhiN. Philologie im Netz* (Freie Universität, Berlín), núm. 6 (2013), suplemento.

¹⁴ Ernesto Giménez Caballero, prólogo a la edición facsímil de *La Gaceta Literaria*, Turner/Topos Verlag, Madrid y Vaduz, 1980, s. p. Puede consultarse en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España <<http://hemerotecadigital.bne.es/>> y en la página dedicada a las revistas de estos años <<http://www.edaddeplata.org/>> por la Residencia de Estudiantes. Véase también Carlos García y María Paz Sanz Álvarez (eds.), *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero/Guillermo de Torre (1925-1928)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2012.

ganaron Miguel Artigas (*Semblanza de Góngora*) y Dámaso Alonso (*La lengua poética de Góngora*).¹⁵

b) Ya me dicen que vas a Sevilla. Mi opinión sobre esa aceifa lírica fue al principio adversa: Ateneo sevillano, Sánchez Mejías, cosas que aunque ellas quieran tienen muy poco o nada que ver con la literatura. Pero desde el momento en que ya se planteó la cosa al modo de juerga sin lugar en donde [ilegible], me pareció factible. Y os doy mi fraternal bendición para la armada. Ahora que yo sospecho que no la habrá: porque no puedo concebir, conociendo como conozco el respetable Ateneo de Sevilla, que se gaste dos mil pesetas en llevaros. Como no sea bajo el mecenazgo de Sánchez Mejías.

Salinas fue catedrático de la Universidad de Sevilla desde 1918 hasta finales del curso 1925-1926, y no se animó a acompañar a los —según la prensa local— “siete literatos madrileños de vanguardia” (Bergamín, Guillén, Chabás, Diego, Alonso, García Lorca y Alberti). El torero Ignacio Sánchez Mejías era, a juicio de Jorge Guillén, “una de las cabezas más claras de nuestro tiempo”. Su mecenazgo fue complementario a la iniciativa de José María Romero Martínez y Alejandro Collantes de Terán, presidente y vicepresidente respectivos de la Sección de Literatura del Ateneo sevillano desde junio de 1927, quienes propusieron organizar algún acto de homenaje a

¹⁵ Además de estos trabajos, se planearon otros de índole ecdótica, de los que sólo llegaron a publicarse la edición de José María de Cossío de los *Romances*, la edición de Dámaso Alonso de las *Soledades* y la edición de Gerardo Diego de una *Antología poética en honor de Góngora*. Véase Andrés Soria Olmedo (ed.), *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1997. Uno de los que no culminaron su trabajo fue Alfonso Reyes, encargado de las *Letrillas*. En la entrada de su *Diario 1911-1930* (Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 208) correspondiente al 1º de enero de 1928, Reyes anota en cabeza de una larga lista de “trabajos pendientes”: “Letrillas Góngora y prólogo”. Y en carta de Diego a Guillén del 29 de abril de 1927: “Reyes me sigue enviando *Letrillas* —las últimas desde La Habana— con cuentagotas”, en Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, p. 93. La correspondencia Diego-Reyes se recoge en Gabriele Morelli (ed.), *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora: correspondencia inédita*, Pre-Textos, Valencia, 2001, pp. 119-143.

Góngora como los que ya se habían celebrado en otros lugares de España.¹⁶

De todos modos, ésta era la crónica malintencionada de *La Gaceta Literaria*, publicada dos días antes de llevarse a cabo los actos, bajo el titular “Media luna las armas de su frente”:

Este verso famoso de Góngora va a quedar como blasón simbólico del gongorismo político de algunos jóvenes.

Parece que a la espuma de estos jóvenes poetas gongorinos les ha salido —como quien dice— una contrata lírica.

Un torero se los quiere llevar a la Tierra de María Santísima para que substituyan renovadoramente —en el tablado flamenco— a los niños bitongos que vejaminara un día Eugenio Noel.

La cosa —lejos de parecernos mal y censurable— nos parece estupefa y exaltable. Lleva un sello de gran honra para la moral andaluza y para nuestra lírica actual.

Por un lado, el torero —cansado de cabujones y carne de mujerío banal— se compra la salvación del espíritu con lo que dicen es lo mejor de lo mejor en poesía: el gongorismo. Haciendo así un gesto de Meceñas, de magnate, que no ha tenido ningún magnate de España. Y subrayando una vez más que el pueblo, lo popular español, es lo único aristocrático del país.

En cuanto a los poetas que aceptan tal gesto de tronío, se honrarán predicando a las masas lo que creíamos fue siempre para la minoría, siempre. (No haría menos un socialista del viejo régimen.)

Andalucía, tablado, gongorismo, cuernos.

Gran blasón dejó Góngora el cordobés en su verso inmortal para caracterizar la poesía pura de nuestros nuevos gongorinos.

Poesía pura española: *Media luna las armas de su frente*.¹⁷

¹⁶ Rogelio Reyes, “Un buen azar que resultó destino: el homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla”, en A. Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*, Junta de Andalucía / CAL, Málaga, 2007, pp. 171-188.

¹⁷ Anónimo, “El torpedo en la pista. Media luna las armas de su frente”, *La Gaceta Literaria*, año I, núm. 24 (15 de diciembre de 1927), p. 7.

No disponemos de las respuestas de Jorge Guillén a Pedro Salinas. Pero sí de la serie de cartas que Jorge Guillén le escribió a su mujer, Germaine Cahen, casi en presente histórico:

Desde el tren, a la altura de Baeza, a 15 de diciembre:

Parecemos un equipo de futbolistas —por lo alegre— pero, aunque un poco ruidoso, no maleducado [...]. Vamos, pues: Bergamín, Gerardo (con su boina), Federico —¡por fin, después de mil negativas y coquetterías!—, Alberti, tranquilo, Dámaso, el más adecuado al exceso de la juega colectiva (la borrachera es segura), Chabás (dormido ahora, nosotros estamos en el vagón restaurant, donde vamos a tomar el té), y yo, el único *casi respectable* —el único casado—. Estoy escribiéndote delante de todos, cínicamente. Risa, y más risa, anécdotas, tonterías, alegría y no ficticia, y versos. Hemos hecho un soneto entre todos, [...]. Durante la comida, se han recitado versos, se han recordado, con gran amor, por casualidad, versos de Antonio Machado. (Y luego, nos hablaba un señor, profesor español de los Estados Unidos como ¡a gente de “vanguardia” peligrosa!)

Es absurdo. Ni antes, ni después de ahora volverá a contemplar todo un departamento de un vagón, lleno de entes animales llamados poetas.

Al día siguiente:

En la estación, *los Intelectuales*: bastantes en número. Cosa curiosa. Resulta que aquellos puros nombres —medio hipotéticos, medio probables— que veíamos rodar por las revistas jóvenes, corresponden a personas de carne y hueso. Y luego, una impresión nueva: la personalidad literaria, hecha cosa social, pública. [...] Estamos en el Hotel París, silencioso, blanco, íntimo. Continúo, brevísimamente, la narración. Comimos en un colmado (mujeres malas a los lados). Fuimos en *autos* al Manicomio, fuera de Sevilla, a visitar al presidente de la sección de Literatura del Ateneo, médico de guardia en el Manicomio. Luego, casi todos los demás visitaron a algunos locos. Yo esperé a la puerta. Y después, aseo de la una, nos trasladamos a casa de Sánchez Mejías, nuestro

patrón. Pino Montano: finca en el campo. Gran villa de torero. ¡Fantástico! Oímos al Niño de Huelva, el mejor tocador de guitarra, de veras, estupendo. Se bebía champán. Dámaso, borracho, se puso imposible, cantó en inglés, hubo que llevarlo al hotel. A todo esto, recitaciones de Alberti, Federico y Gerardo. ¡Yo no me resistí! A las cuatro o las cinco fueron a buscar a Sevilla a un cantador: El Niño de Jerez. ¡Cómo me acordaba de ti! [...] Total, a las seis entrábamos en Sevilla [...]. Me he levantado a la una [...]. ¿Y sabes quién está esperándome en el hall en que te escribo? Cernuda. Mejor impresión de lo que yo esperaba.

El sábado 17 de diciembre:

Por la noche, la 1ª velada se celebró en el local de la Sociedad Económica de Amigos del País [...]. Público, unas 80 personas. Después de las presentaciones locales, Bergamín leyó un *Saludo*: nadie se lo oyó. En cambio, sólo la voz con que Dámaso leyó su discurso cumplía con la promesa de “vanguardia” que nuestros nombres inspiraban a la gente. Enérgico, clarísimo, vital, solidísimo, admirable. A mí, por lo menos, me representaba en absoluto, expresaba muy bien mis ideas, nuestras ideas comunes sobre el arte y la poesía y muchas cosas. Después, Chabás. Luego, Federico y Alberti leyeron un fragmento de las *Soledades* a dos voces.

Ya desde Madrid, a 21 de diciembre:

Te escribo en un café, está conmigo Gerardo Diego. Acabamos de ver a Juan Ramón —quien ha recogido cierta manera de ver nuestra excursión a Sevilla, reflejada por *La Gaceta Literaria*, y de la que él no se hace solidario [...] el viaje a Sevilla ha resultado muy bien [...]. Y la lectura, una inmensa sorpresa [...]: *que mis versos tuvieron éxito*. [...] Los romances —parece ser— gustaron mucho y los aplaudieron mucho. Juzga de mi asombro, y del asombro de todos nosotros. Leí justamente un cuarto de hora.¹⁸

¹⁸ La célebre foto de la excursión al Ateneo sevillano fue descrita por Joaquín Romero Murube en carta a Juan Guerrero Ruiz (enero de 1928): “Las dos únicas

Todavía, el 22 de diciembre:

Esta tarde hemos visitado Gerardo (que está aquí), Salinas y yo a Rafael Alberti en su casa. Luego, con Bergamín y compañía, se ha tratado de lo que se debía hacer para contestar a un suelto estúpido e insidioso y mal intencionado de *La Gaceta Literaria* sobre nuestro viaje a Sevilla [...] J. Bergamín va a contestar en nombre de todos, con una carta para *ABC* y otros periódicos.¹⁹

La respuesta apareció de hecho en *La Libertad* el 24 de diciembre²⁰ poniendo de manifiesto “la exquisita deferencia del Ateneo al

personas que usted no conocerá en el conjunto son el Presidente del Ateneo, el de los bigotes que está junto a Guillén, y el que está entre él y Bacarisse, el Presidente de la Sección de Literatura del Ateneo.

“Están todos muy bien: Bacarisse con actitud de reo, de no sabemos qué culpa. Guillén imperioso, pleno y dominador como su poesía. Bergamín contrastándolo todo con lo hondo del pecho. Dámaso entre perplejo y sabio, Gerardo fugitivo, sincero y con más ‘espumas’ siempre entre sus manos que versos humanos. Alberti busca a Miss X por los aires, pero del brazo de Lorca, que ve muy lejos un paisaje de sierra con lagunas verdes y gitanos divinos; él está encima de todo y mira hacia abajo. Chabás con los ojos hacia el Mediterráneo y un cigarro, el cigarro del novelista.

“Fíjese que también, como Bacarisse, tienen las manos de reo Bergamín, Dámaso y Gerardo. Lorca, casi, casi... (Esto es misterioso). Guillén no tiene manos; gesto y luz en los ojos.

“Detrás de Alberti y Lorca hay una Leda y en el fondo, en el cuadro, Carlos III degollado. Góngora está en las manos de Alberti.

“Encima de la mesa, los trabajos leídos por Alonso y Bergamín y Chabás: hay un vaso de agua y un timbre que Dámaso tocó, sin querer, en un momento de entusiasmo. Y nada más. Detrás —es decir, delante— todos nosotros con la alegría y el honor de tan noble y alto vecindaje”. Juan Lamillar, *Joaquín Romero Murube. La luz y el horizonte*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.

¹⁹ Jorge Guillén, *Cartas a Germaine (1919-1935)*, Margarita Ramírez (ed.) (trad.), prólogo de Guillermo Carnero, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010, pp. 668-671.

²⁰ Con el título “A propósito de una fiesta literaria en Sevilla”. Firmaron Alberti, D. Alonso, Bergamín, Chabás, Diego, García Lorca, Guillén. Puede verse ahora en <<http://prensahistorica.mcu.es/>>, precisando la fecha que dan Anderson y Maurer —Sevilla, hacia el 18 de diciembre de 1927— en su edición de la carta en Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 536. También se refiere a ese episodio Luis Álvarez Piñer, secretario de la revista *Carmen*, en carta a Gerardo Diego del 30 de diciembre de 1927. Véase Luis Álvarez Piñer y Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, Juan Manuel Díaz de Guereñu (ed.), Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 76.

invitarnos, a sus expensas” y lo improcedente de “aludir, con palabras groseras y ofensivas, a cierta persona absolutamente respetable, y con cuya amistad particular nosotros nos consideramos muy honrados”.

c) y d) La vida literaria se anima, (*Ley*), se enciende, (*Diario poético*), arderá muy pronto, (*Carmen*, y lo que venga). Admoniciones y castigos de J. R. J., (Kuan Qamón Ximénez como lo va a llamar Gerardo) a la joven, y ¡ay!, a la vieja poesía española. Todos intrigados en la identificación de los aludidos: arbolé, acróstico, eco, X-ismo. Aporta tu opinión. Ataque a Diego y a la *Revista de Occidente*. Ambos piensan contestar. (Vela así me lo dijo). Y para acabar de purificar el ambiente, *Carmen*, y *Lola* —una morena y una rubia hijas del pueblo de Gijón— van a meterse con Gecé, Ayala el mínimo y Ortega el máximo. Con este en una terrible letrilla “El expectorador y la saliva” donde rima Simmel con rímmel. Esperemos pues la gran conflagración.

Las referencias aluden sobre todo a dos revistas de Juan Ramón Jiménez²¹ y dos de Gerardo Diego.

El 29 de noviembre de 1926 escribe Salinas a Guillén: “Revista. *Ley*. Se cierne augusta en el horizonte, se la ve venir, se la presiente, yo creo que ya va a llegar, que la traerán los Reyes, el Rey J. R., a los niños buenos de la literatura joven”.²²

A comienzos de diciembre aparece el número único de

LEY
(Entregas de Capricho)
Ley a algo; a la poesía por ej.
ESPAÑA I UN DÍA
1927

²¹ Francisco Garfias, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1971. José Antonio Expósito, *Una azotea abierta al infinito. Los cuadernos 1925 (Unidad) de Juan Ramón Jiménez*, Renacimiento/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Sevilla, 2009.

²² Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, p. 64.

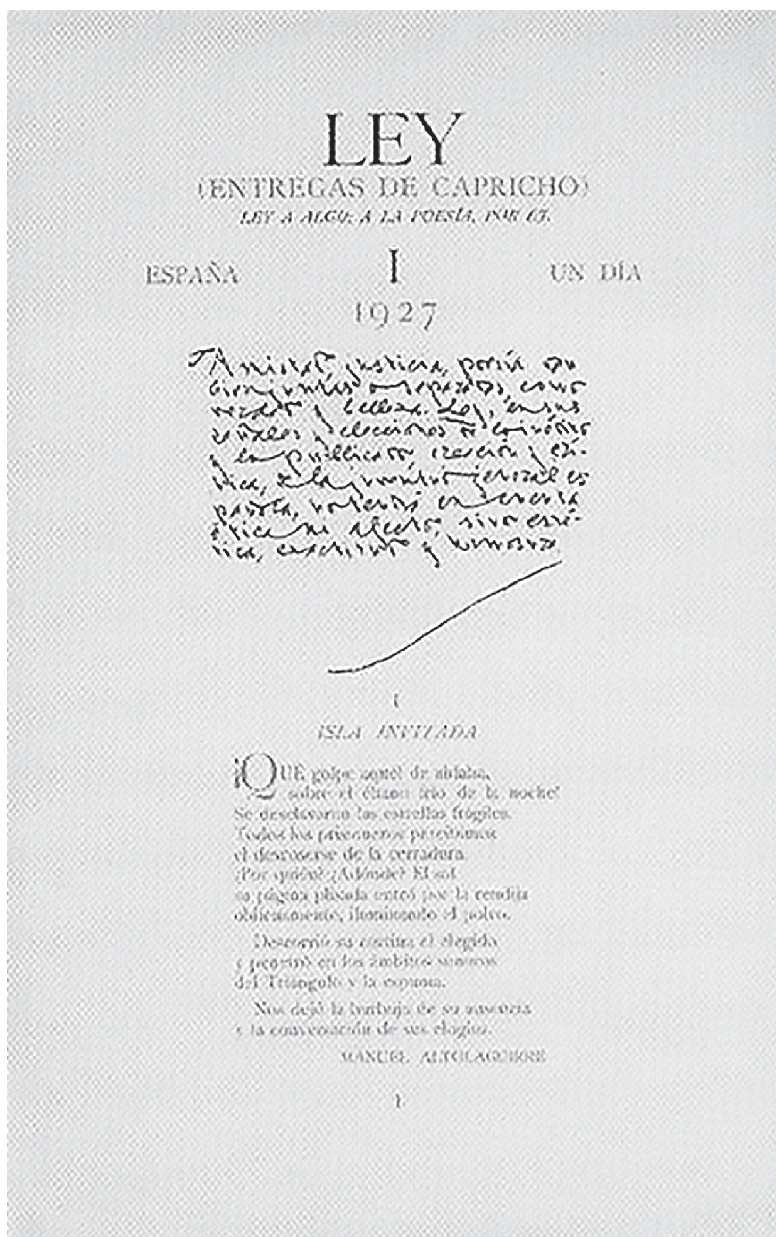


Ilustración 2.

Al frente, con letra de Juan Ramón (dando por supuesto que equivale a su firma): “Amistad, justicia, poesía, van bien juntas o separadas, como verdad y belleza. *Ley*, en sus señales y elecciones de los méritos y la publicación, creación y rúbrica, de la juventud general española, no tendrá en cuenta ética ni afectos, sino estética, exactitud y hermosura”.

Consta de ocho páginas numeradas. En la página uno, el texto de Juan Ramón Jiménez y el poema (I) “Isla invitada”, de Manuel Altolaguirre, tan misterioso. En la siguiente, “Horizontes”, las prosas del mexicano Joaquín Ramírez Cabañas (1886-1945),²³ igualmente abstractas en cuanto a tiempo y espacio. La tres la ocupa por completo la “Carta abierta” de Alberti, luego incluida en *Cal y canto*, donde se afirma el presente: “Yo nací, respetadme, con el cine./ Bajo una red de cables y aviones./ Cuando abolidas fueron las carrozas/ de los reyes y al auto subió el Papa”. Termina en la cuatro, aunque dejando espacio para los tres primeros versos de “Dibujo” de Altolaguirre, cuyos últimos poemas, uno sin título (“Desnudo campo terso”) y “Mi soledad llevo dentro”, cubren la página cinco. En la seis, los poemas en prosa “Casa”, “Pregón” y “Queja”, de la joven Carmen Conde preceden, en la siguiente, a la colección de aforismos de José Bergamín “Aforística y epigrométrica”, donde comparece Góngora:²⁴ “Góngora 1627: lección pura de arte y de moral-Góngora 1927: lección pura de moral y de arte”, en el cuadro de una idea de la pureza como moral que lo lleva a arremeter agresivamente contra el eclecticismo: “Dijo el basurero a la ensaladera: yo también soy ecléctico”.

La página ocho acoge el final de los aforismos de Bergamín y el enunciado de los seis suplementos encartados: 1, la décima de Guillén (“El ruisenor, pavo real...”); 2, la reproducción en color del cuadro

²³ Genaro Estrada prologó el libro de versos de Ramírez Cabañas, *Remanso de silencio* (1922). Véase Serge I. Zaitzeff, “Un primer acercamiento al epistolario entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 1085-1091. Se puede consultar en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_031.pdf>.

²⁴ Además de rendir homenaje, desde el título, al Unamuno de las *nivolas*.

Verano de Wladislaw Jahl;²⁵ 3, el dibujo *Mujer* de Dalí; 4, *Cuarto de Charlot* de Soledad Salinas (siete años); 5, *Pastor de Alía* de Benjamín Palencia; y 6, fotografía en sepia de Salinas. La página se cierra con un colofón juanramoniano en manuscrito impreso:

Estas “entregas de capricho” son un poquito caras, caras, bastante, muy caras, carísimas. Cuestan algo más o menos que un cigarro, una carrera en taxi, un refresco, un sillón de cine. Y habrá que tomarlas, si no diariamente, como estas otras cosas, con relativa querencia.

(Debajo, impreso, se lee: “5 pesetas/ León Sánchez Cuesta, Librero/ Calle Mayor”, etc.)²⁶

Desde el principio se impone la voluntad de conservar lo aurático,²⁷ lo trascendental o desinteresado en el sentido kantiano, frente a la norma comercial, no sólo de periódicos como *La Gaceta Literaria*, sino también de publicaciones como *Revista de Occidente* y en general contra las expectativas habituales del género.

En relación con la periodicidad: frente a la literatura por entregas, “entregas de capricho”, y frente a las expectativas de lugar y fecha, “España” y “un día” (del año 1927).²⁸

En relación con la reproductibilidad, todo converge hacia lo único o lo singular: la camisa traslúcida que cubría el cuaderno, el manuscrito impreso, el amarillo del papel, los encartes en papel satinado, la tricromía del dibujo de Solita Salinas y de la lámina del cuadro de Jahl, el papel crema mate para que resalte la tinta roja del autógrafo de Guillén, el sepia de la foto de Salinas, dedicada a mano y fechada el 17 de mayo de 1924.

A juicio de Walter Benjamin, la difusión de la fotografía provocó la crisis de “l’art pour l’art”, que es una “teología del arte”. “De ella

²⁵ Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1995, s.v.

²⁶ He visto el ejemplar de la Residencia de Estudiantes, M-Resid. [LSC VI 140] 1927.

²⁷ En el sentido que Walter Benjamin le dio al término en 1936: “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra”. Véase Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1985, p. 20.

²⁸ Véase, más abajo, las “Notas a la portadilla” de *Obra en Marcha* (1927).

procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte ‘puro’ que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esta posición.)”²⁹ Y Juan Ramón Jiménez, en carta de 1926 a Waldo Frank a propósito de un artículo destinado a *Ley*, se refiere a la revista en los siguientes términos: “Sin embargo, empezaremos por poco, como en las religiones. Una religión libre: la de la belleza libre y, además, la de la verdad. Vamos a cantar y contar la Belleza, y, además, vamos, en nombre de la Belleza, a decirles la verdad en su cara a los traficantes de la Belleza”.³⁰

Sin embargo, la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio de la publicación no le pasó por alto a Cipriano Rivas Cherif, quien comentó en *El Herald de Madrid* (25 de enero de 1927):

Sabido es que Juan Ramón Jiménez prepara hace unos meses la publicación de otra revista que añadir a los varios intentos de su afán, siempre noble y circunscrito a normas estéticas. El primer número de *Ley*, suntuoso volumen, principalmente dedicado a poesía moderna, en prosa y en verso, e ilustrado con dibujos y tricomías [*sic*] de precio, verá la luz próximamente, al precio de quince pesetas ejemplar, suscrito previamente en la librería de León Sánchez Cuesta. ¿Adquirirá carta de naturaleza en España la costumbre francesa hecha al gusto de las publicaciones de lujo y para bibliófilo?

Para bibliófilo... y para especulador, ya que los coleccionistas de libros y de cuadros en Francia tienen muy en cuenta la bolsa de valores literarios y artísticos.

Algo empieza —o mejor dicho vuelve a hacerse entre nosotros— en pro del libro bello. Pero el aficionado español lo quiere “bueno”, “bonito” y... “baratito”.³¹

²⁹ Benjamín, *Discursos interrumpidos I*, p. 26.

³⁰ Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, 1916-1936*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2012, p. 430. Aquí y en adelante se respeta la ortografía de Juan Ramón Jiménez.

³¹ Se puede consultar en la citada Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <<http://hemerotecadigital.bne.es/>>.

A este respecto sabemos que León Sánchez Cuesta expresó un claro malestar en una carta a Juan Guerrero Ruiz (31 de enero de 1927): “Yo no soy el Editor de *Ley* pero me parece un poco fuerte que culpe a Juan Ramón de explotar la curiosidad bibliográfica para hacer dinero”.³²

Salinas a Guillén, 8 de noviembre de 1927: “Supongo ya en tu poder *Ley*. ¿Qué te parece? Aquí ya se han desatado las simpatías y diferencias”.³³

Gerardo Diego a Jorge Guillén (24 de enero de 1927):

También he leído su décima a Góngora. Preciosa. Pero he de reprocharle lealmente no haber conservado su inedición hasta nuestro homenaje. Eso me ha parecido mal. Tampoco me gusta ese embalsamamiento en vida que supone el autógrafo satinado de mírame y no me toques (pero cómprame ¡ay!). Cuanto más lo pienso, más feo me parece y más indigno de una verdadera y generosa juventud. Juan Ramón ha llegado con esas entregas de capricho —que además, casi todas son intrínsecas cachupinadas insignificantes— al cenit verdaderamente difícil de su enarrecimiento en el vacío narcisismo minoritario (¡!). Algo parecido le dije ya a Bergamín y a Alberti. ¡Cien mil veces preferible el desparpajo, y hasta la insolencia descarada, a estos deliquios de perpetua primera comunión! Qué pena de juventud española. Yo, por mi parte, acaricio el proyecto de publicar un libro de camelos disimulados y erratas deliberadas.³⁴

³² Archivo de la Residencia de Estudiantes (M-Resid, fondo LSC). En la anotación del 21 de febrero de 1931, Juan Guerrero Ruiz pone en boca de Juan Ramón: “... Hice luego el número de *Sí*, donde tampoco había nada mío [...] y más tarde el número de *Ley* sin colaboración mía [...] estos dos intentos también fueron quebrantos económicos para mí”. *Juan Ramón de viva voz (texto completo)*, vol. I (1913-1931), prólogo y anotaciones de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Pre-Textos / Museo Ramón Gaya, Valencia, 1998, p. 154.

³³ *Correspondencia (1923-1951)*, p. 77.

³⁴ Gerardo Diego a Jorge Guillén, 24 de enero de 1927, en Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, pp. 84-85. La décima volvería a publicarse en el número de *Litoral* dedicado a Góngora (número triple, 5, 6, 7, de octubre de 1927). José Luis Bernal anota que algunas páginas de ese libro, no publicado como tal, se encuentran en la revista *Lola*. En otra carta del 29 de abril, Diego

En honor de Don Luis de Jorjora

El muscetero, puro real
Facilísimo del pio
Tenía su memorial
Sobre la curva del río,
Lejos, muy lejos, a un día
Parado en su mediodía,
Donde un ave carmen,
Cenit de una primavera
Redonda, perfecta esfera,
No responde nunca: sí.

Jorge Guillén

La divergencia entre Juan Ramón Jiménez y los poetas más jóvenes se presenta en seguida. Por parte de Juan Ramón ya es explícita en *Obra en Marcha*, un pliego³⁵ introducido por una cabecera análoga a la de *Ley*, que a pesar de la fecha salió, como sabemos, en diciembre de 1927:

Obra en Marcha		
(diario poético)		
de		
J. R. J.		
España		Sin día
I		
1928		

46 años de mi vida. 30 de poesía. Empiezo mi obra terminante.

Bajo esta portadilla imprime “El Andalúz Universal. Autorretrato (para uso de reptiles de varia categoría)”:

vuelve a referirse a *Ley* en términos más cáusticos: “Porque aunque la *décima* sea muy bonita, el estar ya *demi-vierge* en los misterios doncellescos de la *Tía fingida* de Juan Ramón le resta la integridad e inedición absolutas, homenaje mínimo que debemos al Príncipe [Góngora]” (*ibid.*, p. 94). Con más rotundidad aún, Diego escribe a José María de Cossío el 23 de enero de 1927: “A propósito: Juan Ramón en su último avatar publica —o esconde— unas ‘entregas de capricho’, hojas sueltas impresas a todo lujo de pintura, de dibujo, de música, verso, prosa y fotografía, que lindan ya con el álbum de Cachupín. En una de ellas, papel amarillo y tinta roja, va el autógrafo de la corrida de toros de Alberti. Queda precioso, pero me ha parecido mal, y se lo he dicho así, que no lo haya reservado inédito para ti. Va también una prosa de Bergamín y una *décima* de Guillén —autógrafa— ‘en honor de don Luis de Góngora’. Es muy bonita, pero me ha parecido todavía peor que no se reserve la inedición hasta nuestro homenaje. Se lo pienso decir, así como que es de pésimo gusto ese mausoleo en vida, y en vida joven, que supone inmortalizarse en autógrafo sobre papel de obispo. O yo he perdido la cabeza o Juan Ramón y sus incluidos andan muy cerca de tocar el contrabajo. Cada vez doy más la razón a Larrea, en su sentido de la vida por encima de todo, con sangre, pasión, abnegación, imperfecciones y violencia si es preciso”. En Gerardo Diego y José María de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, Rafael Gómez de Tudanca (ed.), Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996, pp. 154-155.

³⁵ Existe una reedición facsímil en la Editorial Renacimiento, Sevilla, 1982.

La Belleza me es familiar y tengo los dones completos de la Poesía: sensualidad, genio, gusto, vista, universalidad, crítica, idea. Con mi vida y con mi pluma hago lo que me da la gana. —Se ha dicho aquí y allá, y en este instante lo confirmo en el cristal del balcón entornado, que mi cabeza tiene enorme parecido con las de Calderón, Shakespeare y Góngora—. Nunca he sentido, sin embargo, deseos de ser otro que yo. Las dos normalidades que más me gustan son quedarme en mi casa con mi mujer y mi obra y viajar con mi mujer y conmigo. Leo menos cada vez porque cada día entiendo menos lo que no sea mío, y porque estoy siempre sin tiempo, chorreando belleza propia. Por cada página que depuro, creo veinte cada día ¡que no podré depurar!

Traduce “El tigre”, de William Blake, y lo dedica a J. B. Trend; da la nota “Historia de España. Planos, grados, niveles”, fechada en Madrid, 1927, donde levanta acta de defunción del espíritu de *Ley* (es decir, sin modestia, abandona ese ejemplo) y deplora las preferencias de los jóvenes. La poesía española estaba camino de elevarse hasta las “séptimas órbitas de la gran poesía”:

En los últimos tiempos —Góngora sólo pudo sublimar la forma—, algún orgulloso poeta descontento había tenido la fortuna de ascenderla totalmente, con ansia y fervor, al suelo universal de la estabilidad y el ejemplo. Otros, tres, cuatro, cinco, cojieron después, con más o menos decisión, el camino firme. Ahora, de pronto, desgraciadamente, y como si esto no hubiera sido nada, parte de una juventud asobrinadita casi toda ella, desganada, tonta, pobre de espíritu, vana, inculta, en jeneral, pretende limitarla, en nombre de lo popularista o lo ingenioso, a la arenilla fácil, al azulillo bajo del aro y el globo infantil; niveles, grados, planos que han dado, siguen dando, y parece que darán todavía semejante aburrimiento a tal y cual y tal por cual obras.

Lo que suele llamarse popular y, en otra escala, lo ingenioso, deben estar asumidos en todo poeta, como una savia y un capricho, esencia o jesto tendido, no, nunca, arranque, no copa, no ideal. Sus guirnardillas de encanto, de dos encantos distintos, adornan y completan, en su tono menor, la obra plena de un artista verdadero. Pero, cuidadito, ingeniosillos, popularistas, que estas ligeras gracias aisladas

y a todo trapo cansan y terminan, como las gracias repetidas de los niños.

Recuerdo a ciertos jóvenes actuales que puedan y quieran todavía entenderme —a riesgo de su enemistad y con la evidente ilusión de que no se queden adormilados para siempre contra el olé y el ay del arbolé, contra el acróstico y la charada, contra el eco y el humo, contra el diletantismo del xismo: contra tanta idea minúscula—, la hermosa galería secreta de la frente reflexiva, el mirador difícil de los horizontes abiertos, el alto ámbito casi desierto del ala poderosa; los planos, los grados, los niveles de la poesía suprema.

El neopopularismo —en especial el lorquiano, señalado directamente—, el espacio marcado por el predominio de las imágenes y metáforas, desde el creacionismo al gongorismo-creacionismo del pasado, lo mismo que la idea orteguiana del arte como juego son denunciados como formas de indulgencia con una facultad inferior y de segundo grado: el ingenio, “sótano de lo intelectual”.³⁶

A continuación, una “Esquela contra”, fechada en Madrid el 17 de febrero de 1927 y dirigida a Rafael Alberti (secretario de la comisión de homenaje a Góngora):³⁷

Bergamín me habló ayer de lo de Góngora. El carácter y extensión [*sic*] que Gerardo Diego pretende dar a este asunto de la REVISTA DE DESORIENTE, me quitan las ganas de entrar en él. Góngora pide director más apretado y severo, sin claudicaciones ni gratuitas ideas fijas provincianas [...] [Firma:] K. Q. X.

El pliego se cierra con el poema en prosa “Señales” de Carmen Conde, y unas “Notas a la portadilla”: 1. “J. R. J. o el Cansado de su Nombre”. 2. “España, no más Madrid”; “[...] Obligado desertor de Andalucía, por eso, y nostálgico habitante simultáneo de toda mi grande,

³⁶ Como le escribía a Gerardo Diego en una cuidadosa carta fechada el 14 y 29 de noviembre de 1920, *Epistolario II*, p. 193. Véase Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, p. 174.

³⁷ No fue enviada a su destinatario.

hermosa, eterna España, detesto más cada día nuestra ridícula necesidad madrileña”. 3. (J. R. J. señala que en abril de 1927 vio unas entregas del libro nuevo de Joyce publicadas en la revista parisina *transition* bajo el epígrafe “Work in Progress”) “Me gustó pero me fastidió —no hay cosa que me moleste más que un parecido— la coincidencia. Y no puedo, no quiero que el encuentro agüe mi fiesta”; y 4. “Sin día. Mi ritmo no es de reló ni calendario, sino de tiempo verdadero”.³⁸

Carmen y *Lola* eran, respectivamente, “Revista chica de poesía española” y “amiga y suplemento de *Carmen*”.³⁹ *Carmen* apareció en Gijón, donde Gerardo Diego era catedrático. Fue la única entre las revistas de la literatura joven cuya trayectoria se programó por anticipado (siete números entre diciembre de 1927 y junio de 1928) y la única que prescindió de colaboración plástica. “Nuestra *Carmen* no entiende nada, no quiere entender nada de literatura [...] no le apasiona más que la poesía”,⁴⁰ se proclama en el primer número. “*Carmen* es —dicho sea a boca llena y con la abundancia del corazón— preciosa. La revista más bonita, la más lograda, y desde luego la más *pura* y depurada —para decirlo con esas dichosas palabrejas sagradas—”, le comunica Jorge

³⁸ El pliego se remata anunciando que una edición privada de esta hoja incluye como suplemento la reproducción de un retrato de J. R. J. por Juan Bonafé. Se señala el precio, 0,25 pesetas, y la dirección de las dos librerías de León Sánchez Cuesta en Madrid y París. En otra entrega, publicada en el núm. 25 de *La Gaceta Literaria* (1º de enero de 1928), que lleva el mismo encabezamiento que el reproducido en estas páginas, además de volver a imprimir el autorretrato y la traducción de Blake, J. R. J. da el poema en prosa “23 de nov.”, una “Letra de Adán Pasió Jiméñez” en verso, una “Invención (memoria y olvido)” y una nota sobre los jóvenes pintores murcianos Gaya, Garay y Flores, prometida a Juan Guerrero; también traduce “Suspiro” de Mallarmé y reproduce las “Notas a la portadilla”, con el congruente título de “Notas a la cabecilla”.

³⁹ *Carmen*. Reedición facsímil, junto con *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, introducción de Gerardo Diego, Turner, Madrid, 1977. Juan Manuel Díaz de Gue-reña, “*Carmen* y *Lola*: refugio y frontera”, *Poetas creacionistas españoles*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1999, pp. 161-184. Irma Emiliozzi, “*Carmen-Lola* (1927-1928)”, en Manuel Ramos Ortega (ed.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Ollero y Ramos, Madrid, 2005, vol. 1, pp. 241-262. Ambas pueden consultarse en <<http://www.edaddeplata.org/>>.

⁴⁰ Esa oposición jerárquica que subordina la literatura a la poesía, con su legitimación en el programa de Verlaine y en la teoría de Croce, fue el principal hilo conductor en la práctica teórica de Gerardo Diego hasta la confección de su *Antología* (1932).

Guillén a Gerardo Diego el 14 de mayo de 1928.⁴¹ El primer número terminaba con “Vuelta a la estrofa” de Gerardo Diego, donde disentía de la entronización del verso libre por Juan Ramón Jiménez: “Hay que crear. O lo que es lo mismo: hay que poseer, domeñar, tener conciencia”.⁴² En ese artículo, y en la “Defensa de la poesía” leída en la velada del Ateneo sevillano en honor de Góngora e impresa luego en el núm. 5 de *Carmen*, Diego aparecía en cierto modo como portavoz del grupo y “fiscal de S. M. la poesía”, como dice Salinas.

En *Lola* se imprimió la crónica del homenaje a Góngora.⁴³ En el núm. 1 se recordó (“Ideas y proyectos”) el origen del proyecto, los convocantes, las ediciones previstas y las terminadas, las invitaciones a escritores y artistas; se hizo una “Crónica de los sucesos”, especificando que iba destinada a *La Gaceta Literaria* por encargo de su director y su secretario (auto de fe, tribunal, quema de monigotes y libros —incluido el número de homenaje a Góngora de *La Gaceta Literaria*, núm. 11, 1º de junio de 1927—, juegos de agua, conmemoración religiosa).

Igualmente aparecía la letrilla “El espectorador y la saliva”:⁴⁴

Ya lo sabéis, oh poetas.
Cuidad, no os quedéis pobres.
No la malgastéis en sobres,
ni en sellos, ni en malas tretas.
Los versos de las cuartetas,
los de la décima esquiva,
¿con qué “pegarán” mejor?
Con saliva.

⁴¹ Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, p. 114.

⁴² Gerardo Diego, *Obras completas. VI. Prosa literaria*, vol. I, Alfaguara, Madrid, 2000, p. 183. Andrés Soria Olmedo, “Juan Ramón Jiménez y la vanguardia”, en Javier Blasco (ed.), *Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel 1956*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006, pp. 277-305.

⁴³ Gerardo Diego, “Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)”, *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, núm. 1 (diciembre de 1927) y núm. 2 (enero de 1928).

⁴⁴ El título alude a una frase de Ortega y Gasset quien, en una condescendiente reseña de *El obispo leproso* de Miró recogida en *Espíritu de la letra* (1927), menciona “al que saliva la seda de su poemita”. Véase la edición de *Espíritu de la letra* a cargo de Ricardo Senabre, Cátedra, Madrid, 1985, p. 95.

ria por encargo de su director y de su secretario. Voy a transcribir la exactamente — aunque a des- tiempo, pero esto ya no es culpa mía — tal como se improvisó, con poca gracia indudablemente y a to- da prisa, con objeto de alcanzar el número extraordinario de 1.º de junio.

El auto de fe.

Era el número esencial de la conmemoración y desagravio gon- gorino, tal como se acordó en las reuniones organizadoras de Mayo del año pasado. Se celebró so- lemnemente el 23 entre las dos lu- ces — oro y cera — del atardecer. La urbanización de la Plaza Mayor no la consintió ser el escenario adecuado. Alguien propuso la Pla- za de Toros, pero esto daba un carácter cerrado, íntimo, al auto que requería toda la libertad y ex- pansión. No daremos los detalles del solar — verdadera plaza tétri- ca — donde al fin tuvo lugar, para evitar responsabilidades al dueño. Los vecinos lejanos creyeron an- ticiparse en un mes justo las ho- gueras sanjuaneras.

El Tribunal.

Lo constituían los tres mayores gongorinos: Dámaso Alonso, Ge- rardo Diego y Rafael Alberti. Dá- maso, secuestrado la víspera por siete alemanes en la sierra de Gua- darrama, no pudo comparecer y fué sustituido por el animoso su- perrealista José María de Hinojo- sa. Negras hopalandas y severos hábitos cortados según los mo- delos de los cuadros de la épo- ca en el Prado. De subdiáconos y acólitos oficiaban José María de

Cossío, Buñuel, Pepe Bergamín, Chalás, con la voz más tostada que nunca, y otros varios jovenci- tos cuyos nombres sentimos no recordar. Gervasio Manrique ac- tuó felicísimamente de pregonero. Inútil decir que los oficiales lle- vaban las insignias y hábitos de rigor. (Figurines de Salvador Dalí y Guillermo de Torre).

Estaba preparado el quemade- ro del modo más sobrio y eficaz. Un gran haz de leña (modelo Nu- ñez de Arce) y otro aparte para que no se contaminasen con las cenizas infamantes las de algunas víctimas a quienes se debía todo respeto. Se constituyó el tribunal. Gerardo Diego acentuaba su fanat- ismo y se consumía en oscilantes ardores. Alberti concentraba el verdor de su rostro y su sonrisa se le torcía en un matiz sarcástico. Cossío, siempre optimista, actuaba de abogado defensor. Pero el

Viva la filosofía
de moda a lo Jorge Simmel.
Viva el folletón con rimmel
y la glosa con su tío.
Poetas, escupid poesía.
Y que nadie os prohíba
untar bien el borrador
con salita.

CHICLET.

(Rigorosamente prohibida la reproducción).

Y a la morosa novela,
 y al cinematográfico drama,
 y a la conferencia en rama,
 y al ensayo de canela,
 digaisme: Morente o Vela,
 Ors u Ortega ¿qué expansiva
 secreción les va mejor
que la saliva?

Viva la filosofía
 de moda a lo Jorge Simmel.⁴⁵
 Viva el folletín con rímel
 y la glosa con su tía.
 Poetas, escupid poesía.
 Y que nadie os prohíba
 untar bien el borrador
con saliva.

Por último, reaccionando ante una reseña que Francisco Ayala había publicado en *La Gaceta Literaria* sobre el libro *Ejercicios* (1927) de Benjamín Jarnés, Gerardo Diego le pide a Francisco Ayala “pronta, noble, cabal rectificación a sus injuriosos conceptos”.⁴⁶ Ayala citaba a Jarnés: “Creo que la vuelta a la estrofa es la vuelta del vencido. Se vuelve a la jaula cuando no se sabe qué hacer con las alas”. Y glosaba: “Jarnés no cree que se deba transigir con ninguna especie de regresión —regresión al casticismo. Al torerismo—. Al jesuitismo. Al señoritismo. A todas esas putrefacciones que reconocen como principal causa una deliciosa cursilería de espíritu”.⁴⁷

⁴⁵ Véase Georg Simmel, “Filosofía de la moda”, *Revista de Occidente*, año I, núm. 1 (julio de 1923), pp. 42-66 y año I, núm. 2 (septiembre de 1923), pp. 211-230.

⁴⁶ Francisco Ayala, “Libros españoles. Un cuaderno de ejercicios”, *La Gaceta Literaria*, año I, núm. 17 (1º de septiembre de 1927), p. 4. La crítica de Gerardo Diego tomó la forma de una carta a Ayala publicada en *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, núms. 3-4 (1928).

⁴⁷ Ayala, *loc. cit.*, El crítico replica a la carta de Diego con otra suya publicada en *La Gaceta Literaria*, año II, núm. 27 (1º de febrero de 1928), p. 5, en la que, burlándose de la “hornacina” que Diego le consagra en su “casi hoja parroquial”, rectifica sin excesiva atrición.

En el núm. 2, Diego reproduce la “Esquela contra” de Juan Ramón y le dirige a Alberti una “Esquela pro” (Madrid, 3 de diciembre de 1927):

Leo hoy la *Esquela contra* que me propina K. Q. X. por tu conducto. Me interesa rectificar dos errores históricos que advierto en su texto. Sobre todo para que conste en la *Crónica del Centenario*. El carácter y la extensión del homenaje a don Luis, ha sido como todo el mundo sabe —y K. Q. X. por lo visto ignoraba— acordado entre unos cuantos amigos: los seis firmantes de la invitación y varios más, según consta en mi verídica *Crónica*. La *Revista de Occidente* ha sido simplemente editora, y el asunto Góngora, por consiguiente, no tiene más relación con ella que la de agradecimiento por haberse ofrecido amablemente a editar cuanto le entregáramos, dejándonos en la más plena libertad. Por lo tanto, la condenación que sobre mí pesa en esa leve esquela, repartíroslo a cargas iguales, tú, Salinas, Lorca, Bergamín, Dámaso, etcétera. Yo no he hecho otra cosa —todos lo sabéis— que animaros a trabajar, y someter a vuestra aprobación un plan general de ediciones. Si esto merece la condena de K. Q. X. la acepto gustoso, sabiendo que en ella me acompañáis todos vosotros, igualmente pecadores. Por lo demás —ya tú y Bergamín me entendéis, sin duda— hemos ya comentado suficientemente esta lamentable actitud de K. Q. X. Tu buen amigo

Gerardo.

Y nada más, porque la opinión de K. Q. X. sobre mis ideas poéticas y mis claudicaciones —supongo que estéticas o literarias, porque morales, gracias a Dios, no me acusa mi conciencia de ninguna— la respeto, como respetará él la mía sobre las suyas, que por ahora es francamente admirativa y cordial.

Volvamos a la carta de Salinas:

e) Solo faltas tú⁴⁸ para que toda la joven literatura esté completa. Gerardo muy animoso y tan “fiscal de S. M. la Poesía” como siempre. Federico

⁴⁸ Guillén estaba en Valladolid. Acusa recibo el 2 de diciembre de 1927: “Esta mañana recibí cartas de Guerrero y Salinas —ésta, sobre todo, me distrajo con noticias de la vida literaria madrileña”. En *Cartas a Germaine*, p. 658.

acabando a toda prisa su *Romancero gitano* para Nova Novorum: un poco apartado y sin ver a los demás.⁴⁹ Yo le busco de cuando en cuando en la Resi. Por casa vienen mucho Gerardo, Alberti y Bergamín. A Dámaso le veo en el Centro.

He hecho algunas poesías más. Ya tengo para un librito. Pero me falta dinero para publicarlo. Seguirá pues guardado.⁵⁰ Además entre los [ilegible] de J. R. J. y los trenos de Ortega (aludo a un discurso que nos echó en la *Revista* la otra noche sobre la juventud de hoy —lo de siempre: jugueteo, primor, aficionadismo, frivolidad, puerilidad, falta de problema y actitud, etc.— comentando el artículo de Curtius), le dan a uno ganas de no escribir más que esto: cartas. [...] He leído “Los indios”. Precioso. Mándamelo, con más cosas. Ya tengo “La salida” y “Río” de esa serie.⁵¹ El autógrafo de *Ley* estupendo.

En el primer párrafo se despliega con naturalidad la nómina central del grupo de poetas autoidentificados como “la joven literatura”,⁵² es decir los seis firmantes en 1926 de la convocatoria de homenaje a Góngora más Bergamín, evocados en sus circunstancias y ambientes cotidianos. La “Resi” es, naturalmente, la Residencia de Estudiantes; el Centro, el Centro de Estudios Históricos.

Podemos hacernos con una impresión de ambas instituciones a través de un artículo de César Arconada, “Mujeres, árboles y poetas”,

⁴⁹ Véase *Primer romancero gitano (1924-1927)*, Revista de Occidente, Madrid, 1928 (aunque el libro no formó parte de la colección “Nova novorum”).

⁵⁰ *Seguro azar*, que en algún momento iba a llamarse *Norte y Azar*, fue publicado en Madrid por Revista de Occidente a comienzos de 1929. “El paradójico título anunciaba más sutilezas de intelecto y sentimiento”, dijo Jorge Guillén en 1981. Véase Guillén, *Obra en prosa*, Francisco José Díaz de Castro (ed.), Tusquets, Barcelona, 1999, p. 570.

⁵¹ “Los indios” se publicó en *Papel de Aleluyas* (Huelva), núm. 5 (marzo de 1928); “La salida” apareció en *Revista de Occidente*, año VI, núm. 61 (julio de 1928), y “Río” en *Carmen*, núm. 1 (1927). Véase Óscar Barrero Pérez, “Jorge Guillén (poesía)”, en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Diez bibliografías del 27*, Ollero y Ramos / Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2009, p. 251.

⁵² Antes, claro está, de la construcción historiográfica de la generación. Véase Anderson, *El veintisiete en tela de juicio*, para un extraordinario repaso sistemático de la cuestión y para una crítica que no acabo de compartir. Michel Winock ha reavivado la utilidad del concepto de generación para campos precisos, como el de los intelectuales. Véase *L'Effet de génération. Une brève histoire des intellectuels français*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes, 2011, p. 8.

quien describió la experiencia de una mañana en el Centro de Estudios Históricos, “esa isla de ejemplaridad en medio de nuestras deficiencias universitarias”, donde se organizaban unos cursos para extranjeros, y entrevistó a su director, Pedro Salinas. Antes asistió a una clase de Dámaso Alonso y se fijó en las “Muchachas rubias. Bellas”.

Salinas, “gran capitán de la literatura”, es un hombre activo, que firma autógrafos de *Presagios* a “bellas señoritas”. El artículo va ilustrado por Moreno Villa (“Si García Lorca es el poeta oficial de la Residencia, Moreno Villa es el pintor”). En resolución: “Profesores, pintores, poetas, árboles, alumnas... Nuevo aviso para fuera de España: si quieren ustedes aprender nuestro idioma, tomen billete directo para esta colina de la Residencia, desde la cual se divisa una España nueva, joven, vital”.⁵³

Por su parte, el sermón de Ortega “en la *Revista* la otra noche” alude a otro espacio de sociabilidad, la tertulia. En el *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, ordenado por Gabriel García Maroto y editado por la Biblioteca Acción de Madrid, Francisco Ayala hizo la crónica de las del año anterior.

La tertulia de la *Revista de Occidente* es paradójica porque es privada: “Un día —un buen día— la tertulia de José Ortega y Gasset abandonó la calle. Abandonó el café: el zoco. Y se reclusó”. De modo que provoca “algo de misterio”, aunque su espacio es selecto y moderno: “cosmopolita, quebrado, lineal”. Por él se mueve, en solitario, “Ortega: capitán, sobre cubierta”. En la “Sala de Gobierno”, Fernando Vela, “exaltador del dinamismo novomundista”, García Morente, “rizoso, andaluz y profesor de filosofía”, el administrador Manuel Ortega y José Díaz Fernández, “el terror de las imprentas”.⁵⁴

⁵³ César M. Arconada, “En la Residencia de Estudiantes. Mujeres, árboles y poetas”, *La Gaceta Literaria*, año II, núm. 40 (15 de agosto de 1928), p. 2. Para una imagen más conservadora de la Residencia, véase Alison Sinclair, “Telling it Like it Was? The ‘Residencia de Estudiantes’ and its Image”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81 (2004), pp. 739-763.

⁵⁴ Francisco Ayala, “Las tertulias literarias. *Revista de Occidente*”, en Gabriel García Maroto (ed.), *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, Biblioteca Acción, Madrid, s. f. [1927], pp. 24-28. A continuación Ayala describe una “Sala de profesores y científicos”: Blas Cabrera, Xavier Zubiri, Dantín Cereceda (“en cuyo nombre hay una musicalidad de campanita de trineo: Dantín”), Américo Castro, Fernando de

En la revista propiamente dicha, Ortega hizo traducir un artículo del romanista alemán Ernst Robert Curtius, “Restauración de la razón”,⁵⁵ donde considera el movimiento de vuelta al orden de la posguerra como una tarea urgente a cargo de las élites, poniendo coto al culto a la juventud (“acaso sea llegada ya la hora de volver a la áspera verdad de que la juventud es sólo una promesa y, en cambio, la madurez es una realización”) y a la proliferación de los ismos, en convergencia con el aristocratismo espiritual orteguiano.

Es hora de acabar, preguntándonos si este mosaico de citas relativas a la “interrelación entre los hechos de la evolución literaria y el medio ambiente literario” en forma de correspondencia, interacción, dependencia o condicionalidad⁵⁶ puede insertarse, justamente por renunciar a una totalidad reconstruida *a posteriori*, en una hermenéutica de la cultura que se haga cargo de la multiplicidad y remita a un sistema social con su retículo irregular de significados,⁵⁷ o si no pasa de una presentación más de lo consabido.

los Ríos, Ángel Sánchez Rivero. En la “Sala Médica”: los doctores Gustavo Pittaluga, Sacristán, Gregorio Marañón y Lafora (“un gesto de indiferencia cruel”). En la “Sala de la Joven Literatura” (casi sólo aparecen prosistas): Antonio Marichalar, Antonio Espina, “Ramón: la voz que lo llena todo”, “Jarnés: discreción garantizada”, “Basterra, granviario, amable Europa”. Rematan el paseo una “Sala de Maestros Extranjeros” que van desfilando por la tertulia y “en una ocasión” Juan Belmonte, “colaborador honorario de la Revista; en honor a la espléndida tipografía gótica de sus pases de pecho...”. En su reseña de este libro, Jarnés concluyó lo siguiente: “En este *Almanaque* se recogen escrupulosamente los latidos de todo eso que se suele llamar ‘vida literaria’, algo enteca y cominera en España, pero a ratos varia, rica al menos en ademanes, sugerente”. Véase Benjamín Jarnés, “El almanaque de Maroto”, *La Gaceta Literaria*, año II, núm. 25 (1º de enero de 1928), p. 5.

⁵⁵ Ernst Robert Curtius, “Restauración de la razón”, *Revista de Occidente*, año V, núm. 51 (septiembre de 1927), pp. 257-267.

⁵⁶ Boris Eichenbaum, “Literary Environment” (1929), en Ladislao Matejka y Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, The University of Michigan, Michigan, 1978.

⁵⁷ “E per la critica letteraria diventa forse d’obbligo orientarsi verso un’ermeneutica della cultura che riconosca nelle forme un insieme múltiplo di campi simbolici radicati in un universo di scelte, credenze, atteggiamenti, tradizioni, che rimandano sempre a un sistema sociale e alla sua ragnatela irregolare di significati”. Ezio Raimondi, *Il senso della letteratura*, Il Mulino, Bolonia, 2008, p. 25.

EL VIAJE DEL GRUPO CONTEMPORÁNEOS
POR LAS REVISTAS: *LA FALANGE* (1922-1923),
ANTENA (1924), *ULISES* (1927-1928)
Y *CONTEMPORÁNEOS* (1928-1931)

Tayde Acosta Gamas*

Para Silvia Lemus Fuentes

Nos sabíamos diferentes; nos sentíamos desiguales. Leíamos los mismos libros; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismos párrafos. Éramos, como Villaurrutia lo declaró, un grupo sin grupo. O, según dije, no sé ya dónde, un grupo de soledades.

JAIME TORRES BODET, *Tiempo de arena*

En mayo de 1928 aparece la *Antología de la poesía mexicana moderna* bajo el sello de ediciones de Contemporáneos. Un mes después, en junio de 1928, se presenta la revista: *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura*. Órgano representativo de ese “grupo sin grupo”, “grupo de forajidos”, “grupo de soledades” al que pertenecen los escritores Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Sin esta publicación no se puede entender gran parte de la literatura mexicana durante el siglo XX.

A casi 90 años de la fundación de la revista *Contemporáneos*, así como de la denominación de este grupo de escritores, es imperioso poner a discusión su conformación, ya que ésta es el resultado de una serie de capítulos en donde la organización del grupo se fue definiendo.

* Investigadora mexicana.

A Contemporáneos le precede una etapa muy importante en la cual el grupo tiene una concepción muy clara de lo que quiere conseguir: no sólo se piensa en las letras, sino que se busca integrar un grupo de artistas interesados en la literatura, la plástica, el teatro y la música. Este momento comienza en 1922 con la aparición de la revista *La Falange*, prosigue en 1924 con la revista *Antena* y, en 1926, con la formación del grupo Ulises. El despegue final se da en 1928 con la publicación de la antología y de la revista *Contemporáneos*.

DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN A *LA FALANGE*

En 1920, con la llegada del gobierno de Álvaro Obregón, se inicia una etapa cultural muy importante. La nueva administración brinda todo el apoyo necesario para que se funden varias empresas en el ámbito de las artes, la literatura, la plástica y, sobre todo, en el panorama educativo. Este especial momento da cabida para que algunos de los miembros del Ateneo de la Juventud o Ateneo de México, como Pedro Henríquez Ureña, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, Alfonso Reyes o Antonio Caso, regresen al panorama cultural de México y, con esto, se conviertan en piedra angular de este periodo artístico.

José Vasconcelos recibe el llamado para dirigir la universidad y a partir de esta situación se empeña en encabezar una Secretaría de Educación Pública renovada. Para estos dos propósitos invita a participar a un grupo de jóvenes que es capitaneado por Jaime Torres Bodet. El de Jaime Torres Bodet es el grupo de los universitarios, el de los exalumnos de la Escuela Nacional Preparatoria que ingresan al ámbito de la literatura bajo el influjo del maestro Enrique González Martínez. Esta agrupación, integrada por Pellicer, Ortiz de Montellano, Gorostiza y González Rojo, forma en 1918 la Sociedad Literaria Rubén Darío y, en 1919, el Nuevo Ateneo de la Juventud, en un discreto intento de acceder al medio de las letras, copiando el modelo original de la sociedad literaria del Ateneo de la Juventud.

En 1920 se integran dos jóvenes a la agrupación: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. El grupo participa de forma muy activa en el proyecto de José Vasconcelos, colabora en las revistas *México Moderno*

y *El Maestro*, y en los libros de la editorial México Moderno. Estos poetas ocupan puestos en la Secretaría de Educación Pública, mientras que su trabajo literario se aprovecha a la hora de preparar la *Antología de poetas modernos de México*.

José Vasconcelos extiende una invitación a Pedro Henríquez Ureña para que participe también en esta labor. El maestro dominicano regresa a México y comienza a impartir su cátedra en la Universidad Nacional, además de hacerse cargo del Departamento de Intercambio y Extensión Universitaria y de la Escuela de Verano.

Henríquez Ureña, con todo su talento y su temperamento tan complejo, poco a poco se aleja de las ideas de Vasconcelos y forma un grupo aparte que viene de otra facción universitaria: Daniel Cosío Villegas, Salomón de la Selva, Eduardo Villaseñor, Vicente Lombardo Toledano y Enrique Delhumeau. A este grupo se integra casualmente Salvador Novo. En un principio Xavier Villaurrutia también es discípulo de Henríquez Ureña, pero su entendimiento es mayor con el grupo de Jaime Torres Bodet, así que sólo Novo se queda al lado del maestro, quien advierte su inteligencia de forma espontánea en un aula universitaria. Salvador Novo se convierte en su mejor alumno y, como él mismo lo relata, Henríquez Ureña es quien le enseña a investigar, le pone a leer, a escribir y le da la oportunidad de impartir cursos en la Escuela de Verano y colaborar en la revista *Vida Mexicana*.

En este tiempo tan próspero para la cultura, el panorama se bifurca en dos círculos brillantes, no exentos de rivalidades: el de José Vasconcelos y el de Pedro Henríquez Ureña. Los privilegios de Salvador Novo con Henríquez Ureña terminan al poco tiempo, pues al regreso del primero de un viaje por Sudamérica, el maestro se entera de algunos detalles de la conducta de Novo que lo escandalizan y lo llevan a enfrentarse con su alumno y preguntarle sobre su homosexualidad. A raíz de la sinceridad de Novo, viene la separación del joven poeta del maestro y de su grupo. Es entonces cuando Novo se integra completamente al círculo de Jaime Torres Bodet con Vasconcelos.

Dos inteligencias jóvenes se unen también a este proyecto: Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Su entrada se realiza bajo la mediación de Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, con quienes coinciden en algunas ocasiones en el Café América. Éstos comprenden de inmediato

que Owen y Cuesta son dos personalidades que no deben quedar fuera de su círculo.

Éste es un primer momento en que la agrupación se advierte plenamente conformada y con propósitos bien definidos. Para ello el grupo, bajo la tutela de José Vasconcelos, publica en diciembre de 1922 *La Falange. Revista de Cultura Latina*, cuyos directores son Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano. Con una duración de siete números, *La Falange* se presenta con todo el influjo de la revista *México Moderno* de Enrique González Martínez.¹

La Falange, patrocinada por Vasconcelos, es el órgano representativo del grupo de Jaime Torres Bodet. Su aparición responde a la necesidad de tener un medio en el cual expresarse, pero también es una tribuna desde donde pronunciarse contra los ataques que estos poetas comienzan a recibir. De la misma forma, es una auténtica respuesta al movimiento estridentista, que se presenta en franca beligerancia con el grupo de Torres Bodet.

La Falange abre sus páginas con unos “Propósitos” que anuncian los preceptos del grupo:

Cansados de vivir una vida estrecha y de clamar en el fondo de un pozo sin resonancia en donde la voz se ahoga y el ideal se pierde, varios literatos de México se reúnen hoy en una falange de poetas y de artistas y editan el primer número de una revista sin odios, sin prejuicios, sin dogmas, sin compromisos; de una revista que no es el órgano de ningún cenáculo, que no combate en contra de nadie sino en pro de algo, en una revista que se llamará *La Falange* para dar, de lejos y de cerca, a los lectores de América y particularmente de México la idea de cohesión y de disciplina laboriosa que es menester precisar en definitiva.²

A pesar de estos “Propósitos”, se trata de la publicación de un grupo determinado, de un grupo exclusivo que se encuentra ampara-

¹ *México Moderno* se mantiene de agosto de 1920 a junio de 1923, pero a la incorporación de Enrique González Martínez, junto con su hijo Enrique González Rojo, al Servicio Diplomático, queda en manos de Manuel Toussaint y Agustín Loera y Chávez. Con este cambio de administración su vida es ya muy corta.

² “Propósitos”, *La Falange*, núm. 1 (1º de diciembre de 1922), p. 1.

do por el gobierno de Obregón y que cuenta con el patrocinio de la Secretaría de Educación de Vasconcelos. Pero el propósito real de la agrupación de Jaime Torres Bodet es concebir a su grupo no como una reunión exclusiva de escritores, sino como un conjunto plural, constituido también por artistas de expresiones muy diversas. *La Falange* comienza con este proyecto que en principio cuenta con la participación en cada número de los artistas plásticos que son los pintores del grupo: Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Carlos Mérida. Hay asimismo apartados de la revista dedicados a la música y al teatro, en los que se destacan otros escritores del grupo como Julio Jiménez Rueda, Eduardo Luquín, Francisco Monterde o Samuel Ramos.

A partir de este momento, el grupo de Jaime Torres Bodet empieza a diseñar su futuro literario. Durante casi cuatro años trabaja en la tarea de Vasconcelos, publica en *El Universal Ilustrado*, *Jueves de Excelsior*, *El Libro y El Pueblo*, *La Pajarita de Papel*, etc., y se da a conocer con una obra personal, mientras algunos de sus integrantes son incluidos en la reciente antología *Ocho poetas*.

PERMANENCIA EN EL GOBIERNO Y LA REVISTA *ANTENA*

Hacia finales de 1923, entre Vasconcelos y Henríquez Ureña surge una serie de diferencias irreconciliables. La consecuencia es la salida del maestro dominicano del país. También Antonio Caso se separa del proyecto vasconcelista. Por otra parte, Vasconcelos rechaza la propuesta de Álvaro Obregón de considerar como su posible sucesor en la presidencia de la República a Plutarco Elías Calles, con lo cual en el año de 1924 Vasconcelos renuncia a la Secretaría de Educación Pública y decide buscar la gubernatura del estado de Oaxaca, iniciativa que se frustra en lo que Vasconcelos considera un fraude orquestado por Obregón y por Calles.

José Vasconcelos es reemplazado en la Secretaría de Educación por el doctor Bernardo José Gastélum Izábal. El grupo de Jaime Torres Bodet permanece al lado del nuevo Secretario y traza un nuevo plan, ahora con la mirada puesta en Alfonso Reyes. Para llevar a buen

fin este intento, Torres Bodet y Villaurrutia mantienen una nutrida correspondencia con Alfonso Reyes, enterándolo de los proyectos del grupo y de los libros que han escrito. Lo ponen al tanto de todo lo que ocurre en México y, por medio de este intercambio epistolar, le hacen saber que ahora ellos son su grupo, son sus discípulos y buscan su tutela y apoyo.

Jaime Torres Bodet se comunica a principios de 1923 con Reyes, quien se encuentra en la Legación de México en Madrid:

Muy estimado señor y amigo: Tengo el gusto de contestar su muy amable carta de hace un mes que recibí hace pocos días. No sabe usted cuánto agradezco sus cordiales conceptos sobre los libros que tuve el placer de remitirle. Envío a usted por este mismo correo un ejemplar del segundo número de *La Falange. Revista de Cultura Latina* que un grupo de escritores al que pertenezco está editando en México. ¿Quisiera usted colaborar en ella? Con nuestros agradecimientos anticipados, me suscribo una vez más su admirador muy sincero y atento seguro servidor.³

Torres Bodet le escribe constantemente, le envía sus libros así como la revista, le pide consejo y le solicita que lo ponga en contacto con otras personalidades. Alfonso Reyes es muy generoso con ellos, se encarga de ayudarlos y su labor como difusor del grupo es determinante en España y Argentina. En octubre de 1923 le escribe a Villaurrutia:

Gracias, Xavier, por su amable nota sobre la *Visión de Anáhuac* y el *Góngora*. Esta colección la dirige el gran Juan Ramón Jiménez; y él, alguno otro y yo, publicaremos en ella poco, a título de hermanos mayores; pues el plan es, sobre todo, dar algunas cosas de jóvenes que comienzan. [...]

Mi *Visión* es un primer capítulo de una serie de ensayos de reinterpretación de la historia mexicana. Reinterpretación de la historia, en el más vasto sentido de la palabra historia. Me he puesto esta divisa: “En

³ Carta de Jaime Torres Bodet a Alfonso Reyes, fechada el 2 de enero de 1923, recogida en Fernando Curiel (ed.), *Casi oficios. Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes, 1922-1959*, El Colegio de México / El Colegio Nacional, México, 1994, p. 27.

busca del alma nacional”. [...] Como ve usted, mi ideal es el de *La Falange*. [...]

Jaime Torres Bodet me ha convidado para que envíe cosas inéditas. Aunque estoy consagrado de momento a dos o tres libros de conjunto, que no quiero disgregar, siempre tengo al margen una pequeña labor diaria: *el Calendario*: la pluma cotidiana. Esa gotita de agua irrestañable que suelta el grifo aun cuando lo hayamos cerrado. De esto, enviaré a ustedes lo que pueda. [...] Y desde luego, aunque caiga un poco intempestiva, aquí va una notita que tengo a mano y que acabo de hacer, sobre el último libro de versos que me llega de Francia. Los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo. Si a ustedes les interesan estos apuntes que voy haciendo, sobre lecturas y emociones de todos los días, podré seguirles enviando algo. [...]

Esta carta casi-pública (mensaje al grupo de *La Falange*), puede usted comunicarla a sus compañeros.

A ellos y a usted, mi cordial saludo. Siéntame cerca. Lo abraza, Alfonso Reyes.⁴

Con la llegada del gobierno de Plutarco Elías Calles, el doctor Bernardo Gastélum queda a cargo del Departamento de Salubridad mientras el grupo de Jaime Torres Bodet continúa a su lado y transita de la Secretaría de Educación al Departamento de Salubridad. Es un cambio difícil, pero el grupo conserva sus puestos en la nueva administración y cuenta con el apoyo incondicional del doctor Gastélum. Como secretario de Educación se designa al doctor José Manuel Puig Casauranc y Salvador Novo comienza a trabajar con él.

En esta etapa se presenta *Antena. Revista Mensual*, dirigida por Francisco Monterde, una nueva tribuna para el grupo de Jaime Torres Bodet. La revista *Antena* intenta seguir de cerca los preceptos y el trabajo que realiza Juan Ramón Jiménez con la revista *Índice*. *Antena* fue un medio de expresión sólido para el grupo y, aunque sólo logra

⁴ Carta de Alfonso Reyes a Xavier Villaurrutia, fechada el 10 de octubre de 1923, recogida en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, México, 1994, p. 16.

publicar cinco números, de julio a noviembre de 1924, las colaboraciones del grupo se presentan con más madurez y son más consistentes; ya se advierte una conciencia de grupo. En el primer número se publican unas “Advertencias”:

Esta revista no es portavoz de un grupo —ni literario, ni político—. Tampoco es un reflejo egoísta. No siendo posible hacerla anónima, como obra de conjunto, por ser necesario que alguien aparezca como responsable de los artículos sin firma, su director se considera, sólo, recopilador del material.

No teniendo ninguna limitación de criterio, ni estando circunscrita a las preferencias de un grupo, se halla dispuesta a reconocer todos los valores intelectuales, sin aceptar o rechazar ciegamente los consagrados o los desconocidos, por el hecho de que así se les considere, ya se trate de valores nuestros o de más allá de las fronteras. Publicará toda clase de trabajos —literarios, científicos— de quienes sepan hallar el matiz justo y ofrecer sus ideas vestidas con esa propiedad que las hace gratas porque no desentonan en ninguna parte. Con un nacionalismo consciente, no apasionado, dará cabida a todas las manifestaciones de nuestra cultura que se destaquen por su valer, tomando en cuenta la producción exterior no como un modelo sino como punto de referencia; viendo primero en torno y después hacia lo lejos.

No tiene un número limitado de colaboradores ni excluye de sus páginas a ningún escritor, porque sus propósitos son de franca y abierta concordia.⁵

De nueva cuenta, la publicación es el órgano representativo de una sola facción. Por más que intenta justificaciones, la revista está al servicio del grupo que permanece protegido ahora por el doctor Gastélum en Salubridad, y en esta publicación no caben otras expresiones que no se encuentren acorde con esta regla. La revista *Antena* sigue los fundamentos y el espíritu del grupo de Jaime Torres Bodet, ofrece un medio en el que se pronuncian artistas y no sólo escritores, y cuenta con sec-

⁵ “Advertencias”, *Antena*, núm. 1 (julio de 1924), p. 2.

ciones dedicadas al arte, a la música, al teatro, a la literatura, incluso a la ciencia.

En septiembre de 1924 la revista publica “La poesía de los jóvenes de México”, una conferencia que Xavier Villaurrutia dicta en mayo de ese año en la Biblioteca Cervantes. La disertación es fundamental para comprender ese momento del grupo y muestra la necesidad de un manifiesto. Villaurrutia expone cronológicamente el camino que ha recorrido la poesía en México desde la época de sor Juana hasta el siglo XX con López Velarde, transitando por Manuel Acuña, Manuel Gutiérrez Nájera y el Ateneo de la Juventud, develando sus claroscuros hasta provocar el ambiente adecuado para incluir a su grupo en esta historia poética y determinar lo siguiente:

por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a [Bernardo] Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano.

La producción de estos poetas, inconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente.

Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión.⁶

Para 1925, el “grupo sin grupo” anhela una nueva aventura editorial y su mayor interés es publicar una revista totalmente emparentada con la *Revista de Occidente*, órgano con el que los jóvenes coinciden cada vez más. Desean que la publicación sea igual a ésta tanto en formato como en intenciones. Esta revista que despierte controversia y que en verdad los represente como grupo será, con el tiempo, *Contemporáneos*.

⁶ Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México”, en *Obras*, 2ª ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 828.

A principios de junio, Jaime Torres Bodet le da un informe detallado a Alfonso Reyes:

Mi admirado amigo: No sé si Villaurrutia o González Rojo o alguno otro le hayan anunciado la próxima aparición de nuestra revista *Contemporáneos*.

Deseamos que el primer número corresponda al mes de agosto. La revista será probablemente mensual. ¿Querría usted enviarnos algo suyo para el segundo número, el de septiembre? Necesitamos su ayuda pues contamos ya con su amistad generosa. En cuanto salgan los primeros ejemplares tendré especial cuidado en enviarle diez o quince para que tenga la bondad de distribuirlos bien entre escritores de París y de España. A todos ellos hemos de ir dirigiéndonos en lo sucesivo, pero existe el inconveniente de que cobran su colaboración y no hemos encontrado todavía el secreto de acuñar nuestra admiración.

En espera de sus noticias y con un saludo de nuestros amigos Villaurrutia, González Rojo y [José] Gorostiza, quedo de usted amigo devoto y afectísimo servidor.⁷

Lamentablemente el entorno no es propicio para que se lleve a cabo la publicación. Torres Bodet comenta meses después a Reyes que no se cuenta con el apoyo necesario, que no existen los medios para editar la revista e incluso menciona que uno de los motivos principales por los que el proyecto no cuaja es porque “la gente no lee”: panorama desolador del México de 1925.

Pero aunque la revista *Contemporáneos* no aparece en ese momento, el grupo ya tiene una franca propuesta de lo que quiere hacer con la futura publicación, ya sabe el significado que debe tener y todo lo que involucra. Mientras tanto los todavía jóvenes prosiguen con sus actividades, se desempeñan en sus puestos, imparten sus clases, colaboran asiduamente en algunos periódicos y revistas y continúan con su obra personal.⁸

⁷ Carta de Jaime Torres Bodet a Alfonso Reyes, fechada el 3 de junio de 1925, recogida en Fernando Curiel (ed.), *Casi oficios*, p. 35.

⁸ Entre 1923 y 1926 se publican los siguientes poemarios: *La casa*, *Los días*, *Canciones*, *Biombo* y *Poesías* de Jaime Torres Bodet; *El trompo de siete colores* de Bernardo

EL GRUPO ULISES / CONTEMPORÁNEOS

El año 1926 está enfocado en los proyectos: el grupo se detiene a repensar el trabajo que realiza; todos están activos en sus puestos, en su labor escritural y en tareas que se relacionan con la cultura. Sin embargo, siguen necesitados de un nuevo medio de expresión, una publicación diferente, renovada, que refleje el momento que están viviendo y las ideas que ahora albergan: una revista más orgánica que responda exclusivamente a las inquietudes del grupo.

En esta temporada el panorama cultural de México no los estremece: sienten que el compromiso nacionalista lentamente los ahoga; el grupo asume que para entender su momento actual debe poner los ojos en el escenario internacional. La literatura que los apasiona viene de Europa: en primer lugar, el *Ulises* de James Joyce, que ha sido una revelación para todo el grupo, así como la lectura de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y, de forma determinante, la obra de André Gide, *El regreso del hijo pródigo*, que funciona como una suerte de manifiesto grupal.

Estos libros establecen el canon primordial en la obra del grupo. El “viaje” se convierte en el objeto de sus inquietudes. El mito de Ulises transfigurado en Odiseo, Simbad, Robinson o El Hijo Pródigo es el símbolo cardinal en esta etapa: el eterno viajero henchido de curiosidad, en constante búsqueda del mundo, pero sobre todo de sí mismo, constituye la principal inspiración literaria del grupo.

Para este cometido se presenta una feliz circunstancia: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia conocen a Antonieta Rivas Mercado. Los presentó Manuel Rodríguez Lozano en la casa de Diego Rivera y Lupe Marín. Antonieta es una mujer brillante que acaba de regresar de un

Ortiz de Montellano; *El puerto y otros poemas* y *Espacio* de Enrique González Rojo; 6, 7 poemas y *Piedra de sacrificios* de Carlos Pellicer; *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza y *Reflejos* de Xavier Villaurrutia. Gilberto Owen sorprende con el relato *La llama fría* y Salvador Novo presenta sus *Ensayos* y *Lecturas hispanoamericanas*. El grupo en conjunto participa en la edición de la *Antología de prosistas modernos de México*. Novo y Gorostiza se inician en la escritura dramática. Novo publica, en abril de 1924, una comedia de enredos titulada *Divorcio (drama ibseniano)*. En noviembre del mismo año, José Gorostiza publica la pieza *Ventana a la calle*, bajo el influjo del teatro sintético.

viaje por Europa. La comprensión mutua es inmediata. Novo y Villaurrutia en seguida la invitan a formar parte de su grupo, de su proyecto.

Antonieta comulga con las mismas ideas. Su viaje por Europa ha sido en respuesta a una intensa curiosidad que la domina, a una profunda necesidad de transformación. Durante su recorrido se mantiene en comunicación con Alfonso Reyes, a quien le pide que la oriente en sus estudios. Antonieta visita distintos sitios: el Archivo de Indias, el teatro parisino, algunas bibliotecas, pero quizás su búsqueda, como la del resto del grupo, sea más bien interior —un intento por encontrarse a sí misma. La experimentación del grupo en esta etapa es también un esfuerzo por renovarse y se traduce, para nuestra suerte, en una transformación del medio cultural que marca la entrada de México al siglo XX, a la modernidad.

El episodio inicial ocurre en la casa de Antonieta Rivas Mercado, en la calle de Monterrey número 106, que se convierte en la residencia del grupo y el lugar en que se gestan todos los planes. De ahora en adelante el grupo se denomina Ulises y es auspiciado por la generosidad y el talento de Antonieta. Sus integrantes ya no sólo se ciñen a la escritura: la nómina aumenta con pintores, músicos, actores y personas de “buena voluntad”.

El primer cometido es publicar la revista homónima. Para esto, Salvador Novo solicita el patrocinio del doctor Puig Casauranc, el ministro de Educación, quien acepta la propuesta y paga el primer número de la revista. Publicada a partir de mayo de 1927 como *Ulises. Revista de Curiosidad y Crítica*, la revista pone de manifiesto el espíritu novedoso y cosmopolita de la agrupación, pero también cierta jactancia, cierto elitismo, que no pasan inadvertidos en el ambiente literario. De hecho, suscitan nuevas críticas. A partir del segundo número, el financiamiento de la revista queda exclusivamente en manos de Antonieta. Ella y sus amigos alcanzan a editar seis números antes de que la revista se cierre en febrero de 1928.

Hacia finales de 1927, por iniciativa de Antonieta, se prepara y se lleva a buen fin la primera exposición plástica de uno de los artistas de Ulises, el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Como “Exposición de Ulises” se inaugura el 15 de diciembre en un cuarto de vecindad que renta la propia Antonieta, en la calle de Mesones número 42. Con esta

exposición se busca promover la obra de los pintores del grupo, que se encuentra en un abierto antagonismo con el proyecto nacionalista de los muralistas. Después de la muestra de Rodríguez Lozano, se piensa en organizar otra que reúna la obra de Abraham Ángel, Julio Castellanos y Roberto Montenegro y una tercera dedicada a los dibujos de Xavier Villaurrutia.⁹

Pero una de las grandes pretensiones del grupo es la de formar un grupo teatral capaz de introducir en México un repertorio moderno con obras recientes y extranjeras, que proporcione un teatro más serio y de mayor calidad. Ésta es la preocupación primordial, sobre todo de Antonieta, quien ha estudiado en Europa algunas de las innovaciones del teatro nuevo. Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y José Gorostiza siempre hablan de este tema porque están cansados del teatro que, a falta de otras posibilidades, están obligados a presenciar. Insatisfechos con esta realidad, los miembros de Ulises deciden estudiar obras nuevas, extranjeras, traducirlas y montarlas ellos mismos. Primero realizan algunas lecturas dramáticas en la casa de Antonieta; posteriormente, a partir de la exposición de Rodríguez Lozano en la calle de Mesones, deciden que éste es el espacio idóneo para dar a conocer el Teatro de Ulises.

Con una breve temporada que va de enero a julio de 1928, el Teatro de Ulises consigue “lanzar una bomba y provocar un escándalo”. La prensa del día pone su atención en el proyecto dramático de Ulises y publica críticas positivas que defienden el aspecto renovador de esta iniciativa y el ingreso del teatro mexicano a la modernidad; pero otro sector, obstinado más bien en mantener una práctica teatral atrasada, ataca de forma encarnizada al Teatro de Ulises y a sus integrantes. No cabe duda de que el Teatro de Ulises establece las bases del teatro moderno en México.

El último proyecto que persigue el grupo es la publicación de obras nuevas de sus miembros. En mayo de 1928 aparece *Novela como nube* de Gilberto Owen y en junio, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia,

⁹ Carta de Xavier Villaurrutia a José Gorostiza, fechada el 11 de enero de 1928, recogida en José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, Guillermo Sheridan (ed.), Conaculta, México, 1995, pp. 169-170.

ambas bajo el sello de ediciones de Ulises. Estas obras, junto con *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Return Ticket* de Salvador Novo, inauguran una prosa determinante, que establece un partaguas en la literatura del grupo.

Ulises nace en un momento en que se encuentran reunidos los escritores que son conocidos después como el grupo de Contemporáneos. Ulises, por medio de su plan artístico, dicta mucho de lo que sólo se repite en Contemporáneos.

El grupo prepara la publicación de la polémica *Antología de la poesía mexicana moderna*, que ve la luz en mayo de 1928. La preparación de este libro es un trabajo colectivo y el grupo advierte el escándalo que se avecina por las omisiones y las inclusiones en la recopilación. Jorge Cuesta, con ese espíritu indomable que lo caracteriza, decide firmar como único autor/editor del libro. La *Antología de la poesía mexicana moderna* se presenta como edición de Contemporáneos, debido a que Jaime Torres Bodet consigue que el doctor Gastélum, por medio del Departamento de Salubridad, patrocine esta nueva empresa. Asimismo, ya se cuenta con el apoyo necesario para la próxima aparición de la revista *Contemporáneos* y, como en el caso de las ediciones de Ulises, se busca la difusión de las ediciones de Contemporáneos.

En ese mismo año el pintor español Gabriel García Maroto, quien tiene una relación muy estrecha con el grupo (de hecho, participa en la conformación de la *Antología...*), realiza una nueva selección de estos poetas que publica en Madrid en las ediciones de *La Gaceta Literaria: la Galería de los poetas nuevos de México* o *Nueva antología de poetas mexicanos*. Este trabajo se limita exclusivamente a los mismos poetas incluidos en la antología mexicana y, de acuerdo con este criterio, Jorge Cuesta queda fuera de la selección. De esta manera tenemos la antología mexicana de Contemporáneos y la antología española de Contemporáneos.

Después de una espera de casi tres años, *Contemporáneos, Revista Mexicana de Cultura* aparece en junio de 1928. Fungen como editores el doctor Bernardo J. Gastélum, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y Jaime Torres Bodet. Este último lo recuerda así:

Volvía a México con una esperanza más: la de vigorizar la acción que requeriría —de mis amigos y de mí mismo— una revista que, desde hacía tiempo, deseábamos publicar. Me refiero a *Contemporáneos*.

Durante la travesía, de La Habana a Veracruz, a bordo de un barco holandés, de tripulación numerosa y escasísimos pasajeros, hice en silencio el recuento de nuestro grupo: Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano... [...]

Los tres trabajaban —como yo— en el Departamento de Salubridad Pública. Tratábamos de huir del automatismo que impone siempre la burocracia, por la puerta de los proyectos. Uno, entre otros, nos incitaba: el de la revista que antes mencioné. Las dificultades económicas empezaban a desalentarnos, cuando nos dimos cuenta de que el doctor Gastélum abrigaba, por su parte, un propósito parecido.

Acostumbrados a admitir el prestigio internacional de publicaciones como *Le Mercure de France* y la *N. R. F. [Nouvelle Revue Française]*, el éxito de una revista española —la *de Occidente*— nos había hecho reflexionar sobre la conveniencia de imprimir en nuestro país un órgano literario estricto y bien presentado. Estimábamos las cualidades de algunas revistas latinoamericanas, en las cuales —a veces— colaborábamos. Sin embargo, el eclecticismo de *Nosotros*, de Buenos Aires, nos parecía demasiado complaciente. *Atenea*, de Chile, adolecía —a nuestro juicio— de un tono un tanto dogmático. Quedaban, en La Habana, la tribuna del grupo *Avance* y, en Costa Rica, el heroico *Repertorio* de [Joaquín] García Monge. Pero ¿no había acaso lugar, en México, para una revista distinta, que procurase establecer un contacto entre las realizaciones europeas y las promesas americanas?

Así nació *Contemporáneos*, gracias a la intrepidez del doctor Gastélum y a la voluntad de unos cuantos jóvenes, que no se daban cuenta muy clara de las robustas antipatías que su intolerancia imprudente tendría por fuerza que suscitar [...].

El nombre que elegimos —*Contemporáneos*— no tenía nada de doctrinario. En efecto, la unidad de nuestro pequeño grupo no obedecía tanto a la disciplina de una capilla cuanto a una simple coincidencia en el tiempo: a eso que algunos llaman la complicidad de una generación. [...]

No obstante, por el rigor con que desechábamos ciertos originales —o defendíamos ciertos manuscritos—, hubimos de dar, sin quererlo, la impresión de una dura homogeneidad. Se nos acusó de constituir una academia de elogios mutuos... Bastaría recorrer la sección de crítica de *Contemporáneos* para percibir, al contrario, la relativa y recíproca frialdad con que comentábamos nuestras producciones. En cuanto al exclusivismo que muchos nos reprochaban, no todo era falso —o deliberadamente peyorativo— en quienes nos dirigían esa censura.¹⁰

Contemporáneos despliega la doctrina de los escritores del grupo que consiste en reivindicar una literatura que México, absorto en el nacionalismo, es incapaz de comprender, aunque sí es capaz de desestimar en todas sus posibilidades. El grupo Contemporáneos, desde las páginas de su revista, se compromete a observar detenidamente lo que se produce en el extranjero, publica colaboraciones propias y sirve como espacio para que una extensa nómina de escritores se revele y selle toda una época en la literatura mexicana. De la misma forma, en la publicación se registra el temple crítico, aspecto que distingue al grupo de las generaciones anteriores. Los Contemporáneos implantan en la literatura la noción de la exigencia ante la escritura propia y la ajena.

Al grupo Contemporáneos se le acusa de extranjerizante, de exquisito, de afrancesado, pero gracias a su labor, por primera vez en México transitan autores como James Joyce, André Gide, Marcel Proust, Jean Cocteau, Eugene O'Neill o Charles Vildrac. El objetivo principal es colocar a México en circulación con lo universal, con lo actual, con lo novedoso, pues nuestro país no debe estar ajeno a los movimientos innovadores que se gestan a finales de la década de los años veinte. Baste señalar los casos de Buenos Aires, con Victoria Ocampo y la revista *Sur*; de Madrid, con la Generación del 27 y la *Revista de Occidente*; de Londres, con Virginia Woolf y el Círculo de Bloomsbury; y de París, con el surrealismo.

El grupo Contemporáneos libra suficientes batallas y al término del trayecto se reconoce todo lo que posee de valioso para nuestra

¹⁰ Jaime Torres Bodet, "La revista *Contemporáneos*", *Tiempo de arena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 251-256.

cultura. México al fin puede prescindir del nacionalismo y poner sus ojos en otra dirección, no para desdeñar sus orígenes, sino para enriquecerlos y transformarlos. Conviene recordar aquí las palabras ya citadas de Alfonso Reyes: “los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo”. Es así como los Contemporáneos realizan este viaje a la modernidad: respondiendo a los movimientos que se están generando en otras latitudes, plasman una literatura “actual”, no de “vanguardia”, como muchos proponen. El grupo repudia este último término por considerarlo ya como algo pasajero y efímero. Ellos prefieren que se les considere una manifestación de lo actual en estrecha relación con lo moderno.

Los Contemporáneos no sólo representan un momento en la literatura mexicana, sino que pueden considerarse, en el periodo de Ulises, como un movimiento que transforma el teatro, la plástica, la música y la literatura en el siglo XX. Emprenden la transición del México revolucionario-nacionalista al México moderno y contemporáneo.

LA CRUZ DEL SUR (1924-1931). UNA VISIÓN ASTRAL Y AUSTRAL EN LA ENCRUCIJADA DE CONTRADICCIONES Y COINCIDENCIAS

Lisa Block de Behar*

En la altura
las constelaciones escriben siempre
la misma palabra;
nosotros,
aquí abajo, escribimos
nuestros nombres mortales.
OCTAVIO PAZ, “Carta de creencia. Cantata”

Será que lá longe ainda o céu é azul,
ou já o negro cinzento
confunde Norte com Sul.

PEDRO ABRUNHOSA, “Será” en *La carta*,
film de Manoel de Oliveira

No es extraño que, como todas las revistas, *La Cruz del Sur* concilie en el espacio de una publicación periódica la pluralidad de lenguajes, verbales y visuales, que propicie diálogos entre escrituras y artes gráficas, literatura y pintura, partituras y teorías, entre creación y crítica (musical, literaria, plástica), ambas a la par. La variedad de su contenido alterna anuncios de publicidad propia y ajena con los intereses de una contemporaneidad en fuga, sin desconocer la disparidad del vasto mundo, así como la historia de lo que pasó o no, de lo que podría pasar en la comarca y más allá de sus estrechos horizontes.

Vernácula y cosmopolita, procura mantener un difícil equilibrio entre el paisaje autóctono, ajeno y exótico a la vez, entrecruzando los

* Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

astros y la tierra, los misterios de la bóveda celeste con las razones te-lúricas, un cruce que podría encontrar su ícono simbólico en *La Cruz del Sur*, la constelación más pequeña de la esfera celeste, pero que, según cuentan los derroteros, ha orientado a los navegantes a través de los siglos.

Respecto a las revistas, en general, habrá que *considerar* (y es legítima la alusión a la contemplación *sideral* a la que el verbo alude) la versatilidad que su forma admite, la heterogeneidad de contenidos que le es inherente, la duración de textos que la posteridad celebra, junto a aquellos que, efímeros, se desvanecen como los días. Si bien las letras no tienen significado (aunque lo oponen y distinguen) y los nombres propios comparten una carencia semántica aproximada, esos vacíos habilitan coincidencias, casualidades de las que el obstinado afán humano por dar sentido saca partido.

Dado el tema y a esta altura, no está de más recordar que en 1981 Franco Maria Ricci, el distinguido y acaudalado editor de Milán, fundó una revista demasiado bella para los requisitos del género, a la que le dio sus iniciales por título: *FMR*. Pronunciada la sigla en francés diría *éphémère*, la condición por antonomasia de una publicación pasajera, que no permanece, que dura lo que una jornada, más allá de los cuidados del coleccionista o de una hemeroteca que logra conservarla.

Es sabido que, contra la *linealidad* asignada a la historia y sus relatos, a Walter Benjamin le interesaba la concomitancia del acontecer, las coincidencias que —por definición— se sustraen a la continuidad histórica, prefiriendo la figura de la *constelación*, una visión astral plural y simultánea, en lugar de la soledad singular o la sucesión del devenir. La imaginaba como manifestación conjunta de una energía revolucionaria, la insurrección que se advierte en una actualidad que vislumbra a distancia los destellos de una tempestad de relámpagos iluminando el horizonte, movimientos fulgurantes que depararán las primeras luces de un acontecimiento de común interés que está por sobrevenir.

Entiendo que las revistas presentan, en su medio y medida, una configuración revolucionaria similar y fugaz, un impulso de época y de rebelión análogos, que abarca periodos similares y por eso las referencias a las numerosas revistas latinoamericanas de los años veinte y a su filiación vanguardista. Vale la figura de la constelación, además,

porque son publicaciones que suelen reunir (o descubrir) una pléyade —por mantener la metáfora sideral— de formas, de temas y de géneros yuxtapuestos. De la misma manera que se reúnen sus diferencias bajo una misma denominación, se ajustan las *secciones* dispares en una misma página o en páginas sucesivas sin que su sucesión implique la lineal consecutividad, las simplificaciones de un orden uniforme ni el menor desconcierto. Descartaba Benjamin en la historia las reducciones del devenir cronológico, si éste es sólo sucesivo y taxativo, *comprendiendo* que aun los hechos aparentemente desvinculados ocurren solidarios, en conexiones e influencias cruzadas, poco evidentes a la vista. Por eso me permito asociar la imagen de la constelación a la estructura de cualquier revista, favorecida en este caso por las estrellas que desde el nombre y en la tapa irradian su luz en cruz y en todas direcciones. Pero no sólo por eso la asociación vale. En un espacio común comparten unidades o fragmentos, allí se reúnen y se combinan, suspendiendo o atenuando diferencias en una misma dirección y empeño conjuntos.

No es ajena esta concepción estelar de la historia a la atracción que, ejercida por los astros, gravita desde los orígenes en la prensa periódica en nuestro país, aún antes de que el Uruguay existiera como república, aún antes de que las excesivas especificaciones geográficas de la República Oriental del Uruguay denominaran así a este “país de cercañas” (dijo Carlos Real de Azúa) donde “nada está verdaderamente lejos” (en palabras de Jules Supervielle).

Dadas las limitadas dimensiones de la comarca, no debería sorprender que los protagonistas de la prensa incipiente dirigieran su mirada y aspiraciones hacia el cielo, a sus espaciosas extensiones. Iniciada esa prensa por *The Southern Star. La Estrella del Sur* (1807), bilingüe, en inglés y en un mal español, que fue el primer periódico y, desde el principio o, por lo menos desde el título, manifestó esa atracción estelar. Apareció durante la ocupación de Montevideo, en ocasión de la segunda de las Invasiones inglesas. Como una estrella fugaz, se apagó muy pronto.

Semejante al curioso discurso que hiciera en la novela el hidalgo caballero, una vez más se funde el plomo de la guerra con el plomo de la imprenta, medrando el tópico de las armas y las letras. Emblemático,

el periódico recurre a una conjunción de cielo y tierra, de hemisferios opuestos, pretendiendo superar las fronteras, extendiéndolas, como si las iniciativas periodísticas contribuyeran a configurar un imaginario astral, sin omitir las tendencias australes propias de estas latitudes.

En este coloquio organizado por El Colegio de México, no quiero pasar por alto el film de Adriana Contreras, que esta querida amiga mexicana realizó en Montevideo y que estrenó en 1987, una película que, por varias razones, cósmicas algunas, literarias y estéticas otras, denominó *La nube de Magallanes*. Como suele ocurrir con los títulos, se agrega una explicación entre personal y onomástica, si es cierto que esta constelación replica, desde el sur, la *Constelación de Ariadna*, llamada también *Corona Borealis*.

Considerada hasta hace poco como la constelación más próxima a la galaxia, Adriana reunió en su *Nube* fragmentos narrativos de Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Armonía Somers, una constelación de autores uruguayos entre los que también intercaló referencias a Borges y a Bioy Casares. Sin apartarse de nuestra latitud austral, incluyó también en su galería cinematográfica al conde de Lautréamont y a Jules Laforgue, favoreciendo así la recuperación de la condición de uruguayos de estos poetas muy franceses. Además, y si bien el cine desarrolla progresivas sus instancias, Adriana supo adoptar en su film una especie de estructura galáctica, similar a la que conciben, cósmicas y cosmogónicas, las *Galaxias* de Haroldo de Campos, esa visión poética y profética que prodiga cada una de las líneas de su bienaventurado libro.¹ Me permito esta digresión para recordar a amigos muy queridos y entre ellos destaco la figura entrañable del poeta Manuel Ulacia quien, junto a Adriana, participó en aquellos encuentros con Haroldo, ahora reunidos entre cielos y tiempos infinitos.

En Montevideo, en mayo de 1924, se fundó *La Cruz del Sur. Revista Quincenal de Artes e Ideas*,² que expone desde la portada la frase que será su consigna: “Nuestro programa es nuestra obra”. Se publi-

¹ Así lo manifestó Adriana en presencia de Haroldo en el homenaje que hicimos en su honor en el Centro Cultural Internacional de Salto, Salto Oriental, en agosto de 1991.

² Puede consultarse en línea en *Publicaciones periódicas del Uruguay*: <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/39>>.

Pedro Figari (1861-1938), Fernán Silva Valdés (1887-1975), Ildefonso Pereda (1899-1996) y tantas otras eminencias literarias nacionales. Pero, por un fenómeno raro (o no), salvo Figari, muy pocas veces son recordados en la actualidad, como si la fugacidad del medio se ensañara con quienes, al desaparecer la revista, desaparecen a la par.

Algunas tapas de *La Cruz del Sur* muestran la imagen de un faro, que arroja su luz sobre las cuatro estrellas, emblema distintivo de la publicación (véase ilustración 2). Lo imagino similar a esos “faros” que la conocida poesía de Baudelaire encomia, alumbrando con sus luces, desde la pintura, las demás artes. Las tapas de los números posteriores adoptan motivos diversos, no siempre alusivos al contenido heterogéneo o a la ubicación hemisférica, con excepción de los últimos números dedicados cada uno a un autor uruguayo en particular (Julio Herrera y Reissig, Jules Supervielle, Carlos Reyles).

El título de la revista atrae y fue varias veces utilizado como título de obras de distinta condición. Entre otras referencias, fue mencionado dramáticamente en algún tango estremecedor de 1933:

Madame Ivonne,
La cruz del sur fue como el signo,
Madame Ivonne,
fue como el signo de tu suerte...
Alondra gris, tu dolor me conmueve,
tu pena es de nieve, Madame Ivonne.⁴

Son palabras que cantan, en una misma y transida decepción, aventuras que saben de hastíos. Deslumbrados los sudamericanos por los mitos de la Ciudad Luz, tanto como los franceses por los destellos argentinos que cabrillean sólo en los nombres del país (Argentina) o del río (de la Plata), suscitando melancolías aun sin haberlos conocido.

Nombre de una revista uruguaya rioplatense muy prestigiosa, nombre de una colección de libros en la editorial Gallimard fundada por

⁴ Música de Eduardo Pereyra, letra de Enrique Cadícamo, autor también de “Al mundo le falta un tornillo”, “Anclao en París”, “¡Che, papusa, oi!”, “Fanfarrón”, “Garúa”, “Muñeca brava”, etcétera.



Ilustración 2. *La Cruz del Sur*, núm. 12 (marzo de 1926).

Roger Caillois —un francés que, finalizada la guerra, regresó a Francia luego de una larga estadía en Buenos Aires, a prudente distancia del conflicto mundial y de las masacres que los totalitarismos perpetraban—. Entre 1952 y 1970, *La Croix du Sud* publicó a importantes autores latinoamericanos: Arguedas, Borges, Cabrera Infante, Castellanos, Cortázar, Freyre, Roa Bastos, Sábato, Vargas Llosa...

Alberto Lasplaces, poeta, ensayista, periodista, fundó *La Cruz del Sur* y consolidó los principios que guiaron la revista durante un buen tiempo. Dos años después de fundada, él mismo invoca “La Cruz del Sur” en un largo poema, precedido por su retrato realizado por Barradas, que termina con los siguientes versos:

¡Eres el corazón del universo,
la médula palpitante del caos!
Cuando después de las edades
se hayan apagado todos los soles;
cuando el silencio sin fronteras
asorde el espacio
y llene los últimos abismos,
tu estarás siempre de pie,
erguida sobre el desastre unánime,
y abriendo sobre el gran osario de astros
tus dos brazos piadosos.⁵

Más allá de la sacralización de la Cruz del Sur, constelación y revista, la publicación logró convocar en su entorno a una selección notable de escritores y artistas uruguayos. Dio espacio a poemas, a textos filosóficos, a ilustraciones a cargo de los mejores artistas de esos años, atendiendo la actualidad nacional y regional sin ignorar las vicisitudes del mundo (confundido casi con París), privilegiando, en una inclinación demasiado excluyente, las luces procedentes de esa ciudad, un deslumbramiento que padeció no sólo esa generación, no sólo esta región ni esos y otros tiempos, sin advertir el injusto desconocimiento de otros confines.

⁵ *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 12 (marzo de 1926), p. 3.

Sin embargo, en la sección correspondiente a las reseñas de libros y actividades culturales apuntaban hacia otras procedencias. Por ejemplo, ya que hemos aludido a México, transcribo una breve nota que aparece en una sección de actualidad:

“30-30”: Con este título, un poco cabalístico,⁶ aparece en Méjico, desde hace poco, una revista que se dedica a cuestiones pictóricas. Es una revista de sector. La informa un espíritu ardientemente polémico. El tono que emplea en la discusión es de temperatura elevada. Entre los componentes del grupo que la edita está el simpático y culto escritor Martí Casanovas. Ese solo nombre bastaría para acreditar la publicación que nos ocupa; pero, además de él, hay otros... que hasta la simpática publicación llegue nuestro solidario y cordial saludo.⁷

O en otra oportunidad se menciona: “*La Batalla*. Periódico de combate. Director, Alejandro Sux-Méjico”.⁸

Siempre desde una perspectiva austral, en un revelador artículo, Lasplaces resume la historia de su revista que bien conoce.⁹ Reproduce en la tapa un autorretrato de Vlaminck, un dibujo de Norah Borges¹⁰ en el interior, una madera tallada que representa a Fernán Silva Valdés, y reproducciones de pinturas murales sobre temas místicos de Gino Severini.¹¹ Empieza diciendo que “sin anuncios previos, sin exposición de motivos, sin manifestaciones y hasta sin saludar a los colegas, un buen día surgió [*La Cruz del Sur*], luciendo en su primera página un hermoso poema breve de Silva Valdés”.

⁶ Agradezco a Rose Corral la anotación que apunta en su mensaje del 30 de septiembre de 2013, cuando, ya terminado el coloquio de El Colegio de México, me aclara generosamente que “el comentario de los redactores de *La Cruz del Sur* a la revista mexicana 30-30 que tú reproduces, título que ellos juzgan ‘cabalístico’, se refiere en realidad al arma usada (las carabinas 30-30 del ejército de Pancho Villa son famosas) por los revolucionarios mexicanos”.

⁷ Año 5, núm. 22 (enero de 1929), p. 39.

⁸ Año 3, núm. 18 (julio-agosto de 1927), p. 27.

⁹ Lasplaces, año 5, núm. 24 (junio-julio de 1929).

¹⁰ Véase ilustración 3: junto al dibujo de Norah Borges, “Rosa”, un texto experimental de Felisberto Hernández, “Genealogía” (*La Cruz del Sur*, núm. 12 [marzo de 1926], pp. 10-11).

¹¹ Pintor futurista italiano que nació en 1883 y murió en 1966.

semiculto, incapaz de comprender, y la mala voluntad empecinada y suicida de muchos literatos y artistas extraviados en un inquebrantable individualismo o entregados a odios, rivalidades y disputas de comadres de bajo fondo.

La tapa ya no presenta la imagen sobria y estilizada de *La Cruz del Sur* ni la sencilla tipografía de las inscripciones que exhibía en los primeros números, y que mantuvo con algunas pálidas variaciones cromáticas hasta el número 9, de diciembre de 1925, con un par de interrupciones.

Lasplaces recuerda en ese resumen la publicación del primer número, el 15 de mayo de 1924, que empieza directamente con un poema de Fernán Silva Valdés, sin las advertencias editoriales de rigor. Se titula “Paseo por el campo” y se ambienta con aires campestres que, aparentemente, la revista quiere hacer resaltar. Fue Borges quien, ostentando la ortografía criollista de aquellos años, adhirió a su orientación filosófica y poética:

Con voz bien suya en versos tirantes y limpios, observa esa tradición de añoranza Fernán Silva Valdés [...]. Medio como quien canta y medio como quien habla, en la indecisión de ambas formas [...] nos dice su visión del campo oriental. Mejor dicho, su añoranza grande del campo, su creencia en la felicidad de un vivir agreste.¹²

Ya en *Inquisiciones*, de 1925, Borges le había dedicado al poeta nativista oriental varias páginas que titula “Interpretación de Silva Valdés”. Con nostalgias del campo, decididas o deseadas, se detiene en su poema “El rancho” para resumir sus ideales poéticos: “las imágenes son nuevas, el compás es inusitado, el ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos”.¹³

¹² Borges, “El otro libro de Fernán Silva Valdés”, *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, pp. 89-90.

¹³ Este texto apareció primero en la revista *Proa*, núm. 2 (septiembre de 1924), pp. 24-26. Véase la edición facsimilar de *Proa*, Buenos Aires, 2ª época, 1924-1926, estudio introductorio, notas e índices de Rose Corral y Anthony Stanton, Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, 2012.

Dado el carácter inaugural del poema, me permito citar dos versos:

y nuestro perro —burlón inconsciente—
le iba sacando la lengua al verano.

La imagen de un perro casi expresionista sorprende entre “caminitos para enamorados tomados de la mano, como en los cuentos”, a “la hora de la siesta” cuando “los árboles ardían de chicharras”.

Pero más sorprende el contraste de ese paisaje de sobrio y trivial ambiente bucólico, ingenuo más que idílico (si no fuera por el gesto canino y canicular), con un aviso publicitario de Casa MAPLE, una famosa mueblería establecida en Londres, París, Buenos Aires y Montevideo. El anuncio muestra un interior refinado en extremo, con “Muebles de estilo”, “damascos, sedas, muselinas, alfombras turcas y persas legítimas”, bargueños con porcelanas vistosas y más vistosa platería, una araña con luces en las puntas de sus brazos quebrados como patas del arácnido, que se descuelga desde el techo sobre el ambiente distinguido, casi señorial. Enfrentadas las páginas en espejo, es mayúscula la diferencia que la opone al “Paseo por el campo”. Fuera de contexto, esas opulencias urbanas pregonan el buen gusto asentado en las moradas acomodadas de las grandes ciudades, ajenas a la naturaleza rústica con la que el poeta sueña.

Sin embargo, ese aviso y las tentaciones que anuncia parecen abrir el camino a “Après minuit...”, un poema de Julio Verdié (1900-1998),¹⁴ redactado en español a pesar del título en francés, donde las calles, la ciudad, “los ojos insomnes de los faroles”, más cerca de una trasnochada bohemia, ya adelanta la “Section française” que dirigirán años después (desde el número 7 hasta el 18) los hermanos Gervasio (1897-1956) y Álvaro (1897-1971) Guillot Muñoz. Con reiterados artículos escritos en francés sobre temas franceses, de Rimbaud a Proust, Jules Supervielle, Jules Laforgue, Paul Morand, Valéry Larbaud, y varios ensayos más, presentaban y comentaban acontecimientos culturales de gala procedencia, con un fervor poético y francófilo propio de los “hommes de lettres” de entonces, que veían a Europa

¹⁴ *La Cruz del Sur*, año 1, núm. 1 (mayo de 1924), p. 10.

(que no importaba tanto como París) como la concentración suprema de la cultura, del arte, de la literatura que más veneraban y de la que, ansiando su influencia, anhelaban formar parte. Es curioso que en el mismo número en que se inaugura una *Section française*, Lasplaces ensalce la obra de Montiel Ballesteros, del que pondera que:

Tiene un conocimiento profundo y amargo de la vida de nuestros peones [...]. Cuenta con sencillez, con desenfado [...]. Ninguna teatralidad ni artificio. Dice las cosas más terribles, narra los episodios patéticos como si tal cosa (p. 3) [...]. No hay nada semejante en nuestra literatura a esos esquemas casi cinematográficos, vibrantes de color y de movimiento [...]. Al errante Santos Vega, le bastaban su caballo, su guitarra y las pilchas de su apero, para tener su vida completa en un mundo tan poco complicado como su mentalidad. De ahí la naturalidad de estas fábulas en que cobran vida milagrosa los animales y los objetos que conviven con el paisano.¹⁵

Las variaciones e intereses de la revista no soslayaban las aventuras cortas de una naturaleza ruda, agreste ni las rutinas y convenciones de una civilización que se refugiaba en las esquinas de la ciudad o entre las calles que distraen las plazas. En el mismo número 1 —como claves que inician y cifran a la vez— se publica una entrevista a Silva Valdés en ocasión de la aparición de su nuevo libro, *Poemas nativos*, el mismo que comentara Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926). Decía el poeta uruguayo:

En los poemas nativos de *Agua del tiempo* me propuse dar la sensación de un canto nuevo, desnudando una infinidad de aspectos poéticos que veía en nuestras cosas y que estaban inéditos aún. Cantos nuevos pedían ritmos remozados. Para cantos viriles y casi salvajes, una música igualmente viril y salvaje, pensé. Creo haberlo conseguido.¹⁶

¹⁵ "El campo uruguayo visto por Montiel Ballesteros", año 2, núm. 7 (octubre de 1925), pp. 3-4.

¹⁶ "Hablando con Silva Valdés", año 1, núm. 1 (mayo de 1924), p. 2.

Otro número publica un retrato de Unamuno, una caricatura del consecuente Silva Valdés, dibujos de la ciudad, ilustrando —en el mejor sentido— un texto muy bello de Frugoni,¹⁷ uno de los fundadores, en 1910, del Partido Socialista Uruguayo, del cual fue su primer secretario. Entre otros muchos poemas a la ciudad consagra “El canto a los barrios pobres”.¹⁸ En el primer número, Lasplaces, firmando sólo con sus iniciales, reseña el libro de Frugoni *Poemas montevidéanos*, como si el autor hubiera querido contrarrestar el título de Silva Valdés, *Poemas nativos*, y la ambientación campesina que sugiere.¹⁹ Elogia a Frugoni, designándolo como el aeda que canta las reivindicaciones proletarias y las tristezas de barrios pobres, alguien que entona la

Callecita del suburbio que hueles a campo
y juegas con barro al pie de la casa...²⁰

Retoma la ancestral metáfora que identifica la ciudad con la mujer y sabe rondar a Montevideo, una ciudad tan bella y tan áspera —dice—, que lo enamora como una amante encantadora y esquivada a la vez.

Sin embargo, no sólo Frugoni celebra la ciudad dominada por esa “emoción montevidéana” que “posee cierta tenue, pero firme, tradición en nuestras letras”, según atribuye Real de Azúa en un breve prólogo dedicado a Gustavo Gallinal en la *Antología del ensayo uruguayo*.²¹ Para estos poetas Montevideo es el *tópico*, “lugar y tema” de festivas celebraciones. Por su parte, Ildefonso Pereda Valdés, más conocido por su militante interés por eso “que mucho más tarde los franceses bautizarían de *negritud*”,²² pronuncia un “Canto a Monte-

¹⁷ Véase ilustración 4, el poema “Definición”, de Frugoni (*La Cruz del Sur*, núm. 1 [mayo de 1924], p. 9).

¹⁸ Año 3, núm. 18 (julio de 1927), p. 22.

¹⁹ Año 1, núm. 1 (mayo de 1924), p. 11.

²⁰ Véase Emilio Frugoni, “El canto de los barrios pobres”, año 4, núm. 1 (mayo de 1924), p. 22.

²¹ Carlos Real de Azúa, *Antología del ensayo uruguayo*, Universidad de la República-Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1964.

²² Emir Rodríguez Monegal, “El olvidado ultraísmo uruguayo”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), núms. 118-119 (enero-junio de 1982), pp. 257-274. Consulta en línea: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_118a.htm>.

ASPECTOS DE MONTEVIDEO



EL CORDÓN AL SUR Y LOS CAPUCHINOS.

(Litografía de F. Lanau).

D E F I N I C I Ó N

La ciudad en que vivo es una gran aldea
 con sus casitas chatas de techo de azotes
 y su espíritu ebrio como su arquitectura.
 En fin, que tiene el genio igual a la agua.
 Sin embargo su vida no carece de encanto
 el encanto de un sueño quieto, más no profundo,
 al cual llegan aforísticos los rumores del mundo...
 Su ritmo es cadencioso, lento como el de un canto,
 de cuna.

Pero aquí gira en tanto
 la diabólica rueda de la fortuna.

EMILIO FRUGONI

video”,²³ que dedica a “La Cruz del Sur”, no sé si a la revista o a la consuelación, donde juega con las ambivalencias de su condición oriental:

Ciudad de Oriente
encajada en el mar
te corriste del otro meridiano
para tener las brisas del Sur.

Los raptos de retórica ultraísta (véase el artículo de Emir Rodríguez Monegal sobre “El olvidado ultraísmo uruguayo”)²⁴ consienten su gusto por la aldea (así la califica) que va progresando en comparación con el medio rural que fue su cuna en el primitivo Tacuarembó al que se debe:

Ciudad frutal y buena
como una madre nacida en el campo.

También Jules Supervielle dedica un poema a “Montevideo”. Incluido en una importante antología²⁵ y en contexto con más de un escrito en prosa, figura en el índice como “Dans l’Uruguay sur l’Atlantique”, que es el verso inicial de una estrofa del poema. Por otra parte, en varios textos en prosa evoca con nostalgia enamorada las virtudes de la ciudad de su infancia retocadas por la añoranza:

Hace buen tiempo afuera. El cielo es puro. ¿Sentís esta caricia sin viento sobre vuestros rostros? Debe ser el otoño uruguayo. Montevideo es hermoso y brillante. Las casas pintadas de colores claros, rosa tierno, azul tierno, verde tierno. Y el sol se sube a la vereda. El cielo baja a la calzada, se mezcla a los coches, se sienta al lado de los cocheros. Y en todas las calles que confinan en el puerto el mar no quiere que lo olviden. Desde que levanta uno la cabeza se mete en los ojos. Muchos tranvías, todos tirados por pequeños caballos flacos apenas más grandes que poneyes,

²³ Véase núm. 17 (mayo-junio de 1927), p. 19.

²⁴ Véase Rodríguez Monegal, nota 22.

²⁵ Claude Roy, *Jules Supervielle*, Pierre Seghers, París, 1964, pp. 101-102.

¡pero con tanto coraje! Suben las cuestas con entusiasmo. Y cuando llegan a la esquina, se oye una corneta dichosa de vivir.²⁶

En la revista porteña *Martín Fierro*, que es contemporánea y afín, Borges escribe sobre Ildefonso Pereda.²⁷ En el ensayo que se citaba, confiesa Emir que fue en esa revista donde se enteró de que dos poetas ultraístas, Nicolás Fusco Sansone (1904-1969) e Ildefonso, eran uruguayos. Este último en 1920, por su parte, había fundado otra revista, *Los Nuevos*, una novedad que hacía furor en los escritos y discursos de entonces y que le sirvió en su campaña, según apunta el propio Emir, para introducir la poesía de vanguardia. En el mismo número 17 de *La Cruz del Sur* en que Ildefonso publica su “Canto a Montevideo”, hay un artículo de Zum Felde (“Evolución estética del novecientos”), que funda y dirige otra célebre revista, *La Pluma* (1927-1931). Una verdadera proliferación de revistas reverbera en esos años en los que las oposiciones ciudad/campo, bienestar/pobreza, lo nuevo/lo tradicional, lo europeo/lo criollo juegan a completar cartones ilustrados de una lotería casera mientras se disputan las prioridades en una estrecha reciprocidad de contrarios.

Ahora bien:

Cuando se habla de Julio Supervielle es costumbre pensar en un vínculo vivo, a la vez de carne y hueso y de espíritu, nexo creador que, con una brujería que solo él conoce, es capaz de unir Europa y América, Francia y el Río de la Plata, París y la campaña uruguaya.²⁸

Entrecruzamientos varios, se diría una cruzada intelectual y poética expresados por Guillot Muñoz en términos sorprendentes, ya que

²⁶ Jules Supervielle, número de Homenaje a Jules Supervielle, año 5, núm. 30 (11 de diciembre de 1930).

²⁷ Cf. Borges, “Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés”, *Martín Fierro*, 2ª época, año 3, núms. 30-31 (julio de 1926), p. 226. Se consultó la edición facsimilar de *Martín Fierro*, prólogo de Horacio Salas, Fondo Nacional para las Artes, Buenos Aires, 1995.

²⁸ Gervasio Guillot Muñoz, “La uruguayidad de Jules Supervielle”, año 5, núm. 30 (noviembre-diciembre de 1930), p. 9.

parece denostar una francofilia que en buena ley y en primer lugar también a él se le debería achacar.

Supervielle ha incorporado definitivamente el paisaje americano a la poesía francesa. Aunque nacido en estas tierras no tiene, como otros poetas, esa enojosa dualidad, esa personalidad híbrida francoamericana. No. Supervielle es un poeta que ha recogido las ondas emanadas de la litosfera y de los mares y ha tenido la visión de la universalidad.²⁹

Si bien se entiende la crítica a las ambivalencias de esos otros poetas a quienes alude en forma anónima, resulta bastante menos fácil entender las contradicciones de quien profesa como él, o como su hermano, las mismas debilidades que les atribuye a los demás. Eugenio Garzón, al final de su libro bastante extraño, sin referirse a ningún autor más que a sí mismo, manifiesta en términos fervorosos esa franca fascinación por París, la ciudad, no sé si por el país:

Y por estas y otras causas y otras aspiraciones y defectos, París es París y París es tenido por cabeza del mundo, porque adelanta en belleza a las otras ciudades; y París es urna de sonoro cristal.

Una voz anónima le llamó la *Ville Lumière!*... Guiglielmo Ferrero, *Ville Synthèse*; Canudo, *Visage du Monde*, y yo la llamo, con perdón de estos señores, la *Ville Acoustique*.

En efecto, París es la única ciudad acústica del mundo.³⁰

No sólo da nombre a la ciudad, sino que es ése el atinado título de su libro que sugiere desde el principio el universo de resonancias, de los variopintos sonidos que, emitidos en París, repercuten por el mundo.

En los primeros años la revista publica una partitura de *Campo*, el poema sinfónico de Eduardo Fabini, en la misma línea estética que asimila la autenticidad y lo autóctono en sus escritos hasta confundirlos en una misma aspiración de frescura. Sobre todo, textos, cuadros,

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Eugenio Garzón, *La ciudad acústica. Escenas de la vida parisiense*, Éditions "Le Livre libre", París, 1927.

críticas de y sobre Figari. En el primer número, en una entrevista que protagoniza Silva Valdés, al preguntarle por el arte americano, responde que sólo se referirá a “los nuestros” porque desconoce a los artistas de otros países de América y, entre ellos, empieza por el célebre pintor: “En Pedro Figari hay un colorista, un emotivo y un épico evocador de nuestras costumbres antiguas. Gracias a él, no se borrarán en la niebla del tiempo”.

También Borges dedica una bella página a Figari.³¹ En el número 2, el artista suscribe un artículo, “Autonomía regional”,³² donde se pronuncia, a manera de editorial de *La Cruz del Sur* (el editorial que le faltaba al primer número), sobre la necesidad de una educación que logre enfrentar y desplazar la imitación. Desde su múltiple perspectiva de educador y artista, aboga por la propiedad de los valores autóctonos:

Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra tradición, acostumbrándonos a ir al arrastre, con la indolencia del camalote, cómodamente, como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible.

Y continúa, en el mismo tono tan desafiante como resentido, el de un magistrado elocuente que se vale del espacio de la revista como de una tribuna, un parlamentario que reivindica la línea si no nativista, si no criolla, seguramente propia y regional que la distingue:

Todo esto nos hizo vivir por muchos años una vida refleja, casi efímera. Del ambiente, no guardábamos más contacto que el de “el hecho” y los valores tradicionales, que son su esencia espiritual y abolengo, yacían en el olvido, como valores de escaso monto, por no decir desdeñables.

³¹ Jorge Luis Borges, “Prólogo”, Alfa (Col. Nuevos valores plásticos de América, 1), Buenos Aires, 1930. Consulta en línea en *Figuras*: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:otros_documentos:borges_-_figari.pdf>.

³² Año 1, núm. 2 (31 de mayo de 1924), p. 1.

Exalta la figura del gaucho rural, que Figari no diferencia del gaucho urbano, mientras ambos profesen fe en la *raza americana* (las itálicas son mías), a que la consideren igualmente superior, a que manifiesten cariño por su ambiente y gratitud a sus próceres.

En realidad, las palabras finales de Figari podrían ser la presentación de la revista y la justificación no redundante de un espacio estelar que se asigna a un nombre propio, una adopción cósmica más que geográfica:

La famosa Cruz del Sur, que tantas cosas podría decirnos, de soberana poesía y de gran interés, viene a dar su nombre a esta revista encargada de fortalecer esa aspiración: ¡bienvenida sea!

Y concluye su alegato en términos de arenga, convencido de recorrer su propio y complejo itinerario biográfico, estético, político, cultural.

La creación artística, cada vez más valorada desde la enseñanza, la construcción de la Escuela de Artes y Oficios, posteriormente denominada *Escuela industrial*, todavía ahora en pleno crecimiento, sus gajes de abogado, sus escritos filosóficos. En *Arte, estética, ideal* escribe:³³

La Cruz del Sur ha de brillar más, tanto más cuanto más hayamos hecho por individualizar nuestra raza y nuestra región, y cuanto más adecuados y científicos sean los elementos con los que nos individualicemos. Y hay que trabajar, trabajar a conciencia, con toda decisión.

Así como Figari invoca la *raza*, también Silva Valdés, también Oribe, también José Enrique Rodó, los grandes hombres de esa generación (o más de una) habían ponderado sin reparos la noción, sin sospechar que los acontecimientos de los años consecutivos le endilgarían al término la instrumentalidad de una aberración tan imprevista como aborrecible. Cuando se le pregunta a Silva Valdés, por ejemplo, por su sentido de la cosa nativa, responde sin vacilar: “Sentido racial, por

³³ Hay varias ediciones de este libro de Figari, publicado por primera vez en Montevideo en 1912. Consulta en línea en *Figuras*: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:arte_estetica_ideal>.

una parte, y estético, por otra”. ¿Cómo se deslizó, en sólo una década, del 20 al 30, el concepto de raza desde la nobleza encarnada, auténtica, al criterio que esgrimió la discriminación más criminal?, ¿cómo pudo precipitarse y sucumbir dando fundamento al fango más sangriento de la historia?

No se trataba de alentar un nacionalismo cerril ni una soberbia valoración de “lo nuestro” sino de inscribir el territorio literario, artístico, científico, cultural propio en los vastos derroteros del mundo. Intelectuales supieron apreciar la sencillez elemental de las imágenes emblemáticas del campo, del ser nativo, que una revista propicia, determinada por la inmediatez, pero procurando sustraerse a ella.

Entre las oposiciones expuestas en la simbólica figura en cruz, parece prevalecer una polémica, una entre otras, una y doble. Desde los primeros números Silva Valdés se dedica a vilipendiar *el criollismo* como la rémora de una estética envejecida, estática, que deplora y contra la que prevalece el *nativismo*. Si ensalza el nativismo lo hace convencido de sus objetivos y procedimientos pero sobre todo para denostar al criollismo.³⁴

¿Cómo debe encararse el modernismo? —le pregunta el periodista—: Cruzándolo con el *nativismo*, responde concluyente Silva Valdés. “Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingó a todo lo nuevo. Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro: con una razón”.

Si bien se basa en la tradición y en el espíritu nacional, el poeta prefiere apartarse del criollismo y de su apego a los tipos y costumbres del campo: “El criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución”.

Criollismo, nativismo, aunque no son demasiado significativas las diferencias, solían oírse en voces airadas, embanderadas y comprometidas en un debate que se prolonga hasta hoy, aunque según perspectivas de política académica y bases ideológicas diferentes. En los mismos años, en la misma revista, fue más radical el pronunciamiento

³⁴ Entrevista a Silva Valdés en *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 18 (julio de 1927), p. 4.

de Zum Felde, quien dirime la dicotomía al dar por cumplida la misión del nativismo.

Ni ombúes, guitarras, gauchos, ranchos, carretas, pericones, pulperías, potros, vinchas, lanzas ni entreveros; no más exhibición de símbolos estereotipados de un folklore enciclopédico o turístico, imágenes inauténticas que pasan por auténticas reunidas en la parafernalia del color local, arrumbadas por la evolución de la vida nacional.

Ya no era necesario combatir “la devoción imitativa de lo extranjero” que había enajenado la realidad americana buscando estímulos y modelos en la poesía europea con estampas apócrifas de tradiciones consentidas al gusto ajeno: “Basta ya, pues, de nativismo. Su hora de callar ha sonado”.³⁵

Pero no todas las polémicas fueron animadas por argumentos tan convincentes ni se atrevieron a apartarse de las consabidas dicotomías que polarizaban a los intelectuales de los años veinte: nacionalismo *vs* cosmopolitismo, nativismo *vs* universalidad, ruralismo *vs* urbanismo, tradición *vs* vanguardias. ¿Exótico el Uruguay? En aquellos años, y durante décadas, su exotismo fue no ser exótico. Un paisaje de escasos pintoresquismos, de atenuada geografía, de acontecimientos moderados y transformaciones graduales, *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*,³⁶ como titulara su ensayo Real de Azúa. Es posible; es posible que lo haya sido entonces. Ya no. En todo caso, el disfraz folclórico prevalece; ni acervo de leyendas y proverbios ni ocurrencias con ingenio popular ni canciones y versos compartidos, sino la exhibición de la ordinariedad que se impone cada vez más como una confianza chabacana confundida con vulgaridad, la grosería con sinceridad, los vicios del decir con la franqueza, el insulto con la gracia.

Al mismo tiempo que *La Cruz del Sur* adhirió a la heterogeneidad que, según se afirmó al principio, es una de las propiedades que suele definir a toda revista, mantuvo a lo largo de sus distintas épocas un grupo bien definido de colaboradores (entre los que, por mera curiosidad, llegué a contar la colaboración de poco más de diez mujeres).

³⁵ Zum Felde, “El nativismo”, año 2, núm. 15 (noviembre-diciembre de 1926), p. 7.

³⁶ Véase Carlos Real de Azúa, *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*, CIESU / Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1984.

Algunos de sus integrantes pertenecían a una generación anterior a la fundación y difusión de la revista. Más que a otros importa recordar a Pedro Figari³⁷ una vez más, quien, desde distintas ciudades (París, sobre todo), se preocupaba por informar a sus jóvenes compatriotas por medio de una vasta y valiosa correspondencia, en la que no escatimaba planteos estéticos de mayor o menor novedad con discontinuo entusiasmo.

Tal vez la proclama más exaltada sea la que publica, en nombre de la dirección, uno de sus integrantes para aclarar “lo que es nuestra revista”.³⁸ Partidaria de una estética contemporánea, *La Cruz del Sur* dice no tolerar las rutinas ni los oficios periodísticos, ni querer contaminarse de disciplinas universitarias para permanecer a salvo de “la prudencia conservadora y retórica de la Universidad caduca”.³⁹

Esa “aclaración” virulenta es de 1926, una década en la que los manifiestos no faltaron. La indignación parece apuntar contra el poder oficial que controla la cultura, contra las instituciones que lo sustentan, propone “una revisión de valores”, reconociendo que la frase gastada y ostentosa ha dado lugar a “barullentas soluciones que serían divertidas en un sainete de feria”.

Los desplantes de la proclama se extienden a lo largo de todo el texto, pero la acumulación de sus diatribas no logró estremecer los pilares de la crítica y teorías estéticas de entonces ni impidió que las posiciones de las controversias culturales se prolongaran, en términos no demasiado diferentes y contenidos muy semejantes, hasta la actualidad.⁴⁰

³⁷ Consulta en línea: <<http://figuras.liccom.edu.uy/>>.

³⁸ Gervasio Guillot Muñoz, “A modo de aclaración, lo que es nuestra revista”, *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 14 (octubre de 1926), p. 2.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ Mi más profundo agradecimiento a Rose Corral por la generosa y bien inspirada lectura que tuvo a bien realizar en ocasión del coloquio en El Colegio de México. Todo mi reconocimiento a Arturo Rodríguez Peixoto por la extraordinaria competencia y el fervor sin tregua con que lleva a cabo la tarea de organizar nuestros sitios en Internet, *Publicaciones periódicas del Uruguay*, en particular, que todo le debe: <<http://www.periodicas.edu.uy/index.htm>>.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO EN LOS AÑOS VEINTE: EL POSICIONAMIENTO EN EL CAMPO CULTURAL

Yanna Hadatty Mora*

Desde hace días hago números, repaso periódicos, leo todas las revistas del mundo, y fruto de esta seria labor especulativa es la seguridad de que, el año de 1926, será el año de *EL UNIVERSAL ILUSTRADO* [...]. Contamos, para ello, con una nueva prensa de cuatro entintadores que es la más moderna que existe en México, la que habremos de estrenar en los primeros días de enero.

CARLOS NORIEGA HOPE¹

En 1917 empieza a circular cada jueves *El Universal Ilustrado. Semanario Artístico Popular*. Ya para los años veinte la revista constituye la competencia del hasta entonces hegemónico *magazine Revista de Revistas* del diario *Excélsior*, de circulación dominical. El acelerado auge se debe al cambio en la dirección del semanario: Carlos Noriega Hope, un joven e innovador periodista y escritor mexicano, regresa después de ser el corresponsal en Hollywood del diario para llevar el timón del semanario durante la década de 1920.

Para entonces, *El Universal* adopta el lema que lo acompaña hasta la actualidad: *El Gran Diario de México*. El giro se debe a la modernización tecnológica, que permite un gran tiraje en poco tiempo, y a la consiguiente campaña para conseguir un mayor público. Esto se manifiesta en un destacado despliegue de publicidad y mercadotecnia,

* Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad San Francisco de Quito, Ecuador.

¹ “*El Universal Ilustrado*, el semanario de 1926”, *El Universal Ilustrado*, núm. 452 (7 de enero de 1926), p. 3.

que se asienta tanto en campañas para promover la imagen de tipos mexicanos (bebés, mujeres, obreros) como en la novedosa atención prestada a cuestiones regionales, con números monográficos dedicados a distintos estados y con la actualización noticiosa relacionada con política, espectáculos, deportes y cultura.

En cuanto al semanario, la mejora tecnológica marca también un cambio en la relación con el mercado: la divulgación, e incluso la generación de la novedad cultural, se vuelve el centro de la campaña editorial en la década al apuntar hacia el mantenimiento y el aumento del público lector, preferentemente del más amplio espectro: amas de casa, niños, hombres y mujeres jóvenes, oficinistas, gente de la bohemia y de las letras, de la Ciudad de México y del interior. Las páginas del semanario acogen durante esta década noticias de actualidad sobre el teatro de revista, los estrenos cinematográficos, la literatura europea de vanguardia, los nuevos cuentistas y novelistas mexicanos, al tiempo en que en ellas se genera un nuevo modo de hacer crítica literaria y cultural, sobre todo con sus provocadoras encuestas y reportajes, y las polémicas que éstos desencadenan.² Mientras reseñistas, cronistas y críticos se ocupan de las novedades literarias de los autores bisoños y de los más nuevos movimientos en el arte y la cultura, la redacción y ciertos corresponsales dan cuenta de los estertores del modernismo, de la muerte de los autores en relevo, de la coexistencia del relato romántico con el modernista, el colonialista, el indigenista, el costumbrista y el realista, un panorama lleno de contrastes que se hace más visible en la sorprendente colección de *nouvelles* “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado* (ideada por el mismo Noriega), de donde surge una nueva promoción literaria.³

La moda europea, la neoyorquina, la emergencia del jazz, la radiofonía, la nueva arquitectura, la vialidad, las locomotoras, los novedosos cortes de pelo, el surgimiento de lo urbano y la variación en la percep-

² Dentro de estas provocadoras campañas hay preguntas acerca del mejor y del peor libro del año, quién es el peor escritor, quién debe ser el director del semanario, cómo pintan los escritores, cómo escriben los pintores, y muchos otros temas destinados a causar polémica.

³ Es sabido que la colección de novelas semanales se desarrolla a partir del ejemplo de un proyecto español y otro argentino, si bien la versión mexicana posee demasiadas particularidades y diferencias como para ser homologable a las publicaciones de otras latitudes que corresponden al mismo nombre.

ción moderna del mundo, promovida sobre todo por la crónica, son también frecuentes temas del semanario. Los números de la revista presentan declaraciones de José López Portillo y Rojas y de Federico Gamboa como directores de la Academia Mexicana de la Lengua, así como de algunos autores del Ateneo de la Juventud; cubren las exequias de Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo y Anatole France; y suscitan las contiendas verbales de Manuel Maples Arce y sus detractores. También albergan las crónicas de Arqueles Vela, Cube Bonifant y Salvador Novo, las reseñas literarias de Rafael Heliodoro Valle y de Martín el Bibliófilo (alias Francisco Monterde), las encuestas y los concursos artísticos, las influencias del jazz y del cine en la literatura, de la moda *flapper* y de las tiples, la difusión de los denominados *ismos* por parte del regiomontano asentado en París, Rafael Lozano, junto con entrevistas exclusivas a Ramón del Valle-Inclán, Oliverio Girondo, Salvador Díaz Mirón y un largo etcétera. La línea seguida por ilustradores, caricaturistas, fotógrafos, publicistas gráficos y pintores es también importante fuente informativa para entender lo que representa este complejo fenómeno cultural en todas sus dimensiones.

El *Semanario Artístico Popular*, como reza su subtítulo (véase ilustración 1), resulta difícil de caracterizar como revista cultural de manera privativa. Precisemos que consideramos que aquí el término “popular” se refiere no a lo folklórico, sino más bien a lo masivo, a lo incluyente. Es decir, el semanario se destina a un público amplio interesado en la cultura urbana moderna que generan los medios masivos de comunicación: el cine, la radio y los anuncios publicitarios de la moda. Es una publicación que se desarrolla según el ritmo de crecimiento de la tecnología, pero también de acuerdo con los intereses del consorcio periodístico —la Compañía Periodística Nacional—, que determinan su tiraje (que alcanza los 50 000 ejemplares, si consideramos válidos los datos con los que se promueve).⁴ Pero además de considerar al

⁴ Para 1920 se puede encontrar un anuncio publicitario que afirma que *El Universal* es el diario más popular y más leído en México: “The Most Popular & Widely-Read Daily Circulating in Mexico. In the short space of three years *El Universal* (founded by Felix F. Palavicini, a Latin-American journalist of world-wide renown) has built up a circulation larger than any other daily in Mexico City or the Republic, and its circulation is still growing at a phenomenal rate. It also carries more advertising than any other Mexican daily. Daily circulation over 80 000. Sunday circulation

gran público al que se destina la publicación, debe reconocerse la frivolidad con que muchas veces se ocupa del momento presente, así como los reportajes publicitarios con que promueve la obra de los gobiernos revolucionarios en provincia o en la capital. Sin pensar entonces en que sus prácticas editoriales la aproximen como revista de cultura a las publicaciones vanguardistas de esos mismos años, resulta apasionante rastrear en sus páginas el cruce de tensiones entre la vanguardia y el modernismo, la promoción oficial de la literatura, la voluntad de complacer a un público poco avezado en la novedad y en la ruptura estética, al mismo tiempo que le presenta “probaditas” de las mismas. Sin ser un órgano literario del estridentismo, es quizás el espacio donde este movimiento se propaga con mayor efectividad, al grado de que su historia y la de las vanguardias en México debe contar necesariamente con su estudio, sin olvidar que también es el espacio en que campean la burla y la parodia de estas renovaciones. Si bien algunos de los Contemporáneos (Novo, Villaurrutia, Owen, Torres Bodet) colaboran en sus páginas, también en *El Universal Ilustrado* se impulsa decisivamente la llamada “novela de la Revolución”.

El énfasis con que el semanario resalta su propia frivolidad parece reflejar el deseo de gustar al gran público, al tiempo que fija su distancia frente a las revistas comprometidas y de recepción sesgada y voluntariamente minoritaria; es decir, una postura no sólo antiacadémica, sino también de diferenciación frente a las capillas vanguardistas o modernistas.⁵ Si revisamos las portadas, podríamos decir que *El Universal Ilustrado* prefirió ser la revista de las tiples, no de los intelectuales.⁶ Mediante la trivialización de lo dicho, el semanario quiso demos-

over 140 000.” *El Magazine de la Raza*, Transcontinental Publication Company, Nueva York, 1920, p. 4.

⁵ Se origina en este semanario el rescate de lo popular urbano (la caricatura, el negocio del espectáculo, el cine, la radio, la moda) que será retomado años después por autores mexicanos como Carlos Monsiváis.

⁶ El editorial de Noriega Hope del primer número de 1926 es muy autoirónico acerca de la exaltación de las tiples: “¡Por amor a Dios! —nos decían ayer—. Dejen en paz a las tiples de México... Ese periódico ha hecho ya un reclame formidable y absurdo a todas las figuras del bataclán... Sabemos cómo se desayunan, cómo se visten, cómo se limpian las uñas, cómo aman, cómo sufren, cómo salen desnudas, cómo salen vestidas... ¡Piedad, por favor!” Carlos Noriega Hope, “*El Universal Ilustrado*. El semanario de 1926”, p. 3.

trar una y otra vez su absoluta independencia frente a todos y cada uno de los cenáculos y movimientos artísticos y literarios de la época. Desde su fundación y al menos hasta 1925 trató de defender un espíritu neutral e incluyente, pues el semanario “no se casa con nadie”. Más conocida —y por ello no hace falta repetirla aquí— resulta la denominada “querella” en torno de la literatura revolucionaria que aparece en sus páginas, también en 1925. Hasta entonces, tomando como ejemplo la narrativa, se critica un jueves a Gamboa y López Portillo y Rojas, mientras que al siguiente se los publica y exalta; lo mismo ocurre con los vanguardistas, con los novelistas de la revolución o con los colonialistas. A partir de entonces, en cambio, la promoción de la obra de Azuela como paradigma de la narrativa mexicana viril, nacionalista y revolucionaria resulta programática en el semanario, y quizás por ello es justamente el año en que concluye la ecléctica serie “La Novela Semanal”. En el primer número de 1925, cuando retoma la colección, Noriega Hope parece inclinarse por una única visión de lo que debe guiar a la narrativa: la estética de lo coloquial, lo inmediato, lo verista, lo psicologista, lo realista social. En síntesis, la novela corta mimético-realista. Entonces “La Novela Semanal” se ciñe a publicar a autores seleccionados, más que por su fama, por su pertenencia a dicha estética. Es cuando se anuncia *La hacienda* de Xavier Icaza, por ejemplo, no como una estampa costumbrista, sino como “una verdadera tragedia, con una perfecta interpretación psicológica de los personajes”. En el siguiente número, la publicación de *Nuestro pobre amigo* de Daniel Cosío Villegas, a su vez, se promueve como un “agua-fuerte de la vida mexicana escrito con sutil sentido de la realidad”.⁷

En cambio, el nuevo giro que promete *El Universal Ilustrado* un año después, en palabras de su director, consiste en dejar de ser la revista con novelita adjunta “que ya a nadie interesa, y que nos cuesta mucho dinero. Ese dinero lo meteremos adentro y... *tutti contenti*. Se acabaron las tipleas —muy distinguidas amigas más—, y los elogios mutuos y las pavorosas encuestas, a la manera de aquella: ‘¿Cómo se ponen los calcetines los grandes hombres de México?’”.⁸

⁷ “La novela semanal. La flecha en el blanco”, *El Universal Ilustrado*, núm. 399 (1º de enero de 1925), p. 21.

⁸ “*El Universal Ilustrado*. El semanario de 1926”, p. 3. Véase ilustración 2.



Cuando iniciamos hace varias semanas esta idea de "colocar" EL UNIVERSAL ILUSTRADO, un ambicioso, de esos que guardan religiosamente todos los números, buenos o malos; que los mandan a espaldas cada tres meses y que los bajan minuciosamente cuando tienen grietas, en el lecho humano, no decía frías al punto.

—¡Hombré!... ¡No es de pagar!... Cambiar EL UNIVERSAL ILUSTRADO es un disparate, porque sería tanto como hacerlo todavía más frías, lo cual es prácticamente imposible, o torando serio, lo cual es un disparate... Dejémoslo así, simplemente, y majestuosamente de por sí... ¡porque yo sé bien cuando ustedes se van de por sí!

—Me basta ver un número hecho a la carrera y compararlo, en mi colección, con los otros números, aquellos que están adidos, en la presentación y en el contenido... El amigo, en el fondo, decía una verdad. Nosotros—ahora que con el año hacemos examen de conciencia—hemos, a veces, hecho números magníficos, y otros, números horribles... No es cuestión de pararnos. Es que la vida es así... Diganme ustedes: ¿el libro de los hombres fuerza impenable, acaso tendría valor?... Para que sea posible apreciar la calidad de las cosas, es necesario que ellas mismas nos den malicia, o sea, de contrastes. Una cosa enteramente buena es siempre una cosa mediocre.

(Dijo que está escribiendo disparates, en la calidad de Director de esta periódico, ¿cómo sabrán no se me ocurre decir que esta revista es INVARIANTEMENTE maravillosa?)

Pero síamos nuestro examen de conciencia: el error fundamental de EL UNIVERSAL ILUSTRADO es que no tiene suficientes acciones para el hogar. Estos periódicos en México hechos materialmente con los pies pero que explotan esta nota política... Y para ellos hay, ciertamente, un remanente tranquilo, productivo, como si fueran tarjetas capaces de iluminar los años y años... Nuestros hombres sólo desaparecen en todos conceptos, por ejemplo en el caso de las tijeras...

—¡Por amor de Dios!—nos decían ayer—Déjenlos en paz a las tijeras de México... Ese periódico ha hecho ya un reclamo formidable y aburrido a todas las figuras de balaclava... Habemos como se desayunan, como se visten, como se limpian las uñas, como aman, cómo sufren, cómo salen dormidos, cómo talen vestidos... ¡Piedad, por favor!

Y es claro. Nuestro amigo, al decirnos lo anterior, expresaba el sentir del público. A nosotros se nos había escapado este detalle, a fuerza de estar incrustados en este ambiente raquítico de México, que es tan chico como una pila para pulgas viejitas, pero formamos en nuestra idea. Y al número siguiente no hubo nada de tijeras.

—¿Cómo son ustedes lagartos!... Hace ocho días que no acaban mi retrato... En un círculo invisible, en cuanto digo una tibia de baladía, instantáneamente, en cuanto tomamos en cuenta las ideas de nuestro amigo. Pero en cambio:

—¡Hasta que tuvieron sentido común!... Desde hace veinte números que la mitad de EL UNIVERSAL ILUSTRADO estaba dedicada a las tijeras... ¡Hemos descubierto, repentinamente, que las tijeras, después de una temporada, son útiles!... ¡Y el amigo nos enseñó la mano, enseñó de SU PERIODICO.

Pero a todo esto—no olvidando nuestras debilidades y nuestras acciones—hay algo definitivo. EL UNIVERSAL ILUSTRADO tiene su público fiel, indolente, que él está en suero, y habla discretamente mal de otros, sin exageraciones en el tono. Y como al público se le portada de que este periódico, mal que loque, tiene espíritu, ha estado por ayudarnos con su portada y es buena voluntad...

A ese público nuestra voz a decirle, ahora, un discurso: adentro y adentro. Pástanos tres horas para que termine el año y, frívolamente, desde el momento de escribir, en la redacción, les dirijo estas líneas. He querido escribir, en el momento las palabras, los errores del "Váterap" y las labores propias de mi puesto, un libro exacto de conciencia. Desde hace días hago números, repaso periódicos, les todas las revistas del mundo, y trato de esta media será al año de EL UNIVERSAL ILUSTRADO. No acortamos nada de lo que estoy haciendo periódicamente... Es que, así lo que tenemos en cuenta, son las buenas cosas de los directores de la Compañía Periodística Nacional y con las ideas que nos han brocado periódicamente, estamos decididos a hacer un gran semanario en el año de 1926. Muchas cosas para el hogar; muchas cosas frías; muchas páginas que gasten a todo el mundo... Por la pronto, hasta las compañías delictivas harán de este periódico algo distinto, y nosotros, los productores, estamos decididos a reformar materialmente cada número. Continuar, para ello, con una nueva prensa de cuatro columnas, que es la más moderna que existe en México, la que habremos de estrenar en los primeros días de enero. Y continuaremos con un gran número de colaboradores, a los precedentes "maestros", como ellos los periódicos españoles, al bastante interesantes para hacer más atento, más atractivo este periódico.

Se acabó, por lo pronto, la novella adjunta, que ya a ratos buceas, y que nos cuesta mucho dinero. Es decir, lo misterioso adentro y... "tutti contenti". ¡Buenos días las tijeras—may chubascos amigos más—, y los amigos matan y las potencias, enseñan a la manera de aquellos: "¿Cómo se ven las elecciones los grandes hombres de México?"

Haremos... En estos momentos van a ser las once de la noche. Me voy, lector amigo, a recibir el Año Nuevo con verdadera ilusión. Y cuando las doce campanadas con subrayadas con rotunda alegría, juraré por todas las cosas divinas y humanas, con todo el acervo de mi humilde voluntad, que EL UNIVERSAL ILUSTRADO SERÁ EL SEMANARIO DE 1926...

CARLOS NORIEGA HOPE

"El Universal Ilustrado"

Página 3

Ilustración 2. *El Universal Ilustrado*.

I. EL ESPACIO *NATURAL* DE LOS JÓVENES DE MÉXICO: EL SURGIMIENTO DE NUEVOS ACTORES LITERARIOS

En este periódico se inventa todo. [...] No inventamos la pólvora, pero se nos ocurren cosas nuevas todos los días. Somos un grupo joven [...] y nos creemos capaces de cualquier cosa, incluso de que Maples Arce nos convenza de que éste es el periódico de nadie.

BORJA BOLADO⁹

Tras el cierre del *Semanario Cultural Ilustrado Zig-Zag* en 1924, Carlos Noriega contrata a varios de quienes fueran colaboradores de dicha publicación: a partir de entonces el caricaturista Andrés Audiffred, el versificador y cronista Sánchez Filmador (seudónimo de Gustavo F. Aguilar), y el escritor y traductor Marco Aurelio Galindo pasan a formar parte de la familia del *Ilustrado*. Pero no son únicamente los afectados por el cierre de una revista quienes son bienvenidos a estas páginas, como bromea Manuel Horta: “Alguna vez oí junto a mí esta frase: ‘El señor Noriega Hope tiene justificado temor [de] que se queden sin empleo los literatos jóvenes de ciertas oficinas, porque vendrán irremediabilmente a solicitar colaboración en esa casa...’”.¹⁰ La lista de colaboradores reclutados por Noriega en los años veinte es larga y destacada. Entre los críticos, escritores y literatos que colaboran como reporteros, traductores, cronistas y periodistas en esta década se cuentan: Gustavo Martínez Nolasco, Armando C. Amador, Carlos Barrera, Francisco Monterde, Fernando Ramírez de Aguilar (quien en lo cultural firma con el seudónimo de “Jacobo Dalevuelta” y bajo su nombre llega a ser jefe de redacción en *El Universal* en 1922), Gregorio López y Fuentes (quien antes de ser conocido como narrador, mantiene en *El Universal Gráfico* la columna “La novela diaria de la vida real”, y cuya primera novela, *Un vagabundo*, se publica en la colección “La Novela Semanal”), Luis Marín Loya, Hernán Rosales, Federico Sodi,

⁹ Francisco Borja Bolado, “¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?”, *El Universal Ilustrado*, núm. 366 (15 de mayo de 1924), p. 68.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

Félix F. Palavicini, Manuel Horta (posteriormente director de *Revista de Revistas* y de *Jueves de Excelsior*), Leoncio Espinosa Quiroga, Óscar Leblanc (seudónimo de Demetrio Bolaños Espinosa) y Marco Aurelio Galindo.¹¹

Vale la pena señalar que en estos años también tienen acogida en los diarios y revistas de México los centroamericanos que estudian o se exilian en el país, amparados por el gobierno revolucionario: se cuentan entre las firmas habituales del semanario los guatemaltecos Arqueles Vela y Gustavo Martínez Nolasco, el hondureño Rafael Heliodoro Valle y el nicaragüense Hernán Rosales, entre otros.

Igualmente oportuno resulta señalar la presencia de colaboradores de corte más académico: entre ellos se encuentran el filólogo Pablo González Casanova, el crítico y escritor Francisco Monterde, el ya nombrado bibliógrafo Rafael Heliodoro Valle, el ateneísta Manuel de la Parra, así como el antropólogo Manuel Gamio.

Vale la pena destacar que para entonces un género periodístico en especial, el “reportazgo”, según la denominación de época, es exaltado como marca de la casa: se trata de incluir siempre en las páginas del semanario escritos ligeros que puedan cubrir, no lo inmediato o noticioso, sino las costumbres, los grupos y sus formas de vida, sazónándolos con sabor local: “*Los reportazgos*. Ruffito y Ortega se lanzan hoy por los senderos de lo sensacional. El primero descubriendo la vida extraordinaria de los chinos de México y el segundo mostrando el lugar donde se venden ahora chisteras a peso... Léalos usted”.¹² En otro escrito de 1925, “La flecha en el blanco. El reportazgo, flor del periodismo”, el director de la revista coincide en la exaltación y preferencia del género y del quehacer del *reporter*, pues sólo él, dentro de los integrantes del gremio periodístico, puede cumplir con el recuento de impresiones, la visión del momento, la modernidad:

¹¹ Cf. VV. AA., *Testigos de la historia. Los grandes de las generaciones de ayer y hoy*, *El Universal*, Ciudad de México, 2012; José Luis Martínez, *La vieja guardia. Protagonistas del periodismo mexicano*, Plaza Janés/Mondadori, México, 2001; y Roderic Ai Camp, *Mexican Political Biographies, 1935-2009*, 4ª ed., University of Texas Press, Austin, 2011, p. 108.

¹² “Los reportazgos. La flecha en el blanco”, *El Universal Ilustrado*, núm. 400 (8 de enero de 1925), p. 9.

Hemos reunido en este número una serie de reportazgos que juzgamos interesantes, desde el punto de vista del periodismo moderno. Dígame lo que se diga, la actualidad está hecha de impresiones, y el público desea, más que un sesudo estudio logrado después de largas y cruentas noches de vigilia, una visión personal, rápida y exacta, del momento.¹³

Se trata de las notas de Óscar Leblanc que, “en vez de producir un artículo trascendental acerca de las ventajas y desventajas de la sugestión”, entrevista (*interview*, dice la columna) al “Hermano Jorge”. Es reiterada la idea de la divulgación sabrosa que pone la información al alcance y el nivel de todos por encima de la especialización: “Posiblemente desde el punto de vista médico este relato profano, pero exacto y ‘periodístico’, lleva una mayor contribución a la ciencia que las observaciones logradas por algún especialista”.¹⁴

Sin lugar a dudas, todo ello representa un desarrollo decisivo en el campo periodístico, pues la demanda de reporteros crece según aumentan el número de páginas de los diarios y los tirajes de cada número. Hay que recordar en este contexto que *El Universal* es un modelo de innovación editorial durante los años veinte. Pero además, y quizás es lo más destacable de este *magazine*, una parte importante de su joven *staff* muestra de inmediato, a través de artículos de crítica, reseñas y obras literarias, su decisión de ingresar al campo cultural. Este fenómeno, común a varios países, surge en diferentes momentos a partir del auge editorial de los diarios de mediados del siglo XIX. En México, para decirlo en palabras de Bourdieu, se produce también gracias a la mediación del mercado, “cuyas sanciones e imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias bien directamente, a través de las cifras de venta, el número de entradas, etc., o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de la literatura industrial”.¹⁵ Estos jóvenes literatos, jóvenes periodistas, jóvenes emprendedores ganan un jornal

¹³ “La flecha en el blanco. El reportazgo, flor del periodismo”, *El Universal Ilustrado*, núm. 411 (26 de marzo de 1925), p. 15.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo cultural*, 3ª ed., Anagrama, Barcelona, 2002, p. 82.

mientras prueban suerte en las letras gracias a la apertura del semanario (Noriega mismo es un alumno de derecho que gusta de la modernidad y de los viajes, del cine hollywoodense, y documentándolos ingresa al campo como periodista, escritor y director del semanario). Vista la publicación en este sentido, como tierra de promisión para los jóvenes, leamos la simpática declaración del mismo Noriega que explica cómo ingresó al diario y cómo llegó a ser el director del semanario:

Confieso que resulta absurdo para mí sentirme Director de *El Universal Ilustrado*. Me parece un sueño, amigo lector, convencerme de que semana a semana tengo que imaginar, formar y lanzar a la venta este periódico, con la ayuda preciosa y constante de los chicos que aquí trabajan.

Hace cuatro años, cuando cursaba cuarto año de Jurisprudencia, sentí el piquete mortal del periodismo, y, sin más, envié a este periódico un sentido artículo acerca de... Pina Menichelli. Me lo publicaron y... me fastidiaron para siempre, pues no cedí, entonces, de mi empeño de hacerme periodista. Durante tres semanas estuve guardando en la antecámara de la Gerencia de *El Universal*, una pequeña entrevista con el Ingeniero Palavicini. Al fin la conseguí y obtuve su venia para escribir una "Página Cinematográfica" en el Suplemento, cada ocho días. Por desgracia, a medida que aumentaba mi erudición cinematográfica, disminuía mi afición por el Derecho Constitucional, y un buen día me largué a Los Ángeles en pos de las estrellas. A mi regreso no sé por qué —ni lo he sabido nunca— me fue ofrecida la dirección de este periódico. Tuve un desmayo, al enterarme de la oferta, y una tremenda catilinaria de mi señor padre, quien hasta la fecha no puede ver el periodismo, porque me ha impedido entablar relaciones de severo compañerismo con Ulpiano, Gallo y Papiniano.

Ha pasado el tiempo, y sigo en mi sillón, frente a la mesa ancha y ministerial empenachada de pruebas, originales y fotografías, sin saber por qué... Ahora lo único que sé, a ciencia cierta, es que voy a recibirme en estos meses de Abogado, para estar tranquilo con mi señor padre y con mi conciencia.

Entonces, si Dios me presta vida, verán ustedes en el directorio de este periódico un "LIC. Carlos Noriega Hope", verdaderamente conmovedor.

Y seguiré, no obstante, en mi sillón, frente a las pruebas, los originales y las fotografías. ¡Qué le vamos a hacer!¹⁶

Quizás ninguna campaña del semanario visibilice de manera tan evidente este fenómeno como el surgimiento de la colección de narrativa breve “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado*.

II. “EN PRO DE LA NUEVA LITERATURA PATRIA”: “LA NOVELA SEMANAL”

Otras publicaciones periódicas han hecho y hacen algo semejante, en favor de la cultura nacional, tan olvidada en los últimos años, años tremendos de lucha intestina y desorden; pero ninguna de esas publicaciones ha logrado lo que está logrando *EL UNIVERSAL ILUSTRADO* con su novela semanal. Y es que, mientras las demás se dedicaban a publicar traducciones —más o menos bien hechas— selecciones —más o menos bien logradas— y una que otra producción mexicana, la publicación semanaria de esta Revista se ha dedicado a “obsequiar” (verbo casi fuera de uso en estos tiempos) una novela corta de autor mexicano.

ROMÁN D. RACODAMA¹⁷

De noviembre de 1922 a diciembre de 1925, la revista publica como folleto adjunto cerca de cien números de “La Novela Semanal”, con alguna suspensión en la continuidad (véase ilustración 3). En el ya conocido prólogo al primer número, anuncia Noriega Hope —quien, además de ser el artífice de la colección, participa con tres obras de la serie—:

Un verdadero esfuerzo significa [...] esta nueva sección. No se escapará a nuestros lectores que el hecho de conseguir cada semana una novela

¹⁶ “¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?”, p. 37.

¹⁷ “‘La Novela Semanal’ de *El Universal Ilustrado*”, *El Universal Ilustrado*, núm. 299 (1º de febrero de 1923).

La Novela Semanal de "El Universal Ilustrado"

Haciéndonos eco de nuestros lectores, y venciendo toda clase de dificultades, desde el próximo número, correspondiente al 1.º de Enero de 1925, reanudaremos la publicación de este folleto.

Para ello contamos con un grupo exclusivo de

COLABORADORES UNICOS.

Jóvenes escritores que se han distinguido grandemente en nuestro campo literario, y a la mayoría de los cuales se debe el éxito que nuestra publicación tuvo en su primera época.

Estos colaboradores, por riguroso orden alfabético, son los siguientes:

Armando C. Amador.
Carlos Barrera.
Francisco Borja Bolado.
Franco Carreño.
Daniel Cosío Villegas.
Jacobo Dalevuella.
José D. Frías.
Gregorio López y Fuentes.

Marco Aurelio Galindo.
Carlos Noriega Hope.
Xavier Icaza Jr.
Francisco Monterde.
García Icazbalceta.
Blanca de Montalbán.
Salvador Novo.
Enrique de Oria y Senties
Arqueles Vela.

Iniciaremos la serie de estas novelas, rigurosamente inéditas, el día 1.º de Enero con

NUESTRO POBRE AMIGO,

Por Daniel Cosío Villegas.

Una magnífica producción del joven literato mexicano, donde se ponen de relieve sus admirables facultades de novelista.

Seguiremos durante el mismo mes, con tres novelas de Javier Icaza Jr., Enrique de Oria y Senties y Jacobo Dalevuella.

La NOVELA SEMANAL se obsequiará con cada número del primer semanario de México:

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

Ilustración 3. "La Novela Semanal" de *El Universal Ilustrado*.

corta de autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario.

Y al presentar en estas líneas, además de la colección, al primer novelista de la misma, Gustavo Martínez Nolasco con *La comediante*, añade que al no ser el autor alguien que cuente con una trayectoria literaria reconocida, lo hace más idóneo para publicarse allí, puesto que “la labor de esta Revista no es la de incensar a los consagrados, sino la de enaltecer a los humildes, a los desconocidos que principian a recorrer el sendero”. Empresa que constituye una acción loable en sí, por tratarse de “esfuerzos sinceros en pro de la nueva literatura patria”.¹⁸

El pequeño formato, de quince y medio por once y medio centímetros, formado generalmente por treinta y dos páginas de papel periódico recubiertas de portadas azules sobre papel *couché*, en su primera época presenta un retrato pintado o fotográfico del autor, e ilustraciones interiores a blanco y negro debidas a la firma de Andrés Audiffred, Cas (Guillermo Castillo) o Jorge Duhart. Los números, impresos en papel prensa o de diario, se sostienen económicamente por la publicidad en sus inicios; y, más adelante, gracias al tiraje de *El Universal Ilustrado*. La cuarta de forros, por ser la única hoja en papel *couché* y la más visible, se cotiza pronto como espacio publicitario: para enero de 1923 se pagaban hasta sesenta pesos por el anuncio de la contraportada, y cuarenta por la cara interior de la contraportada y la solapa (distinto de lo que ocurría con uno similar de la revista, cotizado en veintidós pesos).¹⁹ Habría que recordar que cada ejemplar de *El Universal Ilustrado* costaba cuarenta centavos, y que la circulación de la novela —a diferencia de las homónimas iberoamericanas— se incluía sin costo adicional con la compra del ejemplar del semanario.

¹⁸ Aunque carece de firma, el texto sólo puede corresponder a Carlos Noriega Hope, “Prólogo”, en Gustavo Martínez Nolasco, *La comediante*. “‘La Novela Semanal’ de *El Universal Ilustrado*”, año 1, núm. 1 (2 de noviembre de 1922), p. 5. Este fragmento aparece citado también por Francisco Monterde en su “Prólogo” a *18 novelas de El Universal Ilustrado. 1922-1925*, INBA, México, 1969, p. 9.

¹⁹ Esta información se extrae del afortunado hallazgo de las portadillas de los ejemplares con los precios marcados a lápiz en la hemeroteca del diario *El Universal*.

Hemos repetido varias veces que, a raíz del primer número de ‘La Novela Semanal’ de *El Universal Ilustrado*, recibimos muy sinceras condolencias ya que no existen —o no existían— literatos o *diletanti* en México capaces de sostener indefinidamente una publicación de esa índole. Ahora, en los momentos en que el éxito se acerca, tenemos que sonreír ante esos trágicos augurios que, por dicha nuestra, no llegaron a realizarse,²⁰

dice el mismo Noriega a medio año de iniciado el proyecto. Leída en la actualidad, esta afirmación es cuestionable: la aparición de novelas mexicanas inéditas cada jueves —resuelta en lo económico con la publicidad y la compra del semanario— se convierte en una tarea, más que colosal, imposible por la falta de material. No hay suficiente narrativa nacional inédita que cumpla con estas características, y al correr de los meses, aun antes del año, el mismo espacio alberga algunos números de lo que podríamos llamar “literatura universal”, al aparecer en ella y en el mismo formato obras de teatro, colecciones de cuentos, antologías de poemas, biografías o conjuntos de artículos de diversas latitudes, no siempre editados allí por primera vez. Incluso se dan a conocer, aunque con menor frecuencia, traducciones de obras publicadas originalmente en otros idiomas.

Después de reunir y revisar la colección, la novedad principal de estas “novelas cortas, inéditas, mexicanas”, como se jacta en varias ocasiones la publicación, estriba, en mi opinión, justamente en la visibilización de la lucha por el ingreso de un nuevo actor al campo literario: se insiste en la representación del *reporter* como escritor esforzado, actor literario, héroe joven y sin recursos que sobrevive a la adversa brega del periodismo cotidiano. Esto queda documentado no sólo desde la biografía real de los autores, sino desde la trama de las novelas, que consiste muchas veces en la exaltación del trabajo de la prensa como parte de la gesta revolucionaria para construir un nuevo México. La transformación del *reporter* de emergente redactor del diario, carente de estilo y gramática, merecidamente sin derecho a firma como se lo

²⁰ “La ofensiva de ‘La Novela Semanal’”, en “Notas del director”, *El Universal Ilustrado*, núm. 310 (19 de abril de 1923), p. 11.

configura en el modernismo, al sujeto heroico, aunque de variable fortuna, que aparece representado a mediados de los años veinte en la ficción de estas novelas, constituye desde luego un importante hito en la historia del diarismo mexicano. No sorprende que esto ocurra además en *El Universal Ilustrado*, en cuyas páginas la sala de redacción, la imprenta y el trabajo de compilación de material en las calles de la ciudad aparecen frecuentemente en fotografías o artículos del tipo “Del moderno periodismo. Cómo se hace *El Universal Ilustrado*”,²¹ el ya citado “¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?”, y muchas de las columnas del director denominadas “La flecha en el blanco”.

Estos aspectos del quehacer periodístico se presentan en la ficción literaria por medio de estilos tan heterogéneos como los de Manuel Horta en *El caso vulgar de Pablo Duque* (1923), el cuento “Los espejos de la voz” y las novelas cortas *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela (1922) y *Danton* de Francisco Monterde (1922) o *La última colilla* de Martín Galas (1923),²² por citar obras de la primera etapa de la colección “La Novela Semanal”; todas ellas protagonizadas por personajes que bregan sin descanso en la labor de la redacción del periódico y en el oficio de la imprenta. De esta manera, y como editor, como se propone lúcidamente en un reciente artículo académico,²³ “Carlitos” Noriega transforma la sala de redacción del diario de un *no lugar* (en terminología de Marc Augé),²⁴ en un centro de referencia de las vanguardias,

²¹ *El Universal Ilustrado*, núm. 313 (10 de mayo de 1923), pp. 16-17 y 50.

²² Seudónimo de Edmundo Fernández Mendoza, según el *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otras salidas*, editado por María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2000, p. 306.

²³ Viviane Mahieux, “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 45, núm. 2 (2011), pp. 375-396.

²⁴ Se trata del conocido libro de Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2002. En él, como es sabido, Augé sostiene: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórica, un espacio que no puede definirse como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (p. 83). El libro afirma como hipótesis además que la “sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de lugares que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudelairiana, no integran los lugares antiguos” (*loc. cit.*). Añade Augé, para lo que aquí interesa: “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente

anotado ya en las listas de parroquianos de *El café de nadie* de Arqueles Vela; pero además, vueltos héroes, mártires, y antihéroes de esta ciudad moderna que ofrece literatura en formato de periódico. Podemos añadir al indispensable artículo de Mahieux la ratificación de que esto ocurre tanto en el *Semanario Artístico Popular* como en las obras literarias que publica.

La colección “La Novela Semanal” se sitúa en el ambiguo espacio de la literatura efímera o el periodismo de colección; esto provoca que en ocasiones, y según el criterio, aparezca registrada en la revista *El Libro y el Pueblo* o se la omita de las referencias editoriales. No se encuentra archivada en el acervo del periódico en el cual se publicó. Tampoco se conserva en bibliotecas. El repertorio de columnistas-escritores de narraciones breves habla de este carácter dual y democratizador del periodista de todos los días que ensaya ser escritor los jueves, quizás recuperando el rostro y la firma (o un seudónimo) que lo libere un poco de la rutina. Ciertos autores de posterior renombre —los ya citados Vela, Helú y Monterde, pero también Gilberto Owen, Gregorio López y Fuentes, Xavier Icaza, Marco Aurelio Galindo— se inauguran como narradores en sus páginas y desarrollan posteriormente una importante producción literaria. Alguno de juvenil incursión definirá más adelante sus vertientes en otros géneros —Helú, en el teatro, el cine y el relato policial, en donde sus antihéroes recordarán a Pepe Vargas—. Otros —Palavicini, Espinosa— continuarán su derrotero más como periodistas o personajes públicos.

La tematización de lo que podemos aglutinar como “el drama de la labor del periodista” imprime a los personajes este carácter de héroes de la posrevolución. Plumas heroicas y plumas mercenarias; con firma, seudónimo o anónimas. Periodistas que sobreviven ínfimamente y otros que medran de autoridades y empresarios, el *reporter* se convierte en un tópico recurrente en la noticia y la literatura. La mediación simbólica de lo literario presenta un campo especialmente pro-

borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (p. 84). Aquí entraría en los años veinte mexicanos el espacio de la sala de redacción del periódico, como bien discurre el texto de Mahieux antes mencionado.

vechoso para poner en acción y debate el perfil de este protagonista y escritor de los mismos textos.

Este fenómeno no ocurre por primera ocasión en esos años: tanto en México como en Argentina se documenta unas décadas antes la emergencia de periodistas que incursionan en la escritura de ficción y el consiguiente cambio en el campo literario, su “desintelectualización”:

Si bien los escritores profesionales vinculados con la prensa periódica no responden totalmente al modelo de intelectual entendido como aquel que sostiene, elabora o debate un conjunto de ideas [...] los periodistas, los cronistas y los folletinistas integran el pelotón intelectual de fines del siglo XIX y principios del XX, y las actividades que llevan a cabo están comprendidas dentro de las profesiones intelectuales del momento.²⁵

III. “DIFUNDIR LA CULTURA INTELECTUAL E ILUSTRAR A LAS MASAS POPULARES”: LA GUÍA DEL VISITANTE

La Feria del Libro [...] tuvo un éxito insospechado, a pesar de la falta de preparación de nuestro pueblo. [...] En esta manifestación de cultura [...] no podía faltar la activa y eficaz cooperación de *El Universal*, *El Gran Diario de México*, que ha sabido siempre ir a la vanguardia de la civilización.

El “stand” de la Compañía Periodística Nacional editora de *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *El Universal Gráfico* y *El Universal Taurino* obtuvo una explicable preeminencia [...] y fue, durante los diez días de esta gran exposición de arte, centinela avanzado del noble ejército del alfabeto y sabio mentor del visitante, a quien supo guiar por el intrincado laberinto de la Exposición tipográfica con la amable sabiduría de un “ciceronne”.

O. L. [ÓSCAR LEBLANC]²⁶

²⁵ Alejandra Laera, “Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)”, en Jorge Myers (ed.), *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, vol. 1, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano (dir.), Katz Editores, Buenos Aires, 2008, p. 495.

²⁶ “Ecos de la Feria del Libro. La labor del ‘stand’ de *El Universal*”, *El Universal Ilustrado*, núm. 393 (20 de noviembre de 1924), pp. 37 y 60.

Como es sabido, la primera Feria del Libro y Exposición de Artes Gráficas de México tiene lugar en el Palacio de Minería durante la primera quincena de noviembre de 1924, por iniciativa de José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet.²⁷ La Compañía Periodística Nacional aparece como empresa de mayor participación: en primer lugar, porque los *Universales* tienen allí su *stand*, en el que están comisionados Pablo González Casanova y Marco Aurelio Galindo, quienes además tienen a su cargo publicar la segunda participación de la empresa, “la *Guía del Visitante*, hoja diaria dedicada a la divulgación de asuntos bibliográficos y literarios que contribuyó notablemente a hacer apreciar mejor el valor de las joyas bibliográficas y de tipografía, de grabado, decoración y ornato, que se hallaban expuestos en las diversas vitrinas de la Feria”.

Se trata sin lugar a dudas de un momento consagratorio para el diario, visiblemente aprovechado por la revista, pues con motivo de la Feria son atraídos a sus páginas vía la gacetilla destacados académicos, entre otros Juan Bautista Iguínez, ya para entonces miembro de la Academia Mexicana de Historia; Nicolás Rangel y Manuel Toussaint, quienes lo serán años después. Según una crónica de *El Universal Ilustrado* (firmada O. L., iniciales de Óscar Leblanc), la tercera participación de la Compañía Periodística Nacional consiste en editar además y de inmediato, para “ampliar su radio de acción”, las conferencias pronunciadas durante la feria. En el podio y en las páginas que lo registran alternan jóvenes escritores del semanario junto con los venerables académicos: a saber,

²⁷ Según el portal de la Feria de Minería, la primera edición de la Feria se desarrolló en el marco de la segunda conferencia de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual (1924 es efectivamente el año de fundación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual en París, IICI, es decir, la UNESCO en estado embrionario). Esta información no se ratificó en la consulta de materiales académicos al respecto: Cf. Jean-Jacques Renoliet, *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Publications de la Sorbonne, París, 1999; Fernando Valderrama, “La UNESCO y la educación: antecedentes y desarrollo”, consulta en línea: <<http://www.unesco.org/education/pdf/VALDERRA.PDF>>; Fabián Herrera León, “México y el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (1926-1939)”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 49 (enero-junio de 2009), consulta en línea: <http://tzintzun.iih.umich.mx/num_anteriores/pdfs/tzn49/mexico_cooperacion_internacional.pdf>.

Don Juan B. Iguínez al margen de “Las Bibliotecas en México” y en diferentes ediciones “Finales” de Francisco Monterde García Icazbalce-ta, “Adytias” (poemas) de Salvador Novo, colaborador asiduo de *El Universal Ilustrado*, “El trompo de siete colores” de R. Ortiz de Montellano [sic], “El libro en Sudamérica” de Julio Jiménez Rueda que publica otro texto en ese mismo número de *El Universal Ilustrado* y “La imprenta en México desde la Independencia hasta nuestros días” de Manuel León Sánchez.²⁸

Además, y como cuarta participación, se lanza “el *Folleto conmemorativo* de *El Universal en la Feria del Libro*, [...] un esfuerzo más que vino a justificar ampliamente la simpatía que [el mencionado diario] ha conquistado en el público”. El folleto se describe realzando que cuenta con “admirable presentación, firmas de reconocida ejecutoría y una profusión de artísticos grabados”, entre los que destaca la portada: “una ilustración del pintor Roberto Montenegro que pudo ser reproducida en sus menores detalles”. En este folleto se cuenta con colaboradores semejantes, a los que se añaden los cronistas de la ciudad, Luis González Obregón y Artemio del Valle Arizpe; el bibliógrafo Nicolás León y el Marqués de San Francisco (Manuel Romero de Terreros).

El espacio de la cultura letrada oficial y el de la emergente clase de los periodistas literatos convergen por unos días en el mismo recinto y en las mismas páginas. En algunos momentos tenemos la ilusión de que el campo cultural ha sido conquistado por los jóvenes periodistas del ya poderoso diario. *El Universal Ilustrado* documenta que la labor de divulgación de la compañía concitó el general aprecio, que quedó consignado en una encuesta de la misma *Guía del Visitante* “en el número 10 de su corta existencia”. Como prueba objetiva se cita la opinión de la National Paper & Type Co.:

La activísima labor de *El Universal* fue definitiva. El éxito de cualquier espectáculo, feria o exposición, depende en gran parte de la publicidad y es necesario reconocer que *El Universal*, con sus artículos antes y des-

²⁸ O. L. [Óscar Leblanc], “Ecos de la Feria del Libro. La labor del ‘stand’ de *El Universal*”, p. 37.

pués de la apertura de la Feria del Libro y Exposición de Artes Gráficas, ha contribuido grandemente al resonante éxito que se ha obtenido. La *Guía del Visitante* que publica *El Universal* diariamente en su local, no ha desmentido su nombre y ha servido para orientar a los millares de personas que nos han visitado.²⁹

Esta oportuna declaración completa el cuadro de referencia: efectivamente, la Feria del Libro puede considerarse hasta la actualidad un espectáculo urbano. La combinación de los discursos de las más encumbradas personalidades de la cultura y las estrategias publicitarias de la modernidad, junto con su tiraje, posibilitado por *El Universal*, garantizan su éxito. En la modernidad nada es exitoso si no es noticia. Para ello opera de manera ideal la mancuerna academia-prensa para dar como resultado un círculo virtuoso trazado por el proyecto educativo revolucionario, en donde todos ganan. Se cita asimismo a la contraparte en el mencionado artículo de Leblanc, la academia va representada por la calificada opinión del subdirector de la Biblioteca Nacional, Juan Bautista Iguínez:

La labor desarrollada por *El Universal* en la Feria del Libro al editar las conferencias en ella leídas y publicar diariamente la *Guía del Visitante* ha sido, indudablemente, un grande y efectivo esfuerzo encaminado a difundir la cultura intelectual y a ilustrar a las masas populares en el conocimiento del libro y de las Artes Gráficas. Enviamos, por lo tanto, nuestras más calurosas felicitaciones a nuestro ilustre amigo el señor don Pablo González Casanova, representante en la Feria del Gran Diario de México, por su atinada y bajo todos aspectos valiosa colaboración.³⁰

“Centinela”, “mentor” y “ciceronne”, así se metaforiza en *El Universal Ilustrado* la acción en la Feria de la Compañía Periodística Nacional, madre de los *Universales*, lo que los vuelve a todos ellos por herencia directa guardianes que velan por el acceso del pueblo sin preparación a este acto civilizatorio. Ellos mismos guías a disposición

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰ *Loc. cit.*

del visitante. Al mismo tiempo, las firmas destacadas de *El Universal Ilustrado* se proponen como el relevo generacional de los académicos de historia, los cronistas urbanos y los editores literarios encumbrados: Francisco Monterde, Pablo González Casanova y Salvador Novo son sus cartas fuertes. Y cuentan además con la exclusiva de los hechos, hacen la guía oficial así como la publicación popular que la comenta. Ganadora absoluta del certamen, la empresa editorial que los publica resulta premiada en el mismo:

el triunfo resonante de la Compañía Periodística Nacional está justificado con la amplísima ejecutoria del Jurado Calificador, que premió su intensa labor con el Primer Premio y una Medalla de Oro, que vendrá a sumarse a la serie concatenada de éxitos rotundos, de los que se ufanan los diferentes órganos periodísticos de la Compañía.³¹

* * *

En la década de 1920 *El Universal Ilustrado* ganó la batalla por su inserción en el campo cultural. El triunfo más tangible es el éxito editorial y crítico que alcanza *Los de abajo* de Mariano Azuela en 1925, a partir de su publicación por entregas en “La Novela Semanal”, pero no es el único. Sin embargo, esto no parece conformar en su momento a Carlos Noriega Hope, quien además aspira al éxito con toda la colección de novelas breves lanzada por el semanario. Seguramente el mayor desbalance pesa del lado de los lectores, dispuestos a sostener comercialmente con su preferencia al periódico y aun al semanario, pero no muy entusiastas en cuanto a la colección literaria, que presenta su obituario en el primer número de 1926. También queda muy alta la expectativa del director hacia la afluencia de la nueva narrativa breve nacional, pues las colaboraciones no alcanzaban a completar los números. En comparación con las homónimas empresas editoriales madrileña y bonaerense, que cuentan con un notable respaldo de un nuevo público lector, a decir de Carlos Noriega Hope, en México para 1926 “La Novela Semanal” “ya no interesa a nadie”.

³¹ *Loc. cit.*

Quizás simplemente la historia de la literatura se escribe a plazos más largos. Para 1935 Gregorio López y Fuentes, autor descubierto como parte de esta promoción, alcanza el primer premio nacional de literatura. Además, *El Universal Ilustrado* comparte con las mejores publicaciones de su generación las características deseables en una revista cultural: contribuye a construir una nueva red intelectual, publica una nueva manera de hacer arte. En su momento es una pieza determinante en la apertura del campo cultural mexicano, sin perder su condición de publicación masiva. Incorpora la temática de la cultura popular a las vanguardias, al participar de la cultura de masas (deporte, circo, cabaret, cine), a la vez que se hace eco de las renovaciones artísticas, cerrando la brecha entre los “enemigos del pueblo” y los “amantes de lo popular”, que según Hanno Ehrlicher caracteriza varias de las denominadas vanguardias históricas.³² El semanario merece estar presente en los estudios de las letras y de la cultura porque todavía queda mucho por estudiar en sus páginas. Sobre todo porque esta revista cultural de amplia difusión y alto tiraje, con apertura a las vanguardias y con el estandarte de la frivolidad y la promoción de la juventud mexicana como lemas, resulta un caso excepcional en la década de 1920.

³² Hanno Ehrlicher, “Introduction”, *Between Folk and Highbrow: Popular Culture and its Functions in 20th Century Avant-Garde Magazines*, *Philologie in Net (PhIN)*, Beiheft, núm. 6 (2013). Consulta en línea: <<http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft6/b6t00.htm>>. Sobre todo el punto núm. 3: “Enemies of the People and Lovers of the Popular: Avant-Garde Meets Popular Culture”.

UN ULTRAÍSTA INVISIBLE ENTRE ESTRIDENTISTAS Y CONTEMPORÁNEOS: HUMBERTO RIVAS Y SU REVISTA MEXICANA *SAGITARIO* (1926-1927)

Anthony Stanton*

El primer problema a la hora de intentar hacer una historia nacional del vanguardismo proviene de la misma naturaleza internacional y viajera del vanguardismo como fenómeno creador. Si tuviéramos que identificar a los primeros artistas o las primeras obras vanguardistas de la cultura mexicana, tendríamos que hablar de las caricaturas abstractas de Marius de Zayas, un innovador dadaísta del diseño y de la tipografía que vive en Nueva York; o, en el terreno de la poesía, habría que hablar de José Juan Tablada, que inaugura el vanguardismo mexicano con dos libros publicados en Caracas, Venezuela, en 1919 y 1920. Uno de los movimientos más importantes de innovación y ruptura, el cubismo, se desarrolló en París, pero de sus tres protagonistas mayores, dos fueron españoles (Picasso y Gris) y sólo uno francés (Braque), mientras el principal poeta, amigo y defensor de los cubistas (Apollinaire) llegó a ser francés más bien por accidente (había nacido en Italia de madre polaca). En América Latina, el panorama es parecido. Rivera se hace cubista en París, Siqueiros participa en la vanguardia desde Barcelona, donde también está Joaquín Torres García, el gran constructivista uruguayo. Jorge Luis Borges se inserta en el vanguardismo a través del ultraísmo español mientras vive allá con su familia. Y no olvidemos que las revistas ultraístas españolas son ilustradas sobre todo por extranjeros como el polaco Jahl y dos artistas notables del Río de la Plata: el uruguayo Rafael Barradas y la argentina Norah Borges. Por otra parte, los pintores argentinos Xul Solar y Emilio Pettoruti asimilan las van-

* El Colegio de México.

guardias en Italia y en Europa. Por último, Vicente Huidobro, el gran poeta chileno que inaugura la vanguardia en la literatura hispanoamericana, está muy activo en París y en España y llega a asumir este carácter internacional escribiendo directamente en francés, como lo haría después el peruano César Moro, aunque los dos fueron estigmatizados por haber adoptado la lengua de la metrópoli, algo parecido a lo que le sucedió también al español Juan Larrea. No sigo con el recuento porque los ejemplos son tan abundantes que llegan a constituir una norma.

Como ha predominado hasta ahora el criterio nacional —por no decir nacionalista— en la elaboración de la historiografía de la literatura, las artes plásticas, la música, la fotografía y el cine del mundo hispánico, nos enfrentamos a una gran distorsión que ha tenido lamentables efectos nocivos sobre la verdadera historia cultural de España y de América Latina, hecha de múltiples y permanentes diálogos con otras zonas, otras lenguas y otras tradiciones. En este caso, resultan ser no sólo aconsejables, sino francamente imprescindibles los enfoques comparatistas para una comprensión más cabal del fenómeno vanguardista. En esto, claro, el vanguardismo no es distinto del simbolismo o del modernismo, del romanticismo o del Barroco, fenómenos que no se dejan encerrar en territorios nacionales ni dentro de estrechas fronteras lingüísticas, disciplinarias o geográficas.

Me parece que existe cierto consenso acerca de las características históricas del vanguardismo en España. A partir de 1918, el ultraísmo se desarrolla sólo para apagarse durante el primer lustro de la década de 1920. Lo que pasa en España se parece a la situación de otros países. Una primera vanguardia —cubista, creacionista o ultraísta (para mí son términos no sólo íntimamente ligados, sino casi sinónimos) con o sin componentes futuristas y dadaístas— domina los años iniciales de la década de 1920. En algunos lugares ocurre un poco antes y tiene características más radicales (pienso en Cataluña bajo el estímulo singular de Joan Salvat-Papasseit), pero el cuadro general es análogo. Después, hacia el final del segundo lustro de la misma década, tiene su auge otra vanguardia, nacida tal vez de la primera, pero de características distintas y hasta opuestas: me refiero a la tendencia surrealista o surrealizante que llega a tener manifestaciones sorprendentes y brillan-

tes tanto en España (en figuras como Aleixandre, Cernuda, Lorca, Alberti, Larrea, Buñuel, Dalí, Miró y Picasso) como en Hispanoamérica (Moro, Westphalen, Neruda, el grupo de la Mandrágora en Chile, Matta, Lam, Molina). En México podríamos citar los casos —muy distintos entre sí— de los pintores Agustín Lazo y Frida Kahlo, del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y, tiempo después, del poeta y ensayista Octavio Paz. Entre el auge y el predominio de estos dos momentos localizables y fechables, entre estas dos vanguardias (muchas veces representadas por las mismas figuras en distintas fases de su desarrollo), existe una zona ambigua, confusa y menos estudiada. Se trata del centro mismo de la década que nos ocupa, los años —digamos— entre 1924 y 1927, periodo durante el cual hay restos o prolongaciones del ultraísmo anterior pero en coexistencia con los primeros brotes de otras tendencias estéticas e ideológicas. Este periodo podría describirse como una especie de interregno.

A mí siempre me han interesado, en las artes, los momentos de transición, duda e incertidumbre mucho más que los de afirmación contundente, de clara cristalización o de unanimidad triunfal. De ahí, tal vez, mi interés también en el posmodernismo poético de figuras como Alfonso Reyes y Ramón López Velarde en México, atrapadas libremente entre un modernismo agonizante que rechazan y un vanguardismo que no llegan a abrazar. Y hay otro aspecto del mapa que siempre me ha intrigado: los más vociferantes de los vanguardistas manifestarios, los más convencidos, sectarios y dogmáticos, suelen ser los primeros en darle la espalda al evangelio de lo nuevo: pienso en el joven Borges que regresa a Argentina en 1921 para implantar el ultraísmo y, después de sacar las dos entregas de la hoja mural *Prisma* y los tres números de la primera *Proa* entre 1921 y 1923, empieza a adoptar una actitud crítica, escéptica, descreída hasta que, muy pronto, ya en la segunda *Proa* (1924-1926), reniega de su ultraísmo y se abre a otras corrientes más heterogéneas como el criollismo nacionalista. ¿Habrá pasado algo parecido en México?, me pregunto.

Además, mi decisión de enfocar el periodo señalado se debe al hecho de que es difícil decir algo nuevo sobre el ultraísmo español, después del estudio pionero de Gloria Videla y los acercamientos pos-

teriores de críticos españoles como José María Barrera.¹ El caso argentino me parece más o menos claro: el breve auge del ultraísmo se inicia en diciembre de 1921 (exactamente contemporáneo del estridentismo mexicano, que también se lanza como hoja mural) y se acaba dos o tres años después, en 1924. Sabemos que en España el ultraísmo es liquidado y opacado con rapidez por la Generación de 1927. Tan es así que durante décadas quedó en el olvido (como sus protagonistas, entre ellos Guillermo de Torre) y su importancia fue menospreciada. Pero, ¿cuál fue el caso de México?, ¿existió el ultraísmo en México?; y si existió, ¿cuáles fueron las relaciones entre el ultraísmo y los dos grupos principales de la década que nos ocupa: los estridentistas y los Contemporáneos? Espero echar un poco de luz sobre estas preguntas tomando como punto de focalización o pretexto la figura poco conocida de Humberto Rivas.

¿Quién fue Humberto Rivas? Lo primero que supe acerca de esta oscura figura fue lo que leí en la entrada correspondiente del imprescindible *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* de Juan Manuel Bonet.² Quedé intrigado por su historia personal y, sobre todo, por las zonas de vacío que rodeaban todavía (en 1995, año de publicación de dicho *Diccionario*) su vida y sus proyectos. Desde 1989 me había topado con algunos números dispersos de una revista mexicana desconocida (*Sagitario*), donde había encontrado textos de los futuros Contemporáneos. Luego descubrí que desde que llegó a México en 1923 Rivas fundó y dirigió no una sino tres revistas bastante distintas entre sí, todas olvidadas hasta por los especialistas.³ Me puse a investigar.

Después de dirigir los 14 números de *Sagitario* entre julio de 1926 y mayo de 1927, en la misma capital mexicana Rivas piloteó, entre

¹ Véanse los estudios clásicos de Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1963; y de José María Barrera López, *El ultraísmo en Sevilla (historia y textos)*, 2 vols., Alfar, Sevilla, 1987.

² Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.

³ Como muestra de la poca información que existe sobre estas tres revistas, Rafael Osuna, uno de los grandes conocedores y estudiosos de las revistas españolas de vanguardia, confiesa que sólo pudo consultar cinco de los catorce números de *Sagitario*. Véase el capítulo que dedica a esta publicación en *Revistas de la vanguardia española*, Renacimiento, Sevilla, 2005, pp. 274-280.

1928 y 1929, los tres números de *Circunvalación*, subtitulada *Para el Diálogo y la Amistad*. Se estipulaba que esta segunda revista no se vendía: era un regalo para los amigos. Orientada hacia las artes plásticas modernas, cada número de esta publicación trae un ensayo (sobre Fernand Léger, Francisco Domingo y Joan Miró) de Sebastián Gasch, el formidable crítico de arte catalán, amigo y defensor de Miró, Dalí, Barradas y Lorca. También figuran ensayos del poeta y pintor catalán Josep Maria de Sucre (sobre Goya, Josep Pla y la pintura catalana), poemas del dadaísta francés Georges Ribemont-Dessaignes, de nuestro Genaro Estrada, de José Rivas Panedas (el hermano del director) y de Tristan Rémy, además de una prosa del peruano Xavier Abril, un poema en prosa de la española Carmen Conde y aforismos del argentino Marcos Fingerit. Y, ya sea en la constante sección final “Ondas” o como ensayo independiente, están las contribuciones del editor, Humberto Rivas, que reflexiona sobre “La nueva sensibilidad” o sobre un amigo, como el gran pintor uruguayo Rafael Barradas, muerto prematuramente en 1929. Tal vez la importancia singular de *Circunvalación*, su revista más vanguardista, reside en ser nada menos que la primera fuente directa de conocimiento en México de la poderosa vanguardia pictórica catalana. Me quedé más intrigado.

La última de las revistas mexicanas de Humberto Rivas fue *El Espectador*, semanario dedicado al teatro: duró desde el 23 de enero hasta el 24 de julio de 1930 (27 números en total). Los nombres de los redactores dan una idea de la cercanía de Rivas al grupo de los Contemporáneos: José y Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Ricardo de Alcázar (Florisel), Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Una de las delicias enigmáticas de *El Espectador* es la enorme cantidad de textos críticos y satíricos publicados bajo seudónimos individuales y colectivos.⁴ Pero regresemos al objetivo central de estas páginas.

Gracias a la publicación reciente de un libro de Pilar García-Sedas, sabemos un poco más de la vida y las actividades de Humberto

⁴ Existe una antología seleccionada y prologada por Antonio Magaña-Esquivel: *El Espectador (Una revista mexicana de 1930)*, INBA, México, 1969.

Rivas.⁵ Resumo brevemente lo que conocemos antes de dedicar la última parte de este texto a describir y caracterizar sintéticamente la revista *Sagitario*. Humberto Rivas Panedas nació en Madrid en 1893. Su madre era catalana y su padre mexicano, el escritor José Pablo Rivas, nacido en Veracruz en 1857. De los cuatro hijos del matrimonio, dos iban a militar en las filas del ultraísmo, Humberto y su hermano menor José, nacido en Barcelona en 1898 y muerto en México en 1944, dos años después de llegar aquí. El padre murió trágicamente en Madrid en 1919, decapitado por un ascensor en el edificio donde vivía. Allegado a la familia de su madre, el joven Humberto pasó varios años en Cataluña, donde lanzó *Arte y Letras*, la primera de las muchas revistas que habría de dirigir durante su vida. Ya para 1919 los dos hermanos se encuentran en Madrid, donde José firma el primer manifiesto ultraísta en el otoño del año anterior.

Ultra, por consenso la revista más importante del ultraísmo, se hizo en Madrid en un llamativo formato de tríptico entre enero de 1921 y marzo de 1922 y, aunque a partir del primero de sus 24 números se afirmaba que “*Ultra* no tiene director, se rige por un comité directivo anónimo”, la verdad es que múltiples pruebas documentales y testimoniales señalan que Humberto Rivas hacía el trabajo de director.⁶ Luis Buñuel incluso llegó a sostener, en conversación con Max Aub durante su exilio mexicano, que “Humberto fue al ultraísmo lo que Breton al surrealismo. Mucho más importante que del Vando Villar”.⁷ Es, desde luego, una inexactitud hiperbólica, dictada seguramente por el afecto. En el director de *Ultra* brilla por su ausencia una producción teórica o incluso una obra personal de creación que estén remotamente equiparables a las de Breton. Es más: una de las constantes de la trayectoria de Humberto Rivas es que su papel como animador,

⁵ Pilar García-Sedas, *Humberto Rivas Panedas. El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*, Renacimiento, Sevilla, 2009. Aun con sus múltiples deficiencias y errores, este libro es la única fuente de conocimiento sobre la vida del autor e incluye una recopilación de los poemas publicados por éste en revistas de la época.

⁶ Existe una edición facsimilar de todos los números de la revista: *Ultra* (Madrid, 27 de enero de 1921 al 15 de marzo de 1922), José Antonio Sarmiento y José María Barrera (eds.), Visor, Madrid, 1993.

⁷ Max Aub, *Conversaciones con Luis Buñuel (seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés)*, Aguilar, Madrid, 1985, p. 107.

organizador, propulsor y convocador de revistas es mucho más importante que su escasa obra personal. O, para decirlo de otra manera: su obra más personal es la que hace para los demás. Sería efectivamente absurdo comparar su raquítica producción (a final de cuentas, bastante derivativa y convencional) con, digamos, la abundante obra de Rafael Cansinos Assens o la más abundante todavía de Ramón Gómez de la Serna, las dos figuras tutelares de los vanguardistas españoles. Hay que repetirlo: no deja de llamar la atención en él esa falta total de egoísmo, esa tendencia a ponerse al servicio de los demás y ocupar un lugar invisible. Es todavía más notable en una época (la de las vanguardias históricas) dominada por el espíritu sectario, dogmático y egocéntrico de los caudillos autoritarios que son los jefes indiscutibles de los distintos ismos: figuras como Marinetti, Tzara, Breton o Huidobro. Por eso, tal vez, el destino oscuro de Humberto Rivas es el que el mismo autor buscó.

Se ha comentado ya el extraño anacronismo de tener revistas protovanguardistas cuyos títulos son *Los Quijotes*, *Cervantes* y *Grecia*. Al menos *Ultra* representa una congruencia mucho mayor entre título, contenido y deslumbrante aspecto gráfico. Humberto Rivas dirigió la revista *Ultra* durante su no tan corta vida de un año y dos meses, publicando en cada número tanto poemas como algunas prosas y traducciones, además de participar en las dos veladas ultraístas de 1921. No cabe duda de que el estridentismo mexicano siguió de manera fiel al ultraísmo al concebirse como síntesis de todos los movimientos y tendencias del arte moderno —un afán indiscriminado y caótico, según Huidobro, quien se negó a participar en *Ultra*—.

El ultraísta invisible llegó a México en mayo de 1923, después de una estancia en Cuba. No sabemos mucho sobre sus contactos iniciales con el mundo intelectual mexicano salvo el hecho de que su nombre no aparece en el “Directorio de Vanguardia” que cierra *Actual 1* de Manuel Maples Arce en diciembre de 1921 (el Rivas Panedas que aparece, entre los ultraístas al comienzo de la larga lista, es su hermano José), lo cual me hace suponer que entre las revistas ultraístas que recibía Maples no estaba *Ultra*, que ya tenía 11 meses de estarse editando. Las revistas ultraístas conocidas entonces por Maples parecen haber sido *Cervantes*, *Grecia*, *Tableros* y *Cosmópolis* (donde había publicado su

poema “Esas rosas eléctricas” en octubre de 1921). Pero en algún momento deben haberle llegado ejemplares de la revista, porque en septiembre de 1922, cuando sale de la imprenta *Actual* 3, vemos reproducido un poema de Rivas, “Ceniza”, que ya había figurado en el núm. 9 de *Ultra* (del 30 de abril de 1921).

Además, hay un documento clave de la época en forma de una crónica periodística titulada “La nueva estética. El movimiento ultraísta en España”, escrita por el incansable reportero y periodista Febronio Ortega y publicada en *El Universal Ilustrado* el 7 de septiembre de 1922, texto en el cual se reproducen imágenes de varias revistas del grupo, entre ellas dos de *Ultra* y específicamente una de la página donde se imprime “Ki-ki-ri-ki”, poema de Humberto Rivas dedicado —irónicamente— “A la Real Academia Española”. En su texto, Ortega cita una “reciente carta [de Humberto Rivas] a uno de nuestros apóstoles”, que no puede ser sino Manuel Maples Arce:

En realidad, puede decirse que el ultraísmo, el verdadero, el que tiene un contenido y una orientación, empieza con el primer número de *Ultra*, revista que he fundado y dirijo y que representa el espíritu de nuestra nueva modalidad poética. Así consta en España y en el extranjero.

No me extraña que ustedes ignoren esto, porque *Ultra* no ha llegado a México. Les mandaré la colección completa. Nuestra obra ha repercutido en toda América, y en Chile, Buenos Aires y el Uruguay siguen nuestra tendencia con gran entusiasmo. Espero que en México contaremos también con buenos amigos y camaradas.⁸

Luego, en párrafo aparte, que no aparece entrecomillado —por lo cual es difícil saber si forma parte de la misma carta de Rivas o si es el discurso del periodista Ortega, pero que yo leo como del mismo Rivas,

⁸ [Febronio] Ortega, “La nueva estética. El movimiento ultraísta en España”, *El Universal Ilustrado*, núm. 280 (7 de septiembre de 1922), p. 26. Los dos primeros párrafos de esta carta fueron reproducidos —parcialmente— por Luis Mario Schneider en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, INBA, México, 1970, p. 29. Unos días antes de publicar el artículo citado sobre el ultraísmo, Febronio Ortega había entrevistado a Maples Arce en las páginas del mismo suplemento: el reportaje se publicó bajo el título de “Nuestro apóstol creacionista Maples Arce”, *El Universal Ilustrado*, núm. 278 (24 de agosto de 1922), pp. 29 y 56.

residente todavía en Madrid (este párrafo lo omite Luis Mario Schneider en la cita que hace en su libro pionero de 1970)—, se lee: “Nosotros les enviaremos un estudio acerca de la iniciación y desarrollo del ultraísmo, para que tengan ustedes una visión exacta de lo que se hace aquí, aparte de Huidobro, Cansinos, Gómez de la Serna y demás falsos apóstoles”. La carta, que tiene que ser de algún momento entre junio de 1921 y, con más probabilidad, enero de 1922, demuestra que se había establecido un contacto epistolar entre Maples y Rivas antes de la llegada de éste a México en mayo de 1923.

Ya estando en la Ciudad de México, hacia septiembre de 1923, Rivas publica dos poemas en el primer número de *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética Publicado bajo la Dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas*, como rezan su título y su largo subtítulo. Se trata de “Votiva” y “Pianísimo”, poemas más tradicionalistas que vanguardistas y que representan un claro retroceso frente a poemas anteriores publicados en *Ultra*, como es el caso de “La ciudad múltiple”, su composición más experimental y más atrevida. Veamos el primero de los dos poemas:

VOTIVA

Cantar

Cantar

Cantar

Y vivir el minuto
sin timón y sin ancla

Remar

Remar

Remar

Y abrir otras estelas
hacia todos los mares
Volar

Volar

Volar

Y ser ave en el viento
y llevar encendida

en la frente la antorcha
siempre nueva del alba.⁹

El poema puede gustar o no gustar, pero me parece evidente que de vanguardista no tiene nada o muy poco. La disposición espacial de los tres infinitivos —que podría ser un experimento visual— resulta tímido y convencional. El poema es una canción tradicional con un ritmo regular otorgado por el heptasílabo omnipresente y por los tres infinitivos triplicados como estribillos musicales. No cabe duda de que su autor es un poeta enamorado de la tradición romántica que concibe la lírica como desahogo sentimental.

Sabemos, por la hoja de invitación reproducida por Germán List Arzubide en su libro *El movimiento estridentista* (1926), que Humberto Rivas fue uno de los que leyeron sus poemas en la velada o tarde estridentista que se organizó el sábado 12 de abril de 1924 en el Café Europa, mejor conocido como el Café de Nadie, en la colonia Roma de la Ciudad de México. La velada fue una dinámica combinación de lectura de textos, música y exposición de cuadros, esculturas y máscaras. En la segunda edición de su libro, List reproduce una carta de Rivas, fechada en Jalapa el 6 de julio de 1928, en la cual el que firma como “poeta ultraísta de la vanguardia española” elogia la labor del grupo estridentista en Veracruz y sentencia que “el grupo de *Horizonte* representará siempre uno de los aspectos más interesantes y más nobles, en la Historia de la Revolución Mexicana, y su doble trayectoria —estética y social— acaso no sea el menor de sus aciertos”.¹⁰

Hasta ahora hemos señalado algunos de los nexos entre Humberto Rivas y los estridentistas mexicanos. Cuando aquél llega al país en 1923, el grupo está en auge en la capital mexicana y hemos visto cómo en 1928 Rivas se desplaza a Jalapa para ver al grupo en acción en su nuevo entorno bajo la protección del general Heriberto Jara. Sin embargo, cuando publica el primer número de su primera revista mexicana, *Sagitario*, en julio de 1926, el grupo estridentista está entrando en la

⁹ Humberto Rivas, “Votiva”, *Irradiador*, núm. 1 (septiembre de 1923), s. p.

¹⁰ Carta incluida en la segunda edición de Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (1928). Cito por la edición facsimilar publicada por Federación Editorial Mexicana y la Secretaría de Educación Pública, México, 1987, pp. 181-182.

fase final de su corta vida. De hecho, *Sagitario* es exactamente contemporánea de *Horizonte*: las dos revistas nacen en 1926 y mueren en el mismo mes del año siguiente: mayo de 1927. Las coincidencias no terminan aquí porque en ese mismo mes que marca la defunción de *Horizonte* y *Sagitario*, nace *Ulises*, la “revista de curiosidad y crítica” que lanzan Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, figuras centrales del grupo de los Contemporáneos, el equivalente mexicano de la Generación del 27. En el último número de *Sagitario* (el 14, aparecido el 31 de mayo de 1927), en la sección de “Libros y revistas” y bajo el inciso “Publicaciones recibidas”, un autor anónimo (sin duda, el mismo director) celebra la reciente aparición de la nueva revista en estos términos:

Ulises. Editores: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. —Núm. 1. México.— El primer número de esta revista, que dirigen dos queridos amigos y camaradas nuestros, ha visitado la redacción de *Sagitario* y nos ha llenado de júbilo. Otra revista... otra revista en México hecha con un resuelto espíritu juvenil y renovador! [...]. He aquí el sumario del primer número de la revista *Ulises*, admirable por su contenido y por su orientación.

Sin embargo, esta alegría no tardaría en transformarse en decepción. Si tomamos en cuenta que tanto *Sagitario* como *Ulises* recibieron subvenciones de la misma Secretaría de Educación Pública, entonces es posible pensar que el funcionario José Manuel Puig Casauranc (quien también patrocinaba entre 1926 y 1928 la revista de artes plásticas *Forma*, dirigida por colaboradores de *Sagitario*: el pintor Gabriel Fernández Ledesma con Salvador Novo en el curioso papel de “censor” o garantía del respeto por el criterio de la secretaría) haya decidido transferir el apoyo que daba a la revista de Rivas a la nueva revista planeada por Novo y Villaurrutia. De todas maneras, la trayectoria de Rivas es elocuente: comienza siendo un compañero de viaje de los estridentistas y termina por ser una figura identificada con los Contemporáneos.

El primer número de *Sagitario* aparece el 15 de julio de 1926. Su subtítulo es *Revista del Siglo XX* y, en la parte derecha de la cabecera interior (calcada ciertamente de *Ultra*), se afirma escuetamente: “La

edita y dirige Humberto Rivas”. La promesa (no cumplida después) es que va a aparecer los días 1º y 15 de cada mes. Se vendía a un precio de 30 centavos. Llama la atención en la portada de este número inicial la reproducción de una viñeta que presenta la imagen de un centauro (ilustración 1). La figura compuesta está girando sobre el torso humano, tensando su arco para disparar la flecha. Se trata de la misma viñeta que Norah Borges había dado a conocer en el revolucionario número 41 de la revista *Grecia*, todavía sevillana, dirigida por Isaac del Vando Villar, publicado el 29 de febrero de 1920 (ilustración 2). Según la estudiosa argentina Patricia Artundo, quien se ha dedicado a analizar la obra gráfica de la hermana de Borges, esta viñeta y la otra que aparece en la página siguiente de la revista andaluza son las primeras de Norah, y, junto con los dos impresionantes grabados que figuran en el mismo número, estrenan por fin en *Grecia* cierta coherencia entre el aspecto visual y el contenido crecientemente vanguardista de la revista (en este número figuran prosas de Cansinos, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges; poemas de Huidobro y de los ultraístas españoles; y un ensayo del francés Pierre Albert-Birot, traducido por Borges).¹¹ La viñeta de Norah revela sin duda “su capacidad de síntesis formal y concentración de la imagen”, como escribe Artundo.¹² Al escoger este símbolo mitológico griego de la relación entre lo humano y lo animal, entre cultura y naturaleza, Rivas lo relaciona con el título de su nueva revista, que nombra el noveno signo del zodiaco. En esta conjunción tal vez se pueda leer una alegoría personal del cazador nómada que vive en apertura al universo dirigiendo la flecha de su curiosidad a las estrellas: un yo en expansión que busca superarse en la síntesis de la vida colectiva. Si es así, nos vemos obligados a señalar que es difícil conciliar esta apertura ecuánime con la intolerancia dogmática que prevalece en los sectores más sectarios del espíritu vanguardista.

Esta viñeta de Norah Borges, aislada en la portada y luego repetida en el interior, donde aparece insertada en la “T” central del título *Sagitario* (ilustración 3), rige los cuatro primeros números. A partir

¹¹ Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica, 1920-1930*, Artes Gráficas Ronor, Buenos Aires, 1994, pp. 68-69.

¹² *Ibid.*, p. 69.

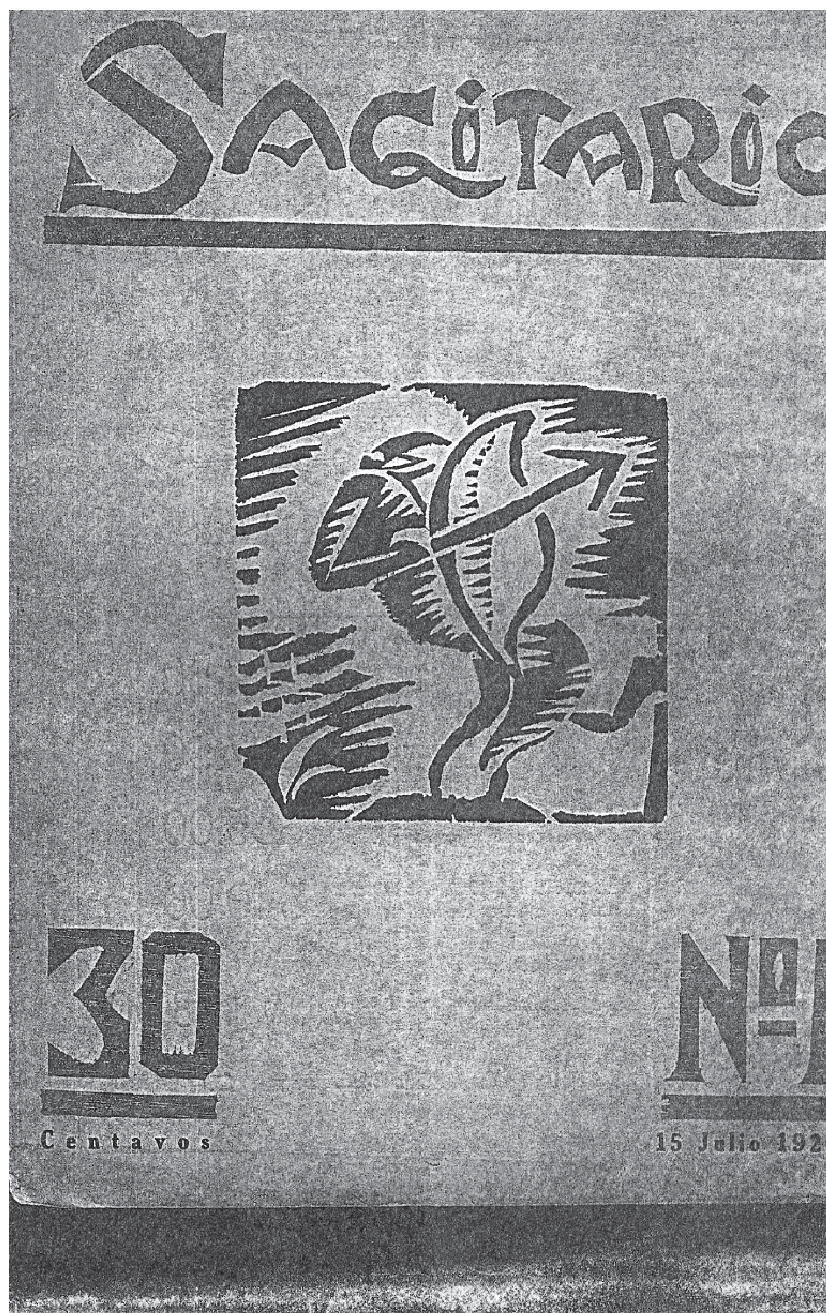


Ilustración 1. Portada de *Sagitario*, núm. 1.

GAVILLA LIRICA

A Jacques Edwards.

El día del triunfo del bolcheviquismo
 Los himnos maduros caerán de los árboles
 Las alas de los aviones vendrán chamuscadas por el sol.
 Las banderas diciendo adiós al viento
 Retendrán las estrellas indómitas
 Todos los corazones adelantarán la hora
 Y el sol que irá osculando las ciudades
 Formará un cinturón de luz que ciña al mundo
 Los sonidos dardientes de los clarines
 Disparados contra los astros.
 Las agujas de las torres hilvanarán
 Tiaras de estrellas para Petrogrado.
 El día del triunfo del bolcheviquismo
 Desde los arco-iris bautizarán la tierra
 Y por el camino de Santiago
 Los pájaros tenderán puentes de luz
 Para que pasen a Rusia los peregrinos
 Que portan a su espalda planetas rezagados.

EUGENIO MONTES.

PLENILUNIO INTERIOR

Mujer que vienes a perdeme,
 huye de mí; mi carne inerte
 para las persuasiones de tu mano,
 no te responde, y mi alma duerme
 en su celibatismo de azul nefelibata,
 soñando ante un paisaje boeckliniano:
 —¡Oh, mi íntimo y divino plenilunio de plata!

JUAN G. OLMEDILLA.



Ilustración 2. Grabado de Norah Borges en *Grecia*, núm. 41.

Ilustración 3. Cabecera interior de *Sagitario*, núm. 1.

del número 5 (del 1º de octubre de 1926), aunque se conserva la de Norah en la cabecera interior, aparece otra ilustración en la portada: se trata de un gran arquero de Santos Balmori Picazo, artista mexicano que figura desde el primer número como “representante especial en París” al lado de José Rivas Panedas (el hermano de Humberto), quien es el “representante especial en Madrid”.¹³ En lugar de la viñeta primitivista de Norah, de rasgos claramente expresionistas, ahora tenemos a un flechador más geométrico, de ángulos pronunciados y en cuyas articulaciones (rodillas y tobillos) figuran círculos para transmitir la idea de movimiento (ilustración 4). En la parte inferior, donde Norah había trazado el caballo, ahora aparece una especie de máquina con ruedas en un estilo más futurista. La flecha ya no se orienta hacia las estrellas sino que se plasma en una línea perfectamente horizontal. A partir del número 8 y hasta el último aparece en la portada otro arquero, un tercero —sin firma, pero debido seguramente a Balmori también—, más reducido y ahora encerrado en un círculo en el centro de la página (ilustración 5). Otro cambio se introduce a partir del número 8: después del título y del subtítulo aparece la palabra “México” y, más abajo, el sumario de la entrega.

Como es de esperarse, el primer número contiene un texto que declara las intenciones de la revista. No es un manifiesto sino un “Proósito”, nada estridente, sin firma, escrito sin duda por el director. Como ocurre con la segunda *Proa* —la de Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz—, este texto inicial se niega a enunciar un programa de antemano y prefiere una estrategia pragmática: “Cada número de *Sagitario* irá definiendo nuestro programa —tan múltiple como complejo— y dará a conocer el plano en que nos hemos situado”. El autor prefiere el término “modernidad” al de “vanguardismo” (que no se menciona). De hecho, en una

¹³ En su libro ya citado, García-Sedas afirma que “la revista recupera también en la portada del número 5 (1º de octubre de 1926) el centauro de Wladyslaw Jahl aparecido en *Ultra* (junio de 1921)” (pp. 82-83). Sin embargo, en el ejemplar que he mencionado del número 5 la portada sólo contiene la imagen de Balmori, firmada por el artista. En el mismo número, en una nota titulada “Nuestra portada”, se aclara: “La portada que publicamos en este número, portada muy siglo XX que será el definitivo ropaje exterior de *Sagitario*, es original del pintor mexicano Santos Balmori Picazo, nuestro corresponsal artístico en París”.

Ilustración 4. Portada de *Sagitario*, núm. 5.

SAGITARIO

REVISTA DEL SIGLO XX

MEXICO



8

S V M A R I O

Una iniciativa de la Revista "Forma".—Teotihuacán, dibujo por Carlos Mérida.—Paul Morand.—La Moderna pintura mexicana, Ocho, por Agustín Lazo.—Paraiso.—Belvedere, poema de Paul Merand.—Un bonjour à Paul Morand, por Genaro Estrada.—El culto del éxito, por Eduardo Villaseñor.—Jardín, poema de J. Rivas Panedás.—Notas Mexicanas, por M. Gómez Morín.—Ángela, Anita, Adriana, etc., por Miguel Pérez Ferrero.—El lamparero de los alcoholes astrales, poema de Edgardo Cárdenas.—de las trece obras de Emilio Pettoruti, por E. Abreu Gómez.—Henri Matisse y la técnica pura, por Sylvain Bonmarriage.—Dos Estudios alemanes acerca del arte contemporáneo, por A. Dreyfus.—Juan Alcover, por G. Alomar.—Pestalozzi, por L. de Zuboga.—Crónicas de París, poema de J. Rivas.—Hispanoamérica, por Naveola Letu-
do.

1 de febrero de 1927 Treinta Centavos

Ilustración 5. Portada de *Sagitario*, núm. 8.

carta contemporánea, el director le escribe a Ignacio Loureda que “*Sagitario* es una publicación moderna, propicia a todas las tendencias y a todas las modalidades”.¹⁴ Identificándose —a la manera de José Ortega y Gasset— con “las minorías aristocráticas”, el texto (enunciado desde la primera persona del plural) abraza una amplitud ajena al radicalismo iconoclasta y a la intolerancia sectaria de los vanguardistas militantes:

Revista del Siglo XX llamamos a nuestra revista y al llamarla así hemos querido dar a entender que en ella tendrán cabida todos los problemas y todas las inquietudes de la época en que vivimos. Hombres de nuestro tiempo, modernos ante todo —respetaremos lo que la tradición tenga de fundamental y de permanente, pero sin caer en aberraciones classicistas o casticistas que suelen ser la peor forma de la impotencia.¹⁵

Finalmente, hay una toma de posición importante a favor del “hispanoamericanismo” en términos claramente vasconcelistas: “Daremos siempre la preferencia a la cultura de nuestra raza. *Sagitario* será, pues, en este sentido, una revista hispanoamericana, aunque nuestro hispanoamericanismo no tendrá nada que ver con el protocolo ni con el barroquismo verbal”.¹⁶ Este propósito realista irá cumpliéndose con creces en el contenido de cada número de la revista. Uno de los aspectos más notables de varios de los textos publicados en la revista —y es un rasgo que comparte con otros proyectos contemporáneos o ligeramente anteriores como la segunda *Proa* (1924-1926)— es el acendrado americanismo antiimperialista.

Pero antes incluso del texto del “Propósito” el lector se topa con “La obra cultural y patriótica de la Secretaría de Educación”, entrevista con el secretario de Educación Pública, el doctor José Manuel Puig Casauranc, quien defiende el espíritu y el “redentorismo pedagógico” de Vasconcelos, su antecesor en el gobierno de Obregón. La entrevista, realizada sin duda por Rivas, es una plataforma propagandística

¹⁴ Humberto Rivas, carta a Ignacio Loureda, fechada el 22 de julio de 1926, publicada en *Sagitario*, núm. 2 (1º de agosto de 1926), s. p.

¹⁵ “Propósito”, *Sagitario*, núm. 1 (15 de julio de 1926), s. p.

¹⁶ *Loc. cit.*

eficaz que logra un maridaje conveniente para ambas partes: la revista con su espíritu hispanoamericano y el programa nacionalista del gobierno de Plutarco Elías Calles, que ya dibuja la futura confrontación con la Iglesia y la defensa de la racionalidad científica. La inclusión de este texto en un lugar tan prominente (con una elegante fotografía del secretario Puig) no deja lugar a dudas: Rivas habrá conseguido el patrocinio económico de la secretaría, dispuesta a funcionar como mecenas de un proyecto intelectual que considera compatible con su propio programa. Esto se confirmará en números siguientes, donde aparecen dos textos más del funcionario, además de otros de subordinados suyos y fragmentos del *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Aun cuando Rivas haya dicho después a Manuel Gómez Morín, en una carta fechada el 13 de diciembre de 1928, que “llevo cinco años en México y hasta ahora no he pedido apoyo a los elementos oficiales”,¹⁷ el contenido de su primera revista mexicana lo desmiente. De hecho, el apoyo oficial, seguramente concedido personalmente por Puig Casauranc, ayuda a entender la vida relativamente longeva de *Sagitario*: 14 números profusamente ilustrados publicados durante casi 11 meses.¹⁸

La misma circunstancia explica la presencia de la pieza central del número inicial: “El arte de la Revolución”, ensayo firmado por Diego Rivera y acompañado por cuatro reproducciones de algunos de los frescos recientemente pintados en los muros de la misma Secretaría de Educación Pública: *Los frutos*, *La selva*, *La hacienda* y *La costa*. De nuevo, conviene recordar el contexto. Desde que regresó a México en 1921, Rivera había recibido diversos encargos de la secretaría. Primero, Vasconcelos le pide realizar *La creación*, en el Anfiteatro Bolívar de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, proyecto que Rivera termina (en forma reducida) con la técnica de pintura a la encáustica en 1922, año en que Vasconcelos le da una nueva comisión más ambiciosa: la de pintar al fresco *Fases de la vida mexicana* o *La vida social de México*

¹⁷ Carta de Humberto Rivas a Manuel Gómez Morín, fechada el 13 de diciembre de 1928, citada en García-Sedas, p. 223.

¹⁸ Aclaro que los 14 números se publicaron en 13 entregas ya que el penúltimo (el 12-13) fue un número doble. Este número, dedicado en su mayor parte a justificar y celebrar la producción de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, es uno de los más importantes.

en los muros, corredores, patios y escaleras del edificio de la misma secretaría en la calle República de Argentina. El trabajo se hace paulatinamente en condiciones muy difíciles por el estado del inmueble. La obra comienza en el periodo presidencial de Álvaro Obregón (con Vasconcelos como secretario entre 1921 y 1924) y termina durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), con Puig Casauranc como secretario. Cuando se publica el ensayo en *Sagitario* en 1926, los trabajos están en marcha todavía, como están los más grandiosos de Chapingo. En el ensayo Rivera trata de justificar, a partir de su marxismo un poco primario, la idea de un arte proletario compatible con el programa oficial del régimen posrevolucionario: “MIENTRAS NO EXISTA UN ARTE PROLETARIO Y UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA DE LAS MASAS DE ACUERDO CON ÉL, NO PODRÁ REALIZARSE COMPLETAMENTE LA REVOLUCIÓN SOCIAL”.¹⁹

Completan este primer número diversos textos muy distintos entre sí. En “Méjico como esperanza”, dedicado a Vasconcelos, Augusto Barcia celebra los primeros pasos del presidente Calles en el “afianzamiento del hispanoamericanismo”. Frente al agotamiento de Europa y frente a la amenaza del “coloso nortño”, México se vuelve “la primera gran trinchera en que los ideales de América han de chocar, si no están ya en lucha, con los ideales yanquis”. Hay, en este número inaugural, cuatro poemas del mismo director y tres más de su hermano ultraísta José Rivas Panedas. Las yuxtaposiciones por contigüedad en la revista dan resultados insólitos y paradójicos, como es el caso del texto de Rivera sobre el arte revolucionario, que es seguido inmediatamente por dos textos de Juan Ramón Jiménez, “Burla mágica” y “Mar despierto”, prosa y verso de un delicado esteticismo impresionista que nada tiene que ver con el programa de un arte proletario. Por otra parte, José Ladrón de Guevara contribuye con “El Congreso de Tucumán”, ensayo histórico sobre el movimiento independentista en el Río de la Plata, mientras Eugenio d’Ors inicia lo que será una sección fija (aparece en cinco números), llamada “Las obras y los días”, con múltiples ejemplos de su prosa exquisita que huye de los extremos

¹⁹ Diego Rivera, “El arte de la Revolución”, *Sagitario*, núm. 1 (15 de julio de 1926), s. p. (mayúsculas en el original).

vanguardistas. Firman las reseñas Luis Araquistáin y Raúl Carrancá y Trujillo, cuñado del director.

El primer número incluye también un amplísimo y heterogéneo “Cuerpo de Redactores y Colaboradores”. Los nombres más abundantes son, desde luego, los mexicanos, entre ellos: José Vasconcelos, Antonio Caso, Daniel Cosío Villegas, Raúl Carrancá y Trujillo, Manuel Gómez Morín, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Enrique González Martínez, Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Rafael López, Alfonso y Rodolfo Reyes, y Ricardo de Alcázar (Florisel). También figuran artistas extranjeros avecindados en México como Jean Charlot y Arqueles Vela. Sigue el amplio grupo de los españoles con: Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, José Moreno Villa, Luis Araquistáin, Antonio Espina, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Eugenio Montes y Gerardo Diego. En tercer lugar, Hispanoamérica, representada por —entre otros— Pedro Henríquez Ureña, Jorge Mañach, Gabriela Mistral, Alfredo Palacios, Miguel Ángel Asturias y Rafael Barradas. Por último, el grupo de los “parisinos”: Picasso, Juan Gris, Huidobro, Iván Goll, algunos polacos como Jahl, y el único francés, el hispanista Jean Cassou.²⁰

Pero no hay que dejarse engañar por la lista anterior. La abundancia de nombres de escritores y artistas asociados con el grupo estridentista contrasta con la ausencia total de contribuciones de ellos a las páginas de *Sagitario*, mientras que sí contribuyen muchos autores que no figuran en la lista anterior. Haciendo un recuento rápido de todos los que publican tres textos o más en la revista (excluyo reseñas y notas breves), la nómina, en orden descendente, es la siguiente: Humberto Rivas (doce contribuciones firmadas, además de ser, probablemente, el autor de muchos textos sin firma), José Rivas Panedas y Ermilo Abreu Gómez (con nueve contribuciones cada uno), Eduardo Villaseñor (seis), Eugenio d’Ors, Benjamín Jarnés, Luis Cardoza y Aragón y Jaime Torres Bodet (con cinco cada uno), Xavier Villaurrutia (cuatro) y un grupo de escritores con tres contribuciones (José Moreno Villa,

²⁰ En el segundo número de la revista, publicado 15 días después, se modifica esta larga lista, corrigiendo algunos errores deslizados en la primera versión.

Juan Ramón Jiménez, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Ramón Gómez de la Serna, Genaro Estrada, Pedro Garfias, Manuel Gómez Morín, Gilberto Owen y José Manuel Puig Casauranc, patrocinador de la revista). Mención especial merecen los pintores que escriben en la revista o cuyas obras son reproducidas en sus páginas: Norah Borges, Santos Balmori Picazo, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Matisse, Picasso, Francisco Díaz de León, Emilio Pettoruti, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Alfredo Ramos Martínez, Archipenko, Gino Severini, A. P. Gallien, Juan Gris y Salvador Dalí. Además, en el número doble (12-13) se pueden encontrar diversos ejemplos de las obras elaboradas por niños o por participantes en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Hay también fotografías de Hugo Brehme y de Mantel. Un impresionante abanico de vanguardistas mezclados con nacionalistas, revolucionarios, marginales y artistas populares. El gran interés en las artes plásticas (perceptible tanto en las muchas obras reproducidas como en los comentarios y estudios sobre ellas) es fiel testimonio de la sensibilidad particular de su director, Humberto Rivas, un hombre que ya había demostrado su entendimiento de las nuevas vertientes de la pintura en *Ultra* y que volvería a incursionar en este campo en *Circunvalación*.

Aunque el director manifestó, en una carta a Carmen Conde en 1927, que “*Sagitario* es una continuación de la revista *Ultra* que fundé y dirigí en Madrid, y en sus hojas se da preferencia a los escritores de vanguardia”,²¹ la verdad es que su primera revista mexicana difícilmente puede reducirse a un órgano de la vanguardia. Es, más bien, una tribuna plural, ecléctica y heterogénea de muy alta calidad que recoge textos y obras de distintas tendencias que tienen en común su afán de modernidad, experimentación y disciplina. Rivas sabe adaptarse al contexto local y acierta al no intentar repetir *Ultra* en México, aun cuando de los nueve poemas suyos dados a conocer en *Sagitario*, casi todos habían aparecido cinco o seis años antes, en la revista madrileña. Si como poeta no tenía nada nuevo que decir, como convocador y mediador, en cambio, supo crear espacios de convivencia

²¹ Humberto Rivas, carta a Carmen Conde, fechada el 14 de enero de 1927, citada en García-Sedas, p. 173.

para muchos de los mejores escritores, pintores y pensadores de México, España e Hispanoamérica. Se oye fácil, pero es sumamente difícil.

¿Por qué deja de publicarse *Sagitario* después del número 14, fechado el 31 de mayo de 1927? El director nunca ofreció una explicación. Sólo podemos conjeturar que perdió apoyos importantes. También es probable que su situación se haya vuelto más crítica después de la derrota fraudulenta de Vasconcelos en 1929. En una carta a Sebastián Gasch, de finales de este último año, le explica su largo silencio de la siguiente manera: “Mi compromiso con Vasconcelos y su grupo. Luego, la callada melancolía del atropello y de la burla”.²² Y agrega que “estos son días de vileza y de humillación para los espíritus libres y altos de México”.²³ Sin duda, se siente traicionado porque, como tantos otros de la élite intelectual, creyó en el proyecto vasconcelista. *Sagitario* es un testimonio elocuente de los considerables alcances de la revolución cultural implementada por el antiguo encargado de la política educativa del régimen. Después de las otras aventuras de las revistas *Circunvalación* y *El Espectador*, Rivas se va del país y busca fortuna en la industria cinematográfica en Los Ángeles, donde parece que no tiene suerte, y allá muere en el olvido hacia 1960. Pero en los siete años pasados en México, logró hacer tres revistas de altísima calidad, 44 entregas en total (muchas de ellas memorables), más de lo que otros hacen en toda una vida. Humberto Rivas, el ultraísta invisible, merece ser recordado como uno de los puentes culturales más eficaces entre España, México e Hispanoamérica en la década de 1920.

²² Humberto Rivas, carta a Sebastián Gasch, fechada el 27 de diciembre de 1929, citada en García-Sedas, p. 231.

²³ *Ibid.*, p. 232.

IV

NACIONALISMO, COSMOPOLITISMO Y AMERICANISMO

MÉXICO Y LA CUESTIÓN AMERICANA EN LAS REVISTAS DE LOS NUEVOS (MÉXICO, ARGENTINA Y URUGUAY)

Rose Corral*

La ola del Norte me da la impresión de la marea
que vi una vez en una comarca de la Bretaña francesa:
avanza catorce kilómetros por hora [...]
Hace bien México en defender su personalidad, por-
que esto quiere decir que se afirma, que tiene deseo
de vivir.

OLIVERIO GIRONDO (México, 1924)¹

1. Comparar las distintas vanguardias de América Latina, sus manifestos, sus antologías poéticas o sus revistas, es un gesto todavía poco frecuente. Mucho más transitada por la crítica ha sido hasta ahora la mirada de América hacia Europa. Se siguen trabajando las vanguardias en los contextos nacionales, pero avanzan lentamente los enfoques comparatistas que permitirían apreciar los intercambios continentales que existieron entre éstas, cotejar sus programas y observar sus coincidencias y divergencias. Las múltiples revistas de los nuevos² que fueron

* El Colegio de México.

¹ “Oliverio Gironde, el poeta argentino, está en México”, *Excelsior* (17 de septiembre de 1924), p. 6. Para mayor información sobre la estancia en México del poeta argentino, véase Rose Corral, “Notas sobre Oliverio Gironde en México”, en Oliverio Gironde, *Obra completa*, Raúl Antelo (ed.), Archivos/ALLCA XX, Madrid, 1999, pp. 454-474.

² Optamos, en el título de este trabajo, por la palabra “nuevos” porque aparece con gran frecuencia (mayor que la de “vanguardistas”) en las revistas de esos años y en las encuestas que organizan para referirse a los escritores de la “nueva generación”, como reza el subtítulo de la revista argentina *Inicial* (1923-1927). Se encuentran también una y otra vez las locuciones “poesía nueva”, “prosa nueva”, y se alude a “los nuevos” y a los “muchachos” en una entrevista de 1929 con Borges en *La Literatura*

apareciendo en esos años veinte se encargarían de darles difusión a sus ideas y programas: basta hojear cualquiera de las revistas para comprobar que se dio una intensa comunicación entre ellas y que algunas se distribuyeron ampliamente en todo el continente. Gracias a las ediciones facsimilares que han aparecido de estas revistas y las versiones digitales de algunas de ellas, como las que ofrece la Universidad de la República de Uruguay —materiales todos, privilegiados y necesarios, sin los cuales resulta difícil analizar e historiar—, se abren renovadas perspectivas de investigación. Es cierto que en algunas de las primeras antologías de proclamas y manifiestos hispanoamericanos, que empiezan a publicarse tardíamente, unos cincuenta años después del término de las vanguardias históricas, a finales de los años ochenta, se apuntan ya lecturas transversales que señalan temas y problemas en común. Existe otra omisión, que conviene ir colmando, y que consiste en brindar una mejor contextualización de las revistas de esos años que permita un marco de comprensión más amplio al integrar otras dimensiones de las culturas y sociedades del continente. Como bien lo observó hace años Gloria Videla de Rivero al estudiar la poesía de vanguardia iberoamericana a través de la revista uruguaya *La Pluma* (1927-1931), “el tema no puede rastrearse con anteojeras estrechas, pues se conecta con una amplia problemática cultural”.³ Las distintas y renovadas pregun-

Argentina. Véase Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 398. En Uruguay, Ildefonso Pereda Valdés funda la revista *Los Nuevos* (Montevideo, 1919-1920), que tendrá cinco números y que, según explica unos años después el poeta, fue contemporánea del movimiento español, anterior a la primera *Proa*, de signo ultraísta, que funda Borges en Buenos Aires en 1922, y cuya acción fue decisiva para renovar el ambiente literario en Uruguay. Cf. Ildefonso Pereda Valdés, “El ultraísmo en América”, *La Pluma* (Montevideo), año 2, núm. 6 (mayo de 1928), pp. 135-136, <www.archivodeprensa.edu.uy>. Por su parte, el escritor chileno de vanguardia, Juan Emar, publica en la “Página de Arte” de *La Nación* (Santiago de Chile, 6 de mayo de 1924) un ensayo titulado “Espíritu viejo, espíritu nuevo”, en el que sostiene que “los ‘ismos’ no son más que subdivisiones sin importancia”; lo que en realidad importa es el “arte de los jóvenes” (porque es “un arte vivo”, algo que no tiene que ver forzosamente con la edad) y el “espíritu nuevo”, cuya “mayor razón de ser [es] la inquietud e inagotable curiosidad propias de la juventud”. Citado en Nelson Osorio (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, pp. 132-133.

³ Gloria Videla de Rivero, “Poesía de vanguardia iberoamericana a través de la revista *La Pluma*, de Montevideo (1927-1931)”, *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119 (enero-junio de 1982), pp. 331-349.

tas que aparecen en sus páginas sobre la cultura americana e incluso sobre una nueva cultura americana, a la orden del día, no pueden entenderse sin una consideración de estos contextos. Nos proponemos aquí un acercamiento, todavía tentativo, a algunas de las revistas de los jóvenes en México, Argentina y Uruguay, a través de la revisión de esta problemática común, tomando asimismo en cuenta la presencia cada vez mayor de México a medida que avanza la década, de los logros políticos, agrarios, educativos y artísticos de su revolución, que alcanzan muy pronto una repercusión continental que le dan a ese americanismo un nuevo giro, como se verá. El “renacimiento” de las artes, en particular la pintura de los muralistas y la renovación de la enseñanza de la misma en las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL),⁴ se convierte en un ejemplo para América Latina y se asocia al cambio de sociedad que vive México. Parece claro entonces que las revistas literarias y culturales de los nuevos no quisieron acantonarse en un territorio estrictamente literario o estético: amplían sus perspectivas y su mirada hacia toda la sociedad, algo que, en otra tradición, señaló muy bien el gran crítico inglés Raymond Williams, al trabajar como hecho social y cultural lo que llama “The Bloomsbury Fraction”.⁵

2. Es sabido que desde el siglo XIX y hasta mediados del XX, los reclamos de independencia intelectual, literaria y artística de las nuevas naciones americanas fueron recurrentes. Nadie mejor que Pedro Henríquez Ureña para expresarlo en la conferencia, “El descontento y la promesa”, que ofreció en la sociedad “Amigos del Arte” en Buenos Aires, el 28 de agosto de 1926, conferencia que titulaba “En busca de nuestra expresión”. Poco después, la conferencia se integró en un libro seminal, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*,⁶ muy leído y comentado en sus revistas por los nuevos de todo el continente.⁷ Desde

⁴ Fundadas en 1913 por Alfredo Ramos Martínez, las EPAL cobran un nuevo impulso a partir de 1921: se trataba de una metodología de la enseñanza innovadora, creativa, que impulsaba la absoluta libertad de creación y la motivación constante de los estudiantes, en sentido contrario a las enseñanzas rígidas de la Academia de San Carlos.

⁵ Cf. *Culture and Materialism. Selected Essays*, Verso, Londres, 2005, pp. 148-169.

⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Babel, Buenos Aires, 1928.

⁷ En México, lo comentaron Xavier Villaurrutia en *Contemporáneos*, núm. 7 (diciembre de 1928), en un texto sobre el que volveremos más adelante, y Agustín Yáñez

Andrés Bello hasta el presente, escribe el ensayista dominicano, las “juventudes inquietas”, inconformes con la obra de sus predecesores, “ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina”. Y agrega, con una clara referencia a los nuevos escritores argentinos, agrupados en esos años en las revistas *Inicial*, *Proa*, *Martín Fierro* y *Valoraciones*: “Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa”.⁸

En un trabajo sobre la unidad de América en las primeras décadas del siglo XX, Hugo E. Biagini destaca la “utopía integradora de nuestra América” que lleva a cabo justamente Henríquez Ureña al llegar a Argentina, en su magisterio en la Universidad Nacional de La Plata.⁹ Ese “maestro de juventud” estableció asimismo un puente entre México y Argentina, antes de que Alfonso Reyes se sumara a su voz a partir de 1927, cuando es nombrado embajador de México en Argentina. Ambos serán figuras tutelares para la juventud literaria rioplatense de los años veinte y es necesario evocarlas para entrar en materia. La relación de Reyes con estas juventudes, su concreta participación en el único número de la revista *Libra*, en 1929, y en la colección de los Cuadernos del Plata, es sin duda central, pero hay que decir que los textos importantes de Reyes sobre americanismo sólo empiezan a publicarse en los años treinta, en su “Correo personal”, *Monterrey*, y en *Sur*, en donde publicará, en 1936, un ensayo

en la revista *Bandera de Provincias*, núm. 3 (junio de 1929). En Buenos Aires, lo reseñó Borges en *La Palabra*, año 1, núm. 7 (30 de septiembre de 1928), p. 11. Como lo recuerda Emir Rodríguez Monegal, “La amistad de Borges con el crítico y erudito dominicano databa de la década de 1920 [...]”. En una reseña sobre sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, publicada en *La Palabra*, Borges ha elogiado tanto el estilo como la investigación cuidadosa que revelaba cada uno de esos seis textos”. Cf. *Borges: una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 268. El gran ensayista peruano, José Carlos Mariátegui, publicó asimismo una nota elogiosa en *Mundial* (Lima) el 28 de junio de 1929.

⁸ Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos...*, pp. 14-15.

⁹ Hugo E. Biagini, “Un afanoso emprendimiento: la unión continental”, en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (eds.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, t. 1: *Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Biblos, Buenos Aires, 2004, pp. 51-66.

lúcido y decisivo, “Notas sobre la inteligencia americana”.¹⁰ En 1930, Reyes perfila en “Un paso de América” algunas de sus ideas sobre la formación de la cultura americana y sus lazos con Europa. Bosqueja asimismo un futuro promisorio para el continente porque ya alcanzó su “mayoría de edad”.¹¹ Sin embargo, su *Diario* y parte de la correspondencia de sus años argentinos —en particular con Genaro Estrada y con José Ortega y Gasset— muestran a un Reyes escéptico hacia las ideas americanistas del momento, aunque no deja por ello de dialogar con sus jóvenes y vehementes interlocutores, en particular con Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marchal y Ricardo Molinari. Intentará apaciguar sus arrebatos nacionalistas porque “no [puedo] compartir sus puntos de vista en materia de nacionalismo y americanismo, pero en esta exageración [...] siempre he visto la semilla de una cosecha futura para el pensamiento americano”.¹² En una anotación de su *Diario*, registrada en noviembre de 1929, Reyes muestra más dudas en torno al entusiasmo “americanista” de un Waldo Frank (entonces de visita en Buenos Aires) y de Vasconcelos. Dice haber pensado en: “Todo eso de la ‘hora de América’, y las ideas de Vasconcelos y Frank que flotan en el ambiente de nuestra época [...] y si se puede hablar —en el estado actual de intercomunicación humana y de nivelación geográfica— de la posibilidad de una ‘cultura americana’ futura diferente y específica, que siempre he creído absurdo”.¹³ Si por un lado Reyes entiende que no es posible aislarse, por otro entiende también lo americano siempre en diálogo con lo europeo y no en una relación subordinada, de simple imitación.¹⁴

¹⁰ Cf. *Sur*, año 6, núm. 24 (1936), pp. 7-15.

¹¹ Cf. *Sur*, año 1, núm. 1 (1931), pp. 149-158.

¹² Carta a José Ortega y Gasset, fechada en Buenos Aires el 10 de enero de 1930. Cf. *Libra* [1929], edición facsimilar preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003, p. 162.

¹³ *Diario 1911-1930*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 294.

¹⁴ Para un mayor acercamiento a este asunto en la obra de Reyes entre los años treinta y cincuenta, véase: Rose Corral, “Alfonso Reyes y la cuestión del americanismo”, en Adela Pinedo Franco e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004, pp. 171-189.

El escepticismo privado de Reyes no parece ser compartido por Henríquez Ureña en esos años. Junto con su ideal americanista, reflejado en la célebre conferencia que pronuncia en La Plata en 1925 (“La utopía de América”), Henríquez Ureña ensalza también los cambios que tienen lugar en México a raíz de su revolución, en particular “el nuevo despertar intelectual [que] está creando en el país la confianza en su propia fuerza espiritual”.¹⁵ Hay que agregar que poco antes, en 1922, el viaje de José Vasconcelos a Brasil y al Río de la Plata, y la proyección americana que también supo darle a los proyectos de la Revolución Mexicana, estuvieron en el origen de la “Fundación de la Unión Latinoamericana” (1925) en Buenos Aires, cuya declaración se reproducirá en una de las revistas de los nuevos, *Proa*, dirigida por Borges, Güiraldes, Rojas Paz y Brandán Caraffa.¹⁶ Lo que sucedía en México en el terreno político y en el de las artes empezaba, en efecto, a trascender y a tener lecturas continentales, concretamente en las revistas de los nuevos en Argentina, Uruguay, asimismo en Perú, en la revista *Amauta* y en el *Boletín Titikaka*, que se publicaba en Puno, y en el que hay una visión de Indoamérica que se apoya en la experiencia mexicana de la incorporación del indio.

Como bien lo indica entonces Henríquez Ureña en “El descontento y la promesa”, el americanismo cíclico que observa en la historia cultural de América Latina cobra en esos años veinte nuevos perfiles, nuevas inflexiones, como lo ha hecho con cada nueva generación de escritores y artistas. Es en las diversas revistas juveniles de esos años donde se aprecia mejor este nuevo giro en el que a la vez que abogan

¹⁵ Véase Pedro Henríquez Ureña, “La revolución y la cultura en México”, *Ensayos*, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (eds.), Archivos/ALLCA XX, Madrid, 1998, p. 255.

¹⁶ El texto de la “Fundación de la Unión Latinoamericana” se publica en el número 10 de la revista *Proa*. Cf. la edición facsimilar de *Proa* (Buenos Aires, 2ª época, 1924-1926), estudio introductorio, notas e índices de Rose Corral y Anthony Stanton, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012, pp. 65-67 [todas las citas a *Proa* se harán de esta edición facsimilar]. Recordemos que Vasconcelos es recibido y homenajeado en 1922 por la revista *Nosotros* y José Ingenieros será el encargado de pronunciar el discurso de bienvenida, “Por la unión latinoamericana”, en el que destaca las “enseñanzas de México”, país convertido, dice, en “un vasto laboratorio social”. El discurso de Ingenieros será reproducido con el mismo título en *Revista de Revistas* (México), 14 y 21 de enero de 1923.

por la “nueva sensibilidad” y por el arte moderno (estímulos indudables para su propia creatividad y sus deseos de renovación), no desdeñan la búsqueda expresiva de lo propio, lo autóctono, llámese criollismo en Argentina o nativismo en Uruguay. También en México, como lo comenta Henríquez Ureña, se prefieren “los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y las ciencias, junto con la decisión de crear nuevos métodos cuando los métodos europeos resultan insuficientes ante los nuevos problemas”.¹⁷ Aunque la mayoría de los escritores de la nueva generación, tanto en México como en el Río de la Plata, no milita en ningún partido político, hay que decir que los jóvenes que colaboran en Argentina en revistas de corte más político, como *Inicial* y *Valoraciones*, lo hacen también en las revistas “paradigmáticas de la vanguardia local: *Martín Fierro* y *Proa*”, precisa Fernando Diego Rodríguez, quien destaca asimismo “los intentos que llevan a cabo entre 1924 y 1925 por constituir [...] un ‘Frente Único de la Juventud’ que abordase la problemática americana desde una perspectiva cultural”.¹⁸ A esta perspectiva cultural se agregarán muy pronto los problemas políticos y sociales del momento, centralmente la lucha del México pos-revolucionario por su soberanía nacional, amenazada por el peligro expansionista de los Estados Unidos, el panamericanismo, algo que comenta la mayoría de las revistas.¹⁹ México es tomado entonces como un ejemplo posible de resistencia frente a los Estados Unidos.²⁰

¹⁷ Cf. “La revolución y la cultura en México”, p. 259.

¹⁸ Véase Fernando Diego Rodríguez, “*Inicial, Sagitario y Valoraciones*. Una aproximación a las letras y la política de la nueva generación americana”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999, p. 218.

¹⁹ Adriana Arpini reflexiona en “Posiciones en conflicto: latinoamericanismo-panamericanismo”, sobre dos “categorías sociopolíticas contrapuestas por su historia y por la carga ideológica que cada una representa”. En Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (eds.), *op. cit.*, pp. 31-50.

²⁰ Pablo Yankelevich estudia la repercusión que tuvo la “Revolución mexicana en el pensamiento latinoamericano” en los años veinte, algo poco trabajado hasta ahora (*La Revolución mexicana en América Latina: intereses políticos e itinerarios intelectuales*, Instituto Mora, México, 2003). Traza un buen panorama de esta repercusión en pensadores argentinos y del viaje de Vasconcelos a Argentina en 1922, que dio lugar a la posterior creación en Buenos Aires de la Unión Latinoamericana, que fundan los socialistas José Ingenieros y Alfredo L. Palacios, entre otros, quienes visitarán México como invitados oficiales, el primero en 1925 y el segundo en 1923. El investigador

Las transformaciones que emprende el país son comentadas como modelos de defensa de lo propio: una defensa que incluye la soberanía política, los bienes materiales y “las fuentes de riqueza” a los que alude precisamente el texto ya citado de la “Fundación de la Unidad Latinoamericana”. De ahí la importancia que cobra en esos años la defensa del petróleo en México, una defensa que se vuelve continental y que glosan varias revistas —en México, *Irradiador* y *Horizonte*; *Inicial* en Buenos Aires; *La Pluma* y *La Cruz del Sur* en Montevideo—. En el epígrafe elegido para este trabajo se aprecia que el poeta argentino Oliverio Girondo, en una misión intelectual por América, fue sensible a la situación política de México y captó muy bien, en 1924, a su paso por el país, el peligro que representaba “la ola del Norte”, y cuál era el sentido de ese camino abierto en México y su ejemplo para el continente. Contagiado tal vez por el ambiente que reina en el país y por el recién creado Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, fue sensible a la codicia que despertó el petróleo y sostuvo, asimismo, que debía lograrse “una gran unión internacional, un gran sindicato intelectual en toda la América nuestra”.²¹

En la mayoría de las revistas de los nuevos, el americanismo va por lo general acompañado por reflexiones sobre la situación política del continente, su dependencia frente a los Estados Unidos, y, centralmente, sobre la de México. La experiencia artística mexicana más comentada, el muralismo, se conocerá ampliamente a lo largo y ancho del continente. Los frescos de Diego Rivera en los edificios públicos de la Ciudad de México se reproducen profusamente en casi todas las revistas. Interesa también la experiencia llevada a cabo en la enseñanza de la pintura, con el sistema de dibujo de Adolfo Best Maugard, que rescata la tradición indígena antigua que pervive en las artes populares. Como se verá, varias revistas argentinas (*Martín Fierro*, *Proa*, *Valora-*

señala que la “experiencia mexicana” permitió en Argentina, y podríamos agregar en Uruguay, “cohesionar un espacio político-intelectual de nítidos contornos antiimperialistas y latinoamericanistas” (p. 131). Sería muy útil llevar a cabo un estudio similar, en el terreno de lo cultural y las artes en general, pues la presencia de México es una constante en todas las revistas de los jóvenes.

²¹ Cf. Óscar Leblanc, “El vanguardismo de viaje. Una tarde con Oliverio Girondo”, *El Universal Ilustrado* (2 de octubre de 1924). Citado en Rose Corral, “Notas sobre Oliverio Girondo en México”, pp. 459-462.

ciones) comentan elogiosamente las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y otras, como *Inicial*, *La Cruz del Sur* y *La Pluma*, combinan las noticias literarias y artísticas de la juventud de México y de América Latina con las políticas de defensa nacional y continental. Como lo anticipamos, el americanismo va cobrando entonces claros tintes “anti-yanquis”.

Fuera de la hoja mural *Prisma* (1921-1922) y de la primera *Proa* (1922-1923), fundada, entre otros, por Borges a su regreso a Buenos Aires en 1921, revista que reproduce el modelo de *Ultra*, pocas son en verdad las revistas de los nuevos centradas en asuntos puramente literarios o artísticos. El signo mayor de todas ellas es la de ofrecer textos heterogéneos que abarcan una gran diversidad de intereses, asuntos filosóficos, históricos, políticos, junto con novedades literarias y artísticas. Este entrevero de materiales, tal vez impensable en una revista europea de vanguardia de esos mismos años, es lo que les da una fisonomía propia, que pone al descubierto la multiplicidad de facetas del americanismo de ese momento, según los contextos y los marcos nacionales en que surgen.²² De ahí que resulte difícil, si no imposible, considerar estos movimientos y sus revistas de manera abstracta, desvinculados de sus entornos: es necesario reconstruir en cada caso, y no es siempre fácil, las redes que rodearon sus distintas empresas, los entretelones de las mismas. Hay desde luego acentos distintos en las revistas, algunas más politizadas que otras, pero en todas se pueden observar oscilaciones, cuando no oposiciones, tensiones, entre americanismo y cosmopolitismo, entre lo autóctono y lo europeo. También existe una gran libertad creativa que permite amalgamas, mezclas, apropiaciones y transformaciones que configuran lo que llamará en *Valoraciones* el crítico argentino Guillermo Korn: “una nueva sensibilidad americana” —un propósito que persigue la mayoría de las revistas—,

²² Años más tarde, el poeta estridentista Manuel Maples Arce recordaría la diferencia, a su juicio, entre los movimientos de vanguardia europeos (se refiere a los inicios de los años veinte) y la vanguardia mexicana: “... la diferencia fundamental que ha habido entre el movimiento de vanguardia en México y los movimientos europeos es que en los movimientos europeos no había ideas políticas definidas [...] el movimiento mexicano simpatizaba con la Revolución, simpatizaba con el pueblo y quería una reforma total de la realidad mexicana”. Entrevista de Dimas Lidio Pitty, “Maples Arce recuerda”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 643 (20 de octubre de 1974), p. 3.

pero que Korn formula precisamente al comentar las obras de dos pintores mexicanos entonces de visita en Argentina, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano:

México, libre del cosmopolitismo, trabajado por el dolor; con una viva tradición de arte popular parece haber iniciado en nuestra América la primera tentativa digna de ser tenida seriamente en cuenta. [...] Competetrados de las corrientes más modernas y avanzadas de la pintura y con un dominio cabal de su técnica estos pintores se han propuesto entroncar con los motivos y, en parte, hasta con la forma de expresión tradicional del arte mexicano.²³

En otros términos, debe entenderse esta “nueva sensibilidad americana” como una reafirmación de la propia identidad, pero a través de formas modernas, que permiten una nueva mirada, un redescubrimiento de lo nativo o autóctono. Es por cierto el camino americanista que recorre en su poesía Oliverio Girondo desde 1922 al publicar su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En 1924, José Carlos Mariátegui advierte el “carácter nacional de todo vanguardismo” y, para demostrarlo, toma como ejemplo a los “poetas nuevos” de Argentina: “La argentinidad de Girondo, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo. El vanguardismo literario argentino se denomina ‘martinfierismo’”. Y agrega: “Quien alguna vez haya leído el periódico de este núcleo de artistas, *Martín Fierro*, habrá encontrado en él al mismo tiempo que los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos”.²⁴ Y, poco después, al referirse concretamente a la obra poética de Girondo,

²³ “¿Hacia un arte americano?”, *Valoraciones* (La Plata), núm. 7 (1925), pp. 66-69. Desde luego que Korn no es el único en apreciar esa combinación o fusión de elementos para configurar una “nueva sensibilidad americana”, pero si lo destacamos aquí es porque hay una mirada abarcadora, que no sólo contempla lo nacional sino lo continental, como es el caso de la experiencia pictórica mexicana, celebrada prácticamente por todas las revistas de los nuevos.

²⁴ José Carlos Mariátegui, “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte”, en Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1994, p. 284.

escribe que “el bordado es europeo, urbano, cosmopolita. Pero la trama es gaucha”.²⁵

3. Veamos primero cómo se presenta tal problema en algunas revistas mexicanas, argentinas y uruguayas de los nuevos. En diciembre de 1921, como es sabido, Manuel Maples Arce lanza en la Ciudad de México su manifiesto, “Actual 1. Hoja de Vanguardia”, considerado el inicio del movimiento estridentista. En ese mismo año, en julio de 1921, Maples Arce le hace la primera entrevista a Diego Rivera, recién llegado de Europa,²⁶ cuando no ha empezado todavía su labor de muralista ni su militancia en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, que se creó a finales de 1923, y entre cuyos adherentes se cuentan otros artistas que formarán parte del grupo estridentista como Fermín Revueltas, Germán Cueto y Ramón Alva de la Canal. La colaboración entre escritores, pintores, escultores y fotógrafos será una constante en las dos revistas estridentistas, *Irradiador* (fundada por Maples Arce y el pintor Fermín Revueltas en 1923) y *Horizonte* (dirigida en Xalapa por el poeta Germán List Arzubide entre 1926 y 1927). No sorprende, pues, la presencia de Rivera en *Irradiador* y de otros pintores, como Jean Charlot, Leopoldo Méndez, el escultor Guillermo Ruiz y el fotógrafo Edward Weston. La revista, subtitulada “Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética”, es una buena muestra de la heterogeneidad a la que ya aludimos: junto al caligrama inicial, “Irradiador Estridencial”, se incluyen poemas de los estridentistas y de otros nuevos, como Borges y Humberto Rivas; artículos de arqueología de Ricardo Gómez Robelo sobre las pirámides, concretamente sobre la pirámide del Sol en Teotihuacán; y dos artículos, sorprendentes en el contexto de una revista de vanguardia, de H. G. Martin sobre “La rivalidad británico-americana y el petróleo”,

²⁵ José Carlos Mariátegui, “Oliverio Gironde”, en Jorge Schwartz (ed.), *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, p. 271. Años después, Ramón Gómez de la Serna sostendría, en el mismo sentido, que “nadie [es] más americano que Oliverio Gironde”. “Oliverio Gironde (Silueta total a propósito de su nuevo libro *Interlunio*)”, *Sur*, núm. 40 (1938), pp. 59-71. Gómez de la Serna vuelve a publicar ese texto en *Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.

²⁶ Manuel Maples Arce, “Entrevistas de *Zig-Zag*. Diego M. Rivera”, *Zig-Zag*, núm. 68 (28 de julio de 1921), p. 34.

trabajos publicados en los números 1 y 2.²⁷ No deja de llamar la atención el singular interés de *Irradiador* no sólo por la “nueva estética”, sino también por asuntos de política internacional que muy pronto afectarían a México. Desde el texto que abre el núm. 1, “Irradiación inaugural”, se fusiona en una misma enumeración, como sinónimos del mundo moderno, el petróleo, la música y la ciudad: “Jazz Band, petróleo, Nueva York. La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil”. Una ciudad en efecto moderna es la que cantan, con sus rascacielos y sus antenas, ideal que reaparecerá en las ilustraciones posteriores de una ciudad futura, imaginada, Estridentópolis, que hace Ramón Alva de la Canal para el libro de List Arzubide, *El movimiento estridentista*, publicado en 1926 en Xalapa.

Pero el texto de H. G. Martin no alude desde luego a la modernidad sino a la lucha mundial de las grandes potencias y de los “trusts” por obtener el preciado “oro negro”,²⁸ un tema sin duda sensible para México en esos años: “Estamos empezando a vivir la edad del petróleo, y la nación que domine la capacidad mundial petrolífera, será la que domine el mundo”.²⁹ Poco antes, en agosto de 1921, José Juan Tablada, en un artículo enviado a *Excelsior* desde Nueva York, en donde residía (“No todos son petroleros: Waldo Frank y el indio”), denunciaba la codicia norteamericana y sus maniobras para apoderarse del petróleo mexicano, a la vez que mostraba, a través de la figura y del pensamiento de Waldo Frank, otra cara del imperio, y, sobre todo, otra actitud hacia América Latina que también se difundiría a lo largo de la década.³⁰ El tema se seguirá tratando en *Horizonte*, una revista

²⁷ Las citas de la revista *Irradiador* (que tuvo tres números, publicados entre septiembre y noviembre de 1923) remiten a la edición facsimilar, presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, UAM, México, 2012. Con el título “Las pirámides”, la revista *Horizonte*, núm. 10 (abril-mayo de 1927), retomará este ensayo de Gómez Robelo.

²⁸ Para un estudio pormenorizado del tema del petróleo, remitimos al documentado libro de Lorenzo Meyer, *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942)*, El Colegio de México, México, 1972.

²⁹ Cf. *Irradiador*, núm. 1 (septiembre de 1923), s. p.

³⁰ Citado en Arnold Chapman, “Waldo Frank in Spanish America: Between Journeys, 1924-1929”, *Hispania*, vol. 47, núm. 3 (septiembre de 1964), p. 512. En el *Diario* de Reyes encontramos la siguiente anotación, del 28 de septiembre de 1924,

mucho más política, que hacen los estridentistas desde el gobierno del estado de Veracruz en el que colaboran, en un ensayo sin firma titulado “La lucha por el petróleo”, que aparece en el número 3, en junio de 1926, junto a un retrato de Abraham Ángel, fallecido poco antes, y a un ensayo de Maples Arce sobre “La estética del sidero-cemento”.³¹ *Horizonte* (que circulará ampliamente por el continente, como se aprecia al leer la revista uruguaya *La Pluma*)³² anuncia en sus páginas las revistas argentinas *Martín Fierro* y *Proa*, las vanguardistas *De Stijl*, de Holanda, y *Disk* de Praga, y tendrá también, desde un principio, un claro sello americanista con la publicación de la “Proclama del Comité Organizador de la Liga de los Escritores de América”, un comité establecido en la Ciudad de México y presidido por el Dr. Atl. En el encabezado de la revista, en la segunda de forros, que aparece desde el primer número de *Horizonte*, en abril de 1926, hasta el último, el décimo, en abril-mayo de 1927, es manifiesta su orientación: “Será exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario”. Y agrega: “Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni

en la que observa que la lucha de México por su petróleo puede convertirse en literatura: “Hay dos grandes temas épicos en México: uno, el petróleo; otro, el contrabando del Río Bravo...”. (p. 70). Muy poco después, Xavier Icaza, cercano a los estridentistas, escribió desde Xalapa una novela de corte vanguardista, con mezcla de géneros y con la cuestión petrolera como trasfondo, no de tono épico, como quería Reyes, sino con claros rasgos de esperpento: *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz* (Cultura, México, 1928), con ilustraciones de Alva de la Canal.

³¹ Citamos de la edición facsimilar de *Horizonte* [1926-1927] (Xalapa), Fondo de Cultura Económica, México, 2011, pp. 13-17. En la entrevista ya citada a Maples Arce (“Maples Arce recuerda”), el escritor destaca la labor llevada a cabo por los estridentistas en el gobierno de Veracruz, la obra editorial y educativa, en particular la publicación de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, “y los ensayos de Rafael Nieto sobre el petróleo, cuando poca gente hablaba del petróleo. Además, hay que recordar que nosotros impusimos a las compañías petroleras las primeras restricciones serias a la labor que venían desarrollando”. Entrevista citada, p. 4.

³² Por ejemplo, en el número 1 de *La Pluma* (agosto de 1927), p. 72, se reproduce un texto sin firma (“Mientras Ortega y Gasset juega al polo”) tomado de la revista *Horizonte*, y en el número 3 (noviembre de 1927), p. 19, Pedro Henríquez Ureña menciona a sus amigos de *Horizonte* en el texto intitulado “El peligro de la *Revista de Occidente*”. Tanto *La Cruz del Sur* como *La Pluma* fueron consultadas en línea en: <www.archivosdeprensa.uy>.

vacilaciones”.³³ Si el peso mayor de la revista recae finalmente en asuntos sociales, políticos, educativos y culturales del estado de Veracruz, frutos de la joven revolución, pretende estar también al día en cuestiones estéticas y literarias. Del internacionalismo que sostiene *Irradiador* en su subtítulo se pasa con *Horizonte* a una revista más nacional y americanista. Se publican poemas del grupo estridentista, textos de vanguardistas europeos, como Nicolas Beauduin, el fundador del paroxismo y de la revista *La Vie des Lettres*,³⁴ noticias de la exposición de la revista *Der Sturm*, en Berlín, o del “teatro vanguardista” de Madrid, noticias que por cierto envía el estridentista de viaje por Europa, Arqueles Vela. La parte gráfica de la revista debe destacarse, en particular las portadas de Ramón Alva de la Canal, de Jean Charlot y las reproducciones en sus páginas de cuadros de Rufino Tamayo, Julio Castellanos, José Clemente Orozco, Leopoldo Méndez, dibujos de Covarrubias, tapices de Dolores Velázquez de Cueto, fotos de Tina Modotti, Edward Weston, Pedro S. Casillas, además, claro, de fragmentos de los frescos de Diego Rivera, como ya lo hiciera la revista *Irradiador*.

En *Irradiador* hay señales de que la vanguardia estridentista, atenta a su contexto inmediato, no sólo se interesa por cuestiones estéticas de ese momento, como deja entender su subtítulo; sin embargo, hay que situar este compromiso un poco antes, en 1922, en las páginas de *El Universal Ilustrado* que, gracias a Carlos Noriega Hope, director del suplemento y simpatizante del movimiento, fue un difusor de los textos de los estridentistas y de varias notas críticas sobre los libros que publicaban. En diciembre de 1922 aparece, en “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado*, la “primera novela estridentista” (así la define Noriega Hope

³³ Véase la edición facsimilar de *Horizonte*, núm. 1 (abril de 1926), p. 2.

³⁴ De Nicolas Beauduin se publica “La psicología de los poetas nuevos”, en el número 1 de *Horizonte* (*ibid.*, pp. 13-14 y 19). Beauduin tuvo bastantes contactos con la vanguardia ultraísta española. Maples Arce lo incluye en su “Directorio Internacional de Vanguardia”, al final de “Actual núm. 1”, en diciembre de 1921, y Borges lo menciona en “Ultraísmo”, publicado en la revista *Nosotros*, también en diciembre de 1921. Cf. Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, p. 131. En 1925 Guillermo de Torre, en *Literaturas europeas de vanguardia*, dedica algunas páginas al paroxismo y al autor de *L'Homme cosmogonique* (1921), un libro que circuló entre los vanguardistas españoles e hispanoamericanos. Cf. *Literaturas europeas de vanguardia* [1925], Renacimiento (Biblioteca de Rescate), Sevilla, 2001, pp. 197-202.

en un prólogo que la antecede): *La señorita etcétera* de Arqueles Vela. En las páginas del suplemento, ese mismo mes, se publica un texto importante de Maples Arce, “El movimiento estridentista en 1922”, que asocia claramente al movimiento con la explosión social que significó la revolución, adoptando en varios fragmentos el tono iconoclasta del manifiesto: “... las inquietudes posrevolucionarias, las explosiones sindicalistas y manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores. Nosotros también podíamos sublevarnos. Nosotros también podíamos rebelarnos”.³⁵ Un texto posterior de Carlos Noriega Hope, Febronio Ortega y Arqueles Vela, firmado con el seudónimo de José Corral Rigán, “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”, de noviembre de 1924 (año en que Maples Arce publica *Urbe. Super poema bolchevique en cinco cantos*), será todavía más contundente al definir la “corriente de vanguardia” no “como un ‘esnobismo europeo’ [...] una ‘pose démodée’”, sino “como un producto de la Revolución”: “De esa rebeldía y ese coraje de la Revolución, ha surgido la rebeldía y el coraje de los nuevos escritores.” Y el autor de este artículo concluye que sólo se propuso “esclarecer ese error en que se aferran ciertas afirmaciones [que consideran] el movimiento renovador de nuestra literatura [...] como una adaptación de otros movimientos que surgieron en Europa, sin este coraje con que tiene que orientarse el nuestro...”³⁶ Esta asociación de arte nuevo o de vanguardia con un fenómeno social como la Revolución mexicana (otra formulación de la contraposición entre cosmopolitismo y nacionalismo o americanismo), puede leerse como una propuesta original y temprana para llevar adelante ambas revoluciones: artística y social. En la cita, queda claro también que al arte de vanguardia mexicano no se le podía considerar simplemente un producto foráneo, imitativo, y por lo tanto desvinculado de la cultura y política nacionales. Tal vez el movimiento estridentista sea el primer intento, en tierras americanas, de vincular arte y política, un asunto que ya estaban discutiendo los pintores mexicanos en su sindicato recién creado y que sería central en la década siguiente. Muy

³⁵ *El Universal Ilustrado*, núm. 294 (28 de diciembre de 1922), p. 25.

³⁶ *El Universal Ilustrado*, núm. 393 (20 de noviembre de 1924), p. 43.

poco tiempo después de este artículo, se comentará en la prensa mexicana el libro de Trotski, *Literatura y revolución* (1924), que había aparecido poco antes, uno de los primeros en reflexionar sobre el tema, a partir de la experiencia de la Revolución rusa.³⁷ Se entiende entonces mejor por qué el texto sobre el petróleo en *Irradiador* no resulta ajeno a las inquietudes nacionalistas (y americanistas en un sentido más amplio) del grupo, un tema que poco después será asumido como propio por varias de las revistas de los nuevos.

Revisemos también otras revistas mexicanas de la nueva generación, que de igual forma se interesaron por las discusiones sobre americanismo, en un terreno más literario y cultural: *Ulises* (1926-1927), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Bandera de Provincias*, ésta última, menos conocida, dirigida por el joven escritor Agustín Yáñez desde Guadalajara, entre 1929 y 1930. En *Ulises*, en una nota anónima en la sección “El Curioso Impertinente”, probablemente de Xavier Villaurrutia, se critican los excesos que a su juicio han cometido los integrantes de la revista *Martín Fierro* al responder, “con el tono agrio de la polémica” y con un humorismo dudoso, al editorial (al que se califica como una “inocente utopía”) de *La Gaceta Literaria* sobre el sonado asunto de “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” que recorrió todo el continente, como lo testimonian las numerosas revistas (y no sólo de los nuevos) que se ocuparon de éste.³⁸ Los argentinos han contestado, sigue diciendo la nota, “con más prisa que inte-

³⁷ Resulta asombroso que sea un escritor de la vieja guardia, un miembro de la Academia de la Lengua, Victoriano Salado Álvarez, el que comenta este libro de Trotski en el artículo “La literatura revolucionaria rusa según Trotsky y la literatura revolucionaria mexicana” (*Excelsior*, 31 de enero de 1925, p. 5). Considera que en las ideas del ruso “se perciben grandes verdades que a maravilla se adaptan a nuestro medio”, como por ejemplo la que plantea que “la revolución tiene que producir una literatura nueva [...] bajo el signo de la revolución”, una literatura “intransigente contra el pesimismo, el escepticismo”, “compenetrada de una ilimitada fe creadora en el futuro”. Y también echa de menos que en México la revolución no haya producido “una sola obra revolucionaria”. Sorprende que ni siquiera mencione al movimiento estridentista, que sí se había pronunciado en ese sentido, al igual que los muralistas, muy poco antes.

³⁸ Para una visión de conjunto de las distintas reacciones que provocó este asunto en Hispanoamérica, véase de Carmen Alemany Bay, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica, 1927: estudios y textos*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998.

ligencia, con más amor a Buenos Aires que justicia a España”.³⁹ Poco después, en la revista *Contemporáneos*, las discusiones en torno al americanismo (o criollismo, en ese caso) de los rioplatenses surgen en los comentarios y notas sobre los libros de algunos poetas: Molinari, Borges, Silva Valdés, entre otros. En una sección, “Poesía de América”, hay muestras del interés de los *Contemporáneos* por lo que se publica en Argentina, Uruguay, Chile y Cuba. Bernardo Ortiz de Montellano señala que “a nuestras manos llegan, constantemente y en número considerable, libros y revistas de América, marea constructiva del espíritu del continente, en crecimiento y maduración constante”.⁴⁰ Ortiz de Montellano reseña dos libros: *Cuaderno San Martín* de Borges, publicado en la colección de los Cuadernos del Plata,⁴¹ e *Intemperie* del poeta uruguayo Fernán Silva Valdés. Aunque menos duro que Enrique González Rojo con el libro de Molinari (*El imaginero*), reseñado en el número 2 de *Contemporáneos*,⁴² Ortiz de Montellano apunta la “innegable calidad” de la poesía de Borges, pero también sugiere el nexo entre el Borges criollista y López Velarde: “Hablar a lo recóndito y específico, a lo regional propio, fue lo que hizo a veces nuestro gran poeta López Velarde y por ese camino nos conduce ahora J. L. Borges”.

³⁹ *Ulises*, núm. 4 (octubre de 1927), p. 38. Se cita de la edición facsimilar de *Ulises, 1927-1928/ Escala, 1930*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

⁴⁰ Cf. “Libros de América”, *Contemporáneos*, núms. 42-43 (noviembre-diciembre de 1931), p. 293. Todas las citas de la revista remiten a la edición facsimilar en varios volúmenes de *Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

⁴¹ Hay una breve nota, también de Ortiz de Montellano, previa al comentario sobre el libro de Borges, en el mismo número, que versa sobre la revista *Libra* y sobre los “Cuadernos del Plata”, en la que observa con razón el papel de mentores que tanto Alfonso Reyes como Pedro Henríquez Ureña desempeñan para los nuevos en Argentina, algo que destacamos asimismo al inicio de este trabajo. Después de referirse al “intenso movimiento intelectual de la Argentina”, agrega: “Al lado de escritores, novelistas, poetas, que agotan ediciones numerosas figuran los nuevos, iniciados alrededor de *Proa*, cuyos valores, de la mejor calidad, coinciden en la amistad de dos inquietos mexicanos: Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, aquél vecino de *Don Segundo Sombra*, la revista universitaria de La Plata, éste cerca de *Libra* y los *Cuadernos del Plata*, expositores de la más pura novedad literaria”. *Contemporáneos*, núm. 19 (diciembre de 1929), p. 428.

⁴² En su nota, que titula “Un discípulo argentino de López Velarde”, González Rojo aludía “al ‘nacionalismo’ tímido” del autor, complicado con modalidades nuevas, para concluir de manera algo abrupta que: “El libro de Molinari está hecho con las palabras de López Velarde.” *Contemporáneos*, núm. 2 (julio de 1928), p. 220.

Y agrega un reparo o una crítica: el regionalismo de Borges no es “universal” como el de López Velarde, hay zonas en su poesía que quedan “sin resonancia viva en la atmósfera superior del poema”.⁴³ En cuanto al poeta nativista uruguayo, Fernán Silva Valdés, Ortiz de Montellano lo define como un “poeta nuevo, interesante [...] que persigue ideales netamente americanistas en su poesía”, aunque se pregunta finalmente si en sus libros de poesía (*Poemas nativos*, *Agua del tiempo* e *Intemperie*) “¿ha elevado a su verdadero tono lírico [...] la sensibilidad gauchesca?”.⁴⁴ También Jaime Torres Bodet contribuye a la discusión con varios ensayos, reunidos en su libro *Contemporáneos* (1928), en los que coincide en buena medida con los integrantes del grupo que hacen la revista, cuando censura la veta excesivamente nacionalista de la poesía de los rioplatenses.⁴⁵ Entonces, la nota común entre todos estos comentarios aparecidos en *Contemporáneos* podría resumirse como una crítica a lo que juzgan como un excesivo criollismo en la poesía que escriben en esos años los escritores rioplatenses. Un exceso que no había dudado en calificar de “enfermedad” un martinfierrista connotado, Leopoldo Marechal, que advertía ya en 1926 y en *Martín Fierro* que “las letras rioplatenses, tras un discutible propósito de nacionalismo literario, están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal”. Y aconsejaba: “nuestra incipiente literatura debe arraigar en el hoy, en esta pura mañana que vivimos”. Marechal elogia la novela recién publicada de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, porque se entiende que no cae en el regodeo del arquetipo pintoresco o exótico, sino en lo humano, y en cuanto a Borges, sospechoso de la otra “enfermedad”, ya que en esos años construía su mitología arrabalera, ni siquiera lo menciona. El blanco, entonces, de las enfermedades son para Marechal, al igual que en el fondo para los Contemporáneos, los poetas uruguayos y en particular Silva Valdés, quien

⁴³ *Contemporáneos*, núm. 19 (diciembre de 1929), p. 429.

⁴⁴ *Contemporáneos*, núms. 30-31 (noviembre-diciembre de 1930), p. 270.

⁴⁵ Véanse en particular los ensayos “Notas sobre la poesía argentina” y “El paisaje de México”, en este último reflexiona sobre el “nacionalismo en la poesía” y alude a los poemas de Silva Valdés y Fernández Moreno, como ejemplos en el Río de la Plata de una poesía que “confunde el problema del paisaje” con “otro problema mayor: el de una literatura nacionalista”. *Contemporáneos. Notas de crítica*, UNAM/Universidad de Colima, México, 1987 [1ª ed.: Herrero, México, 1928].

“[explota] el fácil prestigio sentimental de viejos útiles y viejos paisajes...”.⁴⁶

En el marco del interés americanista en *Contemporáneos*, hay que destacar la nota elogiosa de Villaurrutia, “Henríquez Ureña, humanista moderno”, con motivo de la publicación en Buenos Aires de su nuevo libro (*Seis ensayos...*), en la que se muestra receptivo al camino abierto por el ensayista dominicano al que no duda en considerar “el americano más viviente de sus años” y un maestro para el grupo, al igual que para los rioplatenses.⁴⁷ Samuel Ramos contribuye al tema con un largo ensayo, “La cultura criolla”, en el que hace una revisión histórica y cultural de México, desde la época colonial hasta el presente, para intentar entender y definir la criolledad. Advierte que “nuestro europeísmo ha tenido mucho de artificial”, de “cultura de invernadero”, y que “no es menos falso el plan de crear un mexicanismo puro”, o sea la actitud contraria que encomia un nacionalismo estrecho. Procura mostrar que es saludable salir de estas oposiciones estériles porque hay que considerar la cultura mexicana como una cultura “asimilada a nuestra ubicación geográfica”, es decir, “lo europeo integrado ya al paisaje de México” que vendría a conformar precisamente “la cultura criolla”, una postura que se asemeja a los planteamientos tanto de Henríquez Ureña como de Reyes. Ramos extiende sus reflexiones, al final del ensayo, a toda América, y enfatiza la necesidad de crear un lenguaje propio como americanos, ampliando con ello los horizontes nacionales, porque uno de los “leit-motivos de la cultura criolla” significa no aislamiento o encierro, sino apertura al mundo, “voluntad universalista”.⁴⁸

En *Bandera de Provincias*, el joven grupo que hace la revista se muestra al tanto del debate en torno a América, que entonces se daba

⁴⁶ Leopoldo Marechal, “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, *Martín Fierro*, núm. 34 (octubre de 1926), p. 258. Citamos de la edición facsimilar de *Martín Fierro* (1924-1927), estudio preliminar de Horacio Salas, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995. Véase un primer acercamiento a las revistas *Martín Fierro* y *Contemporáneos* en nuestro artículo: “El grupo de *Martín Fierro* y los poetas de *Contemporáneos*”, *Caravelle*, núms. 76-77 (2001), pp. 517-525.

⁴⁷ *Contemporáneos*, núm. 7 (diciembre de 1928), p. 407.

⁴⁸ Se trata, por otra parte, de un ensayo en el que ya están los cimientos de sus indagaciones futuras sobre la identidad del mexicano. *Contemporáneos*, núms. 38-39 (julio-agosto de 1931), pp. 61-82.

en el continente, en un artículo de Enrique Martínez Ulloa intitulado “La rebeldía contra Europa”. El estímulo lo reciben del *Primer mensaje a la América Hispana* de Waldo Frank, ampliamente difundido, con un tema en el que, recuerda el autor, han colaborado a lo largo del tiempo muchos pensadores y escritores hispanoamericanos, entre los cuales se mencionan a Andrés Bello, José María Gutiérrez, Rodó, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Samuel Ramos. Se refiere el autor a la “existencia de un sentimiento general de emancipación latente en todo corazón americano”, algo que va más allá de una “inquietud de literatos”. Enterado de la polémica y la oposición de *Martín Fierro* al meridiano intelectual de Hispanoamérica que proponía *La Gaceta Literaria*, el autor se muestra a favor de la reivindicación de “un modo nuevo” de decir americano y del “deseo sensitivo y general de crear una cultura”.⁴⁹ También se comentan varios libros publicados en Buenos Aires como el del argentino Marcos Fingerit, *Antena: 22 poemas contemporáneos* (1929), considerado un libro futurista, con lo cual se muestran interesados por la nueva poesía;⁵⁰ de Henríquez Ureña, *Los seis ensayos en busca de nuestra expresión*;⁵¹ y el libro de Alfonso Reyes, *Fuga de Navidad*, publicado en Buenos Aires, con ilustraciones de Norah Borges.⁵² Samuel Ramos publica en *Bandera de Provincias* una nota, “Nacionalismo y cultura”, anterior a “La cultura criolla”, en la que discute la tendencia nacionalista en el arte y la cultura del México de esos años: discrepa de las condenas (nacionalistas) a la cultura europea como una “influencia deformante” y procura no situarse “en la vana postura” del “opositor intolerante y sistemático”, sino “por encima de las oposiciones [...] porque sólo desde la altitud se ensancha la comprensión y lo que abajo parecía discordia y enemistad”.⁵³

⁴⁹ Enrique Martínez Ulloa, “La rebeldía contra Europa”, *Bandera de Provincias*, núm. 23 (abril de 1930), p. 1. Consultamos la edición facsimilar de *Bandera de Provincias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

⁵⁰ Véase el comentario de J. G. Cardona Vera, en la sección “Examen de libros”, *Bandera de Provincias*, núm. 14 (noviembre de 1929), p. 5. Hay interés, asimismo, en la prosa nueva en la nota de Efrén González Luna sobre *La rueca del aire* de Martínez Sotomayor. Cf. “Verificación de Martínez Sotomayor”, *Bandera de Provincias*, núm. 20 (febrero de 1930), p. 1.

⁵¹ *Bandera de Provincias*, núm. 3 (junio de 1929), p. 4.

⁵² *Bandera de Provincias*, núm. 19 (febrero de 1930), p. 2.

⁵³ *Bandera de Provincias*, núm. 17 (enero de 1930), p. 1.

Como se planteó en un inicio, resulta difícil entender la heterogeneidad de materiales que ofrecen las revistas de los nuevos en el México de los años veinte, sus varios frentes, artísticos, políticos e ideológicos, sin la consideración de los distintos contextos: en primer lugar, nacional; luego, continental y, sin duda, europeo también, por la atención que van prestando a las distintas manifestaciones modernas de arte que allí se despliegan.

4. En el Río de la Plata son varias, como dijimos, las revistas de los nuevos que se ocupan de la problemática americana y a la vez de las formas modernas de la poesía y del arte en general. Oliverio Gironde es el poeta cosmopolita y americanista de la primera hora, en una mezcla que asume con naturalidad, sin complejo alguno. En su “Carta a la Púa” (1922), que se agrega a la edición argentina de los *Veinte poemas...* en 1925, su defensa de lo americano pasa por la defensa de la lengua, algo que expresa con su humor característico, porque “fuimos, nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de ‘americana’, con la ‘americana’ nuestra de todos los días”.⁵⁴ En sustancia, retomará esa defensa del “aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical”, en el “Manifiesto de *Martín Fierro*” que redacta en el número 4 de la revista: “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”.⁵⁵ Una defensa que harán también Borges unos años después, en *El idioma de los argentinos* (1928), y Roberto Arlt, en otro contexto, en varias de sus agudísimas porteñas publicadas en el diario *El Mundo* a finales de los años veinte. También Gironde, en sus “Membretes”, aforismos cercanos a las greguerías ramonianas, que publica en *Martín Fierro*, ironiza con los nacionalismos y los adeptos del color local, como en el

⁵⁴ Oliverio Gironde, *Obra completa*, p. 6.

⁵⁵ Uno de los primeros críticos que analiza el americanismo de la revista o su criollismo, junto con su cosmopolitismo (“corrientes renovadoras europeas más espíritu nacional”), fue Adolfo Prieto en “El martinfierrismo”, *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana* (Mendoza), año 1, núm. 1 (1959), pp. 9-31. Véase también Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, núm. 15 (1982), pp. 39-69.

siguiente: “Delatemos un onanismo más: el izar la bandera cada cinco minutos”.⁵⁶ Por cierto, es significativo que el poeta se haya mantenido al margen de la reacción airada de *Martín Fierro* ante el asunto del Meridiano, ventilada en uno de los últimos números de la revista, el 42, de julio de 1927: indicaría sus reticencias ante el nacionalismo exacerbado que se desata en algunos de los textos de los colaboradores, en particular en el texto atribuido a Borges, Marechal y Mastronardi, firmado con el nada inocente seudónimo de Ortelli y Gasset, “A un mediano encontrao en una fiambreira” (p. 357). En ese momento, la actitud más abierta de Gironde, esa “capacidad digestiva y de asimilación” que atribuye desde 1922 a los latinoamericanos, es bastante única y contrasta con la postura inicial de Borges quien, todavía inspirado por el ultraísmo español, funda *Prisma* y la primera *Proa*. Su criollismo se abriría paso unos años después en las páginas de la segunda *Proa*.⁵⁷ Una encuesta de *Martín Fierro*, un género al que eran afines varias de las revistas de vanguardia del continente,⁵⁸ se preocupa por conocer la existencia o no de “una sensibilidad y de una mentalidad argentina”, en los números 5-6, de junio de 1924, encuesta que contestan tanto escritores de la generación anterior, Lugones o Ricardo Rojas, como los nuevos, Rojas Paz y Mariani, entre otros. Destacamos, también en *Martín Fierro*, la nota del pintor uruguayo Pedro Figari sobre las EPAL, “Arte infantil mejicano”, en el número 18 (junio de 1925), que se con-

⁵⁶ Oliverio Gironde, *Obra completa*, p. 66.

⁵⁷ Para un mayor desarrollo sobre el tema, véase el estudio preliminar a la edición facsimilar de *Proa*, “Entre vanguardia y modernidad: *Proa* (1924-1926)”, en *Proa*, pp. 15-59.

⁵⁸ *La Cruz del Sur* organiza una encuesta, a lo largos de varios números, que gira también en torno a la existencia o no de “un arte nacional diferenciado” y sobre el “nativismo”, el movimiento uruguayo que enlaza americanismo y formas poéticas modernas; otra pregunta más específica gira sobre la relación entre Europa y América: “¿Considera usted que lo que hay de fundamental en la estética europea es pernicioso, necesario o indiferente para el desarrollo del arte americano?”. Véase, por ejemplo, la respuesta de Fernán Silva Valdés en *La Cruz del Sur*, núm. 18 (julio-agosto de 1927), p. 4. *La Revista de Avance* (La Habana) organiza en Cuba una encuesta similar, entre 1928 y 1929, que preside la siguiente pregunta: “¿Qué debe ser el arte americano?”, y una última, infaltable, sobre “¿cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?”. Véase Celina Manzoni, “Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *Revista de Avance* (en torno a una encuesta)”, *Iberoamericana* (Fráncfort), año 17, núm. 1 (1993), pp. 5-15.

vierte en un elogio de la capacidad creadora de los niños en México, “después de haber vivido a la zaga, imitando, adoptando como propia la cultura de los demás”, enseñanza opuesta a los “automatismos” que produce la imitación, y concluye que “Méjico toma la delantera en estos cultivos autónomos” (p. 121). Figari, figura tutelar de *La Cruz del Sur*, en “Autonomía regional”, el texto que encabeza el número 2, de mayo de 1924, y que bien puede leerse como un manifiesto de la revista, ya se había referido al “despertar de la conciencia autónoma” en América porque “habíamos perdido el rumbo”. Y sigue diciendo:

El cosmopolitismo arrasó lo nuestro importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centellear de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra tradición [...] como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible.

Será Ricardo Güiraldes quien se encargue en *Proa* de escribir el comentario sobre la exposición de los cartones de niños mexicanos, una nota que empieza con una profesión de fe “incondicionalmente americanista en arte”.⁵⁹ Como ya se observó en el artículo de Korn en la revista *Valoraciones*, el interés por la obra de los dos pintores mexicanos que visitan Buenos Aires, Rodríguez Lozano y Castellanos, es notorio.⁶⁰ Poco antes de su estancia, había circulado en Argentina, nuevamente en *Valoraciones*, uno de los primeros artículos que se publica en México sobre el tema, “La pintura en México”, de Daniel Cosío Villegas, en el que da cuenta del “gran resurgimiento” pictórico que llevan a cabo los “jóvenes”, Rivera, Montenegro, Best Maugard. Sobresale en su análisis el “genio” de Diego Rivera en sus murales de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Secretaría de Educación Pública, y se refiere asimismo a la importancia de Adolfo Best Maugard,

⁵⁹ Ricardo Güiraldes, “Manuel Rodríguez Lozano-Julio Castellanos”, *Proa*, núm. 11 (junio de 1925), pp. 56-60.

⁶⁰ Véase, en “Notas de *Martín Fierro*”, la mención que se hace de: “Dos pintores mexicanos. Son nuestros huéspedes y se han incorporado a *Martín Fierro*...”, *Martín Fierro*, núm. 17 (mayo de 1925), p. 117. En la misma página se anuncia un ensayo de Oliverio Gironde sobre Diego Rivera, que finalmente no se publica.

“autor del sistema de dibujo mexicano implantado en las escuelas públicas”.⁶¹ En México, el experimento de las EPAL tendrá lecturas diversas y distará de ser unánime el entusiasmo. En la revista *Forma* Salvador Novo las comenta positivamente.⁶² Pero en *Ulises*, aunque Villaurrutia elogia la libre expresión de los alumnos de las escuelas y sabe de la gran “resonancia” que han tenido “fuera del país”, acaba preguntándose si esta “legión de jóvenes va a convertirse en una legión de artistas”. Y a continuación contesta: “sería inocente esperarlo. Faltan la conciencia y la inteligencia”.⁶³ Por las mismas fechas, otra revista que intentó, desde México, tener una proyección continental, es la que dirigió el Dr. Atl en 1926, *América*, revista que tuvo sólo cinco números y que se presenta como el órgano de la Liga de Escritores de América. Su “proclama”, que aparece en el primer número de la revista, será reproducida poco después en la revista estridentista *Horizonte*.⁶⁴ Aunque no pretende ser un órgano de los nuevos, *América* reivindica los logros culturales y educativos de la revolución, como el del arte popular mexicano y de las EPAL, porque “nuestros pintores de las escuelas libres, en las interpretaciones del abrupto paisaje mexicano, revelan un sentimiento estético verdaderamente extraordinario que, de perdurar, llegará a formar una verdadera raza de artistas”.⁶⁵

⁶¹ *Valoraciones* (La Plata), año 1, núm. 3 (abril de 1924), pp. 209-216. El artículo de Cosío Villegas se publicó primero en *El Universal* el 19 de julio de 1923.

⁶² Después de aludir a las “facultades artísticas innatas de nuestro pueblo”, a la libertad de la que gozan los estudiantes de las EPAL, y a la exitosa exposición de estas pinturas en el Palacio de Minería, Novo concluye que “lo que hoy hace el indio, la maravilla de expresión significativa que encierran las formas, las líneas, los colores que compone y maneja, no son otra cosa que la soberbia continuación de un pasado artístico, precolonial, no superado”. Salvador Novo, “Las escuelas al aire libre”, *Forma*, núm. 1 (octubre de 1926), pp. 16-17. Consultado en la edición facsimilar de *Forma* (1926-1928), Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

⁶³ “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, *Ulises*, núm. 6 (febrero de 1928), p. 7.

⁶⁴ Véase *Horizonte*, núm. 1 (abril de 1926), pp. 3-4.

⁶⁵ Dr. Atl, “Los niños en las exposiciones públicas de pintura”, *América*, núm. 2 (febrero de 1926), s.p. El pintor acababa su texto con total entusiasmo, y no sólo americanista, al subrayar que “los niños de México dibujan y pintan con grande intuición del volumen y del color [...]. Si las condiciones sociales de México permiten el desenvolvimiento de las facultades artísticas de estos niños pintores, tendremos la posibilidad de exhibir por primera vez ante el mundo civilizado, una obra que iguala,

Volviendo a *Martín Fierro* y a la línea americanista de la revista en el arte, interesa un artículo de Antonio Vallejo sobre “El neoamericanismo de Lysandro Z. D. Galtier”, en el número 32, de agosto de 1926, el mismo en que el propio Galtier, artista plástico, ofrece la que es probablemente la primera traducción al español del poema “Zone”, de Apollinaire. Vallejo celebra en la cerámica del artista argentino la mezcla de elementos de la cultura calchaquí con lo moderno: “Las últimas muestras de factura calchaquí ya evidencian una interpretación moderna del sentido simbólico de las figuras” (p. 238). La inquietud americana se manifiesta asimismo en *Martín Fierro* con muestras de la poesía joven de América, por ejemplo la que dedica al poeta peruano J. M. Eguren (números 12-13 [noviembre de 1924]), o a los “Seis poetas nuevos de México” en el número 42, de julio de 1927.⁶⁶ Pero es en *Proa* en donde Brandán Caraffa da libre curso a su entusiasmo americanista al comentar la poesía de Carlos Pellicer, concretamente su libro *Piedra de sacrificios*, prologado por Vasconcelos, que alude a la presencia en la poesía de Pellicer de una “religión del paisaje”. Brandán comparte sin duda, en el terreno poético, la misma exaltación americanista de Güiraldes: se refiere al poeta mexicano como el “primer poeta de América” y agrega: “Tenía que venir de México, país trágico, agazapado como un tigre bajo el cerco de los siglos, la voz saltadora como flecha, capaz de atravesar la piel recia del continente. Después de Rubén nadie sabe ser tan voluptuoso en palabras. Resumen perfecto de nuestra América”.⁶⁷ Nuevamente, contrasta este comentario con las reservas que emite Xavier Villaurrutia sobre la poesía de Pellicer, en “Cartas a Olivier”, en *Ulises*. En el fondo, son las mismas razones por las que el grupo desapueba (y no sólo Villaurrutia) la poesía de los criollistas rioplatenses, porque estima que “está [en Pellicer] el peligro del acto exterior de Darío y el sacrificio de una personalidad poética a un ideal

en el campo de la inteligencia, a los grandes productos de pueblos que parecen más adelantados que el nuestro”.

⁶⁶ Los seis poetas son Novo, Pellicer, Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y Francisco Monterde de García Icazbalceta, un número profusamente ilustrado con cuadros de Abraham Ángel, Máximo Pacheco, José Clemente Orozco, Ángel Zárraga, y una escultura de Carlos Bracho.

⁶⁷ *Proa*, núm. 14 (diciembre de 1925), pp. 57-58.

americanista”, y después de señalar que “es una víctima de sus admiraciones, de su América y del Bolívar de su América”, le recomienda al poeta desarrollarse como “un Simbad moderno”.⁶⁸ No obstante, hay que decir que la crítica en *Proa* será menos favorable cuando se dedique a otro Contemporáneo, Jaime Torres Bodet, y a su libro *Biombo*, en el que Soler Darás encuentra “un cierto afán decorativo de (¿cómo diré?) palabras pintadas”.⁶⁹

Tres revistas rioplatenses de los nuevos, *Inicial*, *La Cruz del Sur* y *La Pluma*, son las que se adentran en el terreno más político del americanismo, en donde se hacen oír los acentos antiyanquis de la hora: en contra del panamericanismo que los Estados Unidos quieren imponer a toda América Latina y de la invasión a Nicaragua, asimismo por su política petrolera hacia México. *Inicial. Revista de la Nueva Generación*, cuyo primer número aparece en octubre de 1923, enlaza desde su aparición las notas sobre poetas nuevos —las notas de R. Ortelli en “Dos poetas de la nueva generación”, dedicadas a *Fervor de Buenos Aires*, de Borges, y a *Hélices*, de Guillermo de Torre—, con un artículo de fondo sobre la Reforma Universitaria, otro sobre el “ritmo” en las artes, y con dos secciones, sin firmas: “Protestamos”, de crítica política y cultural, y “Comentarios”, sobre asuntos mayormente políticos. En ese primer número, ya aparece el problema del petróleo en relación con México, país que “ha iniciado una campaña formidable para restituir sus yacimientos confiscados por aquélla [Norteamérica...] y terminar definitivamente con la intromisión extranjera en su política interior”.⁷⁰ Varios otros artículos de fondo muestran que siguen de cerca la política continental e internacional, como en “Un aspecto de la política yanqui en América”, firmado por Santiago Ganduglia, en el número 2, de noviembre de 1923; o en “Panamericanismo”, de Brandán Caraffa en el número 3, de diciembre de 1923, el mismo número en que Borges entrega un artículo, “Acerca del expresionismo”, acompañado por la traducción de dos poemas de Lemm y

⁶⁸ *Ulises*, núm. 2 (junio de 1927), p. 16.

⁶⁹ Cf. Soler Darás, “Biombo”, *Proa*, núm. 15 (enero de 1926), pp. 35-38.

⁷⁰ Cf. *Inicial. Revista de la Nueva Generación (1923-1927)*, estudio preliminar de Fernando Diego Rodríguez, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004, p. 70. Las páginas de las citas de *Inicial* remiten a esta edición.

Stramm. No falta tampoco el tono profético y exaltado de Brandán Caraffa, desde el número 1, un tono similar al que ya observamos en la nota que escribe poco después sobre *Piedra de sacrificios* en *Proa*: “Mientras, la hora de América parece haber sonado y nuestra juventud promete a Europa muchos siglos de supervivencia todavía. La nueva civilización y el nuevo renacimiento surgirán en los márgenes del Plata” (p. 59).⁷¹ La revista publica un texto de Émile Malespine, “La poesía sin lógica”, en el número 4 (enero-marzo de 1924), un autor muy relacionado con algunos poetas nuevos españoles e hispanoamericanos, y el fundador de la revista de vanguardia *Manomètre*, en la que colaborarán Borges, Ortelli, Maples Arce, Huidobro, Serafín Delmar y Guillermo de Torre. Son varios los anuncios de revistas de vanguardia de Europa Central (*Disk*, de Praga, o *Zenit*, del movimiento zenitista en Belgrado), y también las notas sobre el arte moderno internacional como el comentario de Filip Corsa, “El movimiento de vanguardia en la literatura y en la plástica rumanas”, tomado de la revista rumana de vanguardia, *Contimporanul*, y publicado en el número 5, de mayo de 1924. La revista ofrece un extenso estudio de carácter filosófico sobre la “nueva sensibilidad”, de Miguel Ángel Virasoro,⁷² que demuestra el conocimiento y la compenetración del ensayista con el significado de las nuevas corrientes artísticas. Otro excelente texto, anónimo, versa sobre la novela de Louis Aragon, *Anicet ou le panorama. Roman*.⁷³ En uno de los últimos números se publica una breve antología de la “Poesía americana de vanguardia”, con poemas de Neruda, Novo, Maples

⁷¹ En el artículo “Hildebrando Pizzetti y el dios único”. Brandán Caraffa se separa de *Inicial* muy pronto (por divergencias con los otros directores, Homero M. Guglielmini y Roberto A. Ortelli), a partir del número 6, de septiembre de 1924. En agosto de ese año, funda con Borges, Güiraldes y Rojas Paz la segunda *Proa*. De los cuatro directores, Brandán es el único que firmará el texto de la “Fundación de la Unión Latinoamericana”, que propone la creación de una confederación de naciones latinoamericanas “que garantice su independencia y libertad contra el imperialismo de los Estados capitalistas extranjeros”, “la nacionalización de las fuentes de riqueza”, y que afirma claramente su repudio al “panamericanismo oficial”. Cf. *Proa*, núm. 10 (mayo de 1925), pp. 65-66.

⁷² “Introducción a la nueva sensibilidad”, *Inicial*, núm. 8 (agosto de 1925), pp. 578-589.

⁷³ “Un novelista de la nueva sensibilidad. Louis Aragon: *Anicet ou le panorama*”, *Inicial*, núm. 9 (enero de 1926), pp. 675-678.

Arce, entre otros, entresacados del *Índice de la poesía americana*, prologado por Hidalgo, Huidobro y Borges, que se acababa de publicar en Buenos Aires.⁷⁴ No falta la nota sobre la “Exposición de pintura mexicana”, que tuvo lugar en “Amigos del Arte”, y la conferencia que siguió de Rodríguez Lozano sobre “las nuevas tendencias artísticas mexicanas”.⁷⁵ Al igual que en *Proa* o *Martín Fierro* se celebra la poesía nativista del poeta uruguayo Fernán Silva Valdés, sus “metáforas americanistas” y el cantor de “la futura epopeya de América”,⁷⁶ aunque hay que decir que en el número 9, de enero de 1926, sus *Poemas nativos* no son recibidos con el mismo entusiasmo: “Un día pudo llamársele a Silva Valdés, con absoluta justicia, el poeta de América. Su manera, su motivo y su ritmo eran genuinamente americanos. Este libro es un salto para atrás” (p. 691). La heterogeneidad de materiales es, sin duda, mayor en *Inicial* que en *Proa* o *Martín Fierro*, más atentas a asuntos literarios y artísticos. Con todo, la nota dominante de esta revista de la “nueva generación” la dan, nos parece, los ensayos de crítica política y social, y la defensa de un americanismo combativo, como es el caso también de las revistas uruguayas, *La Pluma* y, en menor medida, *La Cruz del Sur*. Desde la perspectiva de este trabajo, centrada en la cuestión americana, destacaremos sólo algunas de sus líneas de fuerza en *La Cruz del Sur*, aunque sus contenidos ameritan una revisión mucho más completa.⁷⁷

La Cruz del Sur que empieza su vida casi al mismo tiempo que *Martín Fierro* (mayo de 1924) y que la segunda *Proa* (agosto de 1924), también coincide con *Inicial* y con *La Pluma*, a partir de 1927. Pero tiene una vida mucho más larga que todas ellas ya que concluye con los números 33-34, en diciembre de 1931. Coincide también con *Contemporáneos*, en cuyos números finales aparece anunciada la revista uruguaya. Su lema es “Nuestro programa es nuestra obra” y aunque no

⁷⁴ Cf. *Inicial*, núm. 10 (mayo de 1926), pp. 722-733.

⁷⁵ *Inicial*, núm. 8 (agosto de 1925), p. 618.

⁷⁶ Norberto A. Frontini, “Poesía silvaldesiana”, *Inicial*, núm. 8 (agosto de 1925), pp. 606-615.

⁷⁷ Para un estudio más extenso sobre *La Cruz del Sur*, remitimos al artículo de Lisa Block de Behar incluido en el volumen presente, “*La Cruz del Sur* (1924-1931). Una visión astral y austral en la encrucijada de contradicciones y coincidencias”.

hay manifiesto ni declaración inaugural, en el segundo número, como ya lo anticipamos, aparece “Autonomía regional”, del pintor Pedro Figari, que tensa al máximo la oposición nativismo-cosmopolitismo. En realidad, las definiciones vendrán más tarde, en el número 14, de octubre de 1926, con el texto “A modo de aclaración. Lo que es nuestra revista”, firmado por Gervasio Guillot Muñoz, uno de los directores de la revista. En éste señala que *La Cruz del Sur* es una “revista de estética contemporánea”, “lejos de las paradas del nacionalismo”, y a la vez “en contra del modernismo falso y externo”. Se propone llevar a cabo una discusión sobre “la orientación de la estética en el Río de la Plata”. Y distingue dos grupos: “Uno de ellos es defensor de la creación de la conciencia americana. El otro afirma la realidad de la estética del siglo XX”. Pero la postura de la revista será la conciliación y no la oposición: “En el fondo los dos principios son conciliables y están de acuerdo en reaccionar contra las tendencias que han envenenado casi todas las formas de la actividad artística del nuevo mundo”.⁷⁸ Unos años después, en 1929, Alberto Lasplaces, el fundador de *La Cruz del Sur*, refrendaría lo afirmado por Guillot Muñoz. En “Historia de *La Cruz del Sur*” sostiene que no se trata de “una revista de círculo o grupo” y que tampoco “nos guía un estrecho criterio de nacionalismo literario” porque en la misma “han cabido todas las tendencias auténticamente modernas”, para concluir que “también *La Cruz del Sur* está abierta a las grandes discusiones filosóficas, sociales, continentales y mundiales de nuestro tiempo”,⁷⁹ algo que efectivamente puso en práctica, como lo demuestran los diversos ensayos de Jaime L. Morenza, representante de *Amauta* en Montevideo, o los comentarios de Arturo Orzábal Quintana.⁸⁰ La revista promueve sin duda la obra de los jóvenes

⁷⁸ *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 14 (octubre de 1926), p. 2.

⁷⁹ *La Cruz del Sur*, año 5, núm. 24 (junio-julio de 1929), pp. 2-3.

⁸⁰ De Orzábal Quintana, véase la entrevista “Sobre latinoamericanismo”, que le hace Jaime L. Morenza (año 3, núm. 16 [abril de 1927], p. 19), en la que destaca el ejemplo dado por México en la defensa de “nuestras fuentes de riqueza: tierra, subsuelo, agua...”. Ambos se muestran muy enterados de la situación de México y de los conflictos del gobierno de Plutarco Elías Calles con las compañías petroleras. Véase, sobre este último punto, Lorenzo Meyer, “La crisis de 1927”, *México y los Estados Unidos...*, pp. 257-263. De Jaime L. Morenza, véase “El imperialismo yanqui” (año 3, núm. 17 [marzo-junio de 1927], pp. 6-11).

poetas nativistas del Uruguay, un movimiento que define Silva Valdés como “el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional”, y que, por lo tanto, es una “superación del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo”.⁸¹ Pero como *Martín Fierro* lo hiciera en sus páginas con el texto de Marechal, la revista admite también las críticas, como la de Alberto Zum Felde, fundador poco después de *La Pluma*, que sostiene que el nativismo ya cumplió su misión y que es necesario dar vuelta a la página porque “la sensibilidad de nuestros días se nutre de realidades, idealidades distintas [...]. Ha sonado la hora de nuevas inspiraciones líricas en las que fermente el espíritu del devenir, que es el sentido de la vida americana”.⁸² En un interesante ensayo, “Algunas reflexiones a propósito de la obra de Carlos Vaz Ferreira”,⁸³ Sebastián Morey Otero se suma al debate sobre la cultura americana: “Nunca con la intensidad de hoy, se sintió entre nosotros el vacío de una cultura esencialmente americana: en política, en derecho internacional, en economía política, en literatura, en las artes plásticas... se clama por una orientación netamente americana”. Señala lo que falta recorrer, pues “necesitamos digerir mucha cultura extraña” para acabar definiendo a Vaz Ferreira como “el filósofo de la asimilación cultural”.

CODA

Un artículo de Emir Rodríguez Monegal, del año 1949, “Pedro Henríquez Ureña y la cultura americana”, publicado tres años después de la muerte del escritor dominicano, muestra que el debate en torno al americanismo, un debate cíclico como vimos, seguía vigente. Rodríguez Monegal escribe que “una de las más vivas utopías de esta América

⁸¹ Fernán Silva Valdés, “Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*”, año 3, núm. 18 (julio-agosto de 1927), p. 4.

⁸² Alberto Zum Felde, “El nativismo”, año 2, núm. 15 (noviembre-diciembre de 1926), p. 7.

⁸³ *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 12 (marzo de 1926), pp. 4-7. Vaz Ferreira fue un destacado filósofo uruguayo, autor de *Lógica viva*, y un entusiasta lector de la obra primera de Felisberto Hernández. La revista publicará precisamente uno de los primeros textos de Felisberto, “Genealogía”, incluido después en el *Libro sin tapas*. Cf. *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 12 (marzo de 1926), p. 10.

hispanica en el siglo XX” consiste “en proclamar la originalidad de su cultura”. Y a continuación agrega, con razón, que tal vez algún día “se señale todo lo que esa actitud contiene de error, de limitaciones, de ilusión tenazmente alimentada”.⁸⁴ El debate siguió en efecto más allá de los años veinte y de las revistas de los nuevos, por ejemplo en *Sur*, de manera central en los años treinta, pero a medida que avanza el siglo las oposiciones o polarizaciones se fueron matizando. Tal parecería entonces que el proceso cultural de apropiación, asimilación y transformación al que hemos aludido en el transcurso de este trabajo será finalmente el más productivo para el arte y la cultura latinoamericanas (e incluimos desde luego el modernismo brasileño y su noción de antropofagia, cercana a la postura americanista de Gironde). Éste es, quizás, el mejor legado de nuestras vanguardias al siglo XX.

Por último, volviendo al inicio del presente estudio y a la figura de Pedro Henríquez Ureña, recordaremos que fue uno de los primeros en procurar destrabar el asunto del americanismo, planteando con inteligencia que los americanos “tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca”, porque “tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental”,⁸⁵ una reflexión que en 1928, cuando se publicó, salió al paso de los nacionalismos de la época y de lo que se consideró simple “imitación”. Alfonso Reyes, en los años treinta, en las ya mencionadas “Notas sobre la inteligencia americana”, discurso pronunciado en Buenos Aires, aludirá, por su parte, al temprano universalismo de América, es decir, a su “agilidad” para tratar con todas las culturas.⁸⁶ Una idea que, en los años cincuenta, retomará Jorge Luis Borges con mucha fortuna, como se sabe, en la conferencia “El escritor argentino y la tradición”,⁸⁷ convertida hoy en un texto clásico del autor argentino. La reflexión borgeana venía en cierto modo a concluir, por lo menos en Argentina, una intensa discusión que ocupó las revistas de los nuevos en los años veinte.

⁸⁴ *Número* (Montevideo), año 1, núm. 2 (mayo-junio de 1949), pp. 145-151. Citado en Emir Rodríguez Monegal, *Obra selecta*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de Lisa Block de Behar, Ayacucho, Caracas, 2003, pp. 60-66.

⁸⁵ *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, p. 29.

⁸⁶ “Notas sobre la inteligencia americana”, *Sur*, año 6, núm. 24 (1936), pp. 7-15.

⁸⁷ Conferencia publicada por la revista *Sur* (núm. 232 [enero-febrero de 1955], pp. 1-8).

LA VANGUARDIA ANTE EL NACIONALISMO: TENSIONES EN LA REVISTA *NÓS* (1920-1935)

César A. Núñez*

El vínculo entre las vanguardias artísticas y la política es sin duda un nexo que, en la medida en que se discute la cuestión de la autonomía literaria, pone en tela de juicio el meollo mismo de ese discurso que llamamos literatura. De allí, seguramente, su interés. En los años veinte del siglo pasado, más aún, ese conflicto se desplegó de un modo particularmente crítico. Jorge Schwartz, por ejemplo, en su clásica antología de vanguardias latinoamericanas, reconoce que hacia finales de la década del veinte reaparece la carga política del concepto de vanguardia que obliga a los escritores del “arte nuevo” a tomar posición ante lo que se llamó el “compromiso”.¹ Esta crisis, sin embargo, por motivos evidentemente complejos —pero que resumiré ahora como un cambio político del regionalismo al nacionalismo separatista— se había manifestado desde *inicios* de la década en Galicia.

En 1927, en su exilio francés, Unamuno recibía un ejemplar de *La Gaceta Literaria* y —en *Cómo se hace una novela*— se refería con indignación a los “jóvenes culteranos”: “Todo ese homenaje a Góngora, por las circunstancias en que se ha rendido, por el estado actual de mi pobre patria, me parece un tácito homenaje de servidumbre a la tiranía, un acto servil y en algunos, no en todos, ¡claro!, un acto de pordiosería”.² Más difícil le hubiera resultado señalar esa “apoliticidad” —esa “apoliticidad política”— en los jóvenes y no tan jóvenes

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

¹ *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 40-41.

² *San Manuel Bueno, mártir/Cómo se hace una novela*, 12ª ed., Alianza, Madrid, 1983, p. 165.

que modernizaban, en esos mismos años, la literatura gallega. Bien es cierto que la política que el nacionalismo gallego llevó adelante, desde la fundación en 1916 de las Irmandades da Fala, tendía a oponerse no tanto a la dictadura de Primo de Rivera como al centralismo madrileño en general, tuviera éste el régimen que tuviera. Más complejas serían las cosas a partir de 1931.

El caso de la revista *Nós*, por ello, me parece indicativo de una serie de tensiones que se dirimen en la cultura gallega. La publicación y quienes la hicieron son el núcleo renovador más importante de la Galicia del siglo xx. Al mismo tiempo, son los formadores, impulsores y referentes del nacionalismo político. Llevando tácito ese proyecto, *Nós* fue pensada como una revista cultural, en un sentido amplio. De hecho, con la colaboración de los miembros del Seminario de Estudios Gallegos, la revista fue un espacio en el que se iniciaron la etnografía, la arqueología, la lexicografía y el folclor gallegos modernos. Los 144 números que publicaron entre octubre de 1920 y diciembre de 1935 buscaron dar cuenta de —y, en gran medida, construir— la cultura gallega. De allí, desde luego, la clausura de cualquier tipo de bilingüismo y la opción sistemática por el idioma gallego. En el proyecto participaron algunas de las plumas más importantes del periodo (Ramón Otero Pedrado, Florentino Cuevillas, Ramón Cabanillas, Antón y Ramón Villar Ponte, etc.) bajo la dirección de Vicente Risco —que en mayo de 1920 acababa de publicar su *Teoría do nacionalismo galego*— y Alfonso Rodríguez Castelao —que, ya en el exilio republicano, sería el presidente del Consello de Galiza desde la fundación del organismo, en 1944, hasta su muerte, en 1950.³

Lo interesante es que, al momento de la aparición de *Nós*, quizás no había en Galicia nadie tan informado sobre las literaturas de

³ Es a partir del núm. 17, del 1º de marzo de 1923, cuando Alfonso R. Castelao figura como “director artístico”; Vicente Risco —que fue director desde el inicio de la publicación— aparece, a partir del núm. 19 (25 de julio de 1925), como “director literario”. Acaso la relativamente tardía incorporación de Castelao como codirector obedece en parte al viaje que, con una beca de la Junta para Ampliación de Estudios, inicia en enero de 1921 por Francia, Bélgica y Alemania, del que regresaría hacia principios del año siguiente, tal como anuncia una breve nota (“A volta de Castelao”), en el núm. 9, de enero de 1922 (pp. 16-17), número en el cual se imprime la primera de sus colaboraciones en la revista: “Novela” (p. 9).

vanguardia como Vicente Risco. En 1917 había hecho la revista neosófica *La Centuria*, aún escrita en castellano.⁴ Allí publicó su “Preludio a toda estética futura”, que en gran medida anticipaba lo que serían sus colaboraciones en *A Nosa Terra*. En esta última revista, desde que en 1918 se convirtiera en una publicación literaria, Risco colaboró con artículos y poemas futuristas —y aún en 1921, cuando ya dirigía *Nós*, publicó dos poemas vanguardistas.⁵

Así, entre 1917 y 1920, mientras desarrollaba poco a poco lo que sería su *Teoría do nacionalismo*, Risco era conocido sobre todo como “futurista”. Esa dualidad se verifica en su correspondencia con un joven que sería el principal poeta vanguardista gallego: Manuel Antonio, quien le escribe a Risco el 11 de noviembre de 1919 para consultarle, a raíz de una conferencia suya, sobre el nacionalismo, y muy pronto reconvierte el diálogo epistolar en una serie de consultas sobre las novedades europeas. La carta que Risco le envía el 15 de octubre de 1920 —vale decir, apenas 15 días antes de que saliera *Nós* por primera vez— es un verdadero catálogo de los movimientos literarios del momento (una suerte de pequeño manual “a la Guillermo de Torre”, pero *avant la lettre*) y muestra hasta qué punto Risco había logrado una formación cosmopolita durante su estancia en Madrid. Sin embargo, en el contexto de ese enorme caudal de datos, le dice a Manuel Antonio: “Moi ben que queiramos faguer cousas novas —sempre dentro do noso— pro cando as fagamos, non sexan com’as fan en Londres, nin en París, nin en ningures, senón coma nonas haxan feito aínda en ningunha parte do mundo”.⁶

La indicación será muy bien leída por el joven rianxeiro, quien en el diálogo epistolar que a partir de entonces sostiene con Álvaro

⁴ Llegó a colaborar en ella Rafael Cansinos Asséns, aunque no como vanguardista. Del poema “El reproche a mi alma”, que se imprime en el núm. 7, dice César Antonio Molina que es un “poema de contenido cuasifilosófico moi alleo ó que pouco tempo despois será o ultra” (*Prensa literaria en Galicia [1809-1920]*, Xerais, Vigo, 1989, p. 232).

⁵ Sobre el tema puede consultarse el completo estudio de César Antonio Molina, *Prensa literaria en Galicia (1809-1920)*, ed. cit., sobre todo pp. 161-202 y 229-237.

⁶ Benito Varela Jácome, “La influencia de Vicente Huidobro en la poesía de Manuel Antonio”, en Eva Valcárcel (ed.), *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, Universidade de A Coruña, A Coruña, 1995, p. 167.

Cebreiro (ya colaborador de *Alfar* y otras revistas modernas de Galicia) va imaginando una vanguardia *gallega*. En 1922, le escribe que

compre facer un intertroque algo intenso de opinións, teorías, descubrimentos, estudos, etc. Todo iso proieutado n-a Terra, n-o Arte e n-o Arte d'a Terra. D'o intertroque e d'a comparanza d'as nosas aitividades virá o fixamento d'a Estética común. Digo común porque supoño que chegaremos a estar d'acordo, si non-o estamos xa. Pra comenazar d'algun xeito, porque as incidencias d'a conversa serán as que nos han de pôr n-o verdadeiro camino, ti, n-a tua próisima carta, dirás-me, razoadamente, a tua opinión encol d'o cubismo, tomando como base os artigos de Castelao en *Nós*. [...] Ademais d'iso, fala-me de todo o que teña intrés e estea relazoado c'o Movemento.⁷

Los artículos de Castelao a que se refiere habían salido en los núms. 11 y 12, de junio y agosto de 1922,⁸ en el marco de la publicación de su diario de viaje por Europa.⁹ En las páginas de ese diario anota las novedades plásticas que encuentra en Francia, Bélgica y Alemania. Ya desde París, envía fragmentos, con los que se arman las notas, verdaderos noticieros culturales de lo que sucedía en la capital francesa. Los dos textos sobre el cubismo son los más expurgados de opiniones, los que recurren a mayor bibliografía, de allí la utilidad que les encuentra Manuel Antonio. De otro modo, no podría haber dejado de notar la incómoda distancia con que Castelao mira las nuevas formas experimentales. Les falta una raíz popular, que añora en ellas. De las nuevas escuelas, de manera curiosa, es quizás el dadaísmo

⁷ Manuel Antonio, *Obra completa III. Correspondencia*, Domingo García-Sabell (ed.), Galaxia, Vigo, 1979, citado en Benito Varela Jácome, p. 168.

⁸ "Cubismo", *Nós*, año 3, núm. 11 (26 de junio de 1922), pp. 4-9; "Cubismo (Conclusión)", *Nós*, año 3, núm. 12 (25 de agosto de 1922), pp. 6-10.

⁹ Además de los dos textos dedicados al cubismo, aparecieron cuatro entregas bajo el título general de "Do meu diario": *Nós*, año 3, núm. 10 (20 de abril de 1922), pp. 1-9; *Nós*, año 3, núm. 13 (1º de noviembre de 1922), pp. 2-5; *Nós*, año 4, núm. 16 (1º de febrero de 1923), pp. 3-7; *Nós*, año 4, núm. 18 (1º de julio de 1923), pp. 1-6. Las páginas de este diario de Castelao serían recopiladas años después en un volumen: *Diario 1921*, limiar de Xosé Filgueira Valverde, Galaxia-Museo de Pontevedra, Vigo, 1977.

—en el que nota una influencia del cubismo— el que recibe algún tibio elogio, no exento de reticencia:

Nas moitas esposicions individuaes e coleutivas que levo visto, notei a influencia do cubismo na maoría dos artistas, o que me fixo voltar ó respecto que m'inspiraba isa tendencia denantes de fital-as obras.

Merquei libros e folletos pra coñecer-as intencions intelectuaes dos cubistas, e atopeime c'unha doutrina simpática. A teoría apareceu dispois da obra, e penso que pol-o d'hoxe somentes pode ter intrés a primeira. É o xenio occidental que quer voltar á tradición da que s'afastou pol-a influencia do Renascimento. Unha eispresión nova do espírito de síntesis, a necesidade de *crear* e non d'*imitar*. [...] Respeuto á técnica, o cubismo non é máis qu'un ensayo [*sic*] de notación nova que pode perfeccionarse, e á zuzgar pol-o que xa evolucionou, non sería xusto condenalo pol-a soya razón de que veu á trastornalo que tiñamos deprendido. O cubismo é, pol-o menos, unha filosofía.¹⁰

En los dos artículos sobre el cubismo, en cambio, Castelao se abstiene de opinar. Por ello, Cebreiro, en respuesta a Manuel Antonio, le dice: “Castelao estudiou o cubismo algo apresada, mais ja fala bem”.¹¹

En fin, al momento de iniciarse la revista *Nós*, Vicente Risco —y, en alguna medida, Castelao— era uno de los principales difusores de la vanguardia en Galicia e incluso un practicante eventual de poemas futuristas. Sin embargo, el primer editorial de la publicación, que se inicia en octubre de 1920, tenía pretensiones más ecuménicas que grupales; allí se decía que

É a ansia qu'oxe sinte Galiza de vivir de novo, de voltar ó seu ser verdadeiro e inmorrente, a evidencia lumiosa do mañán, o que nos fai sair.

¹⁰ “Do meu diario”, *Nós*, año 3, núm. 10 (20 de abril de 1922), p. 3. Xesús Alonso Montero, en su edición castellana de *Cuatro obras* de Castelao (2ª ed., Cátedra, Madrid, 1990), señala que el *Diario* de 1921 “constituye una guía de arte que no tiene par en la bibliografía hispánica de entonces” y anota: “Repárese, sin embargo, en el hecho de que hay juicios poco comprensivos para Picasso y el cubismo y para otros nombres de vanguardia. Tales juicios aparecen, más cautelosamente formulados, en la versión no íntima publicada en la revista *Nós*” (*ibid.*, pp. 23-24).

¹¹ Benito Varela Jácome, “La influencia de Vicente Huidobro...”, p. 168.

Temos unha fe cega, asoluta, inquebrantabel na vitalidade e no xenio da nosa Terra, unha xeneración que se deprocatou do seu imperioso deber social de crearen pra sempre a cultura galega.

Además, se aclaraba que

Os colaboradores de *Nós* poden ser o que lles pete: individualistas ou socialistas, pasatistas ou futuristas, intuicionistas ou racionalistas, naturalistas ou humanistas; pódense pór en calquera das posicións posibles respecto das catro antinomias da mente contemporánea; poden ser has-tra clásicos, con tal de que poñan por riba de todo o sentimento da Terra e da Raza, o desexo colectivo de superación, a orgullosa satisfacción de seren galegos.¹²

Dentro de ese carácter ecuménico, los tiempos, sin duda, proponían a las vanguardias como un dato cultural insoslayable, lo que hizo que la revista se hiciera eco de algunas publicaciones “nuevas”. En el número 3, por ejemplo, de diciembre de 1920, se incluye una breve nota sobre la revista *Reflector*, adscribiéndola explícitamente a la nueva estética:

Boletín internacional d'*avant-garde*, onde colaboran moitos coñecidos nosos: Salvat-Papasseit, Montes &, Segredario de Redacción, Guillermo de Torre, qu'acaba de publicar un manifesto *verticalista* (moito verticalismo compre, o mesmo en Madrid, ond'hai tantos sabiondos a catro patas, com'eiquí na nosa Terra, ond'ademais hai poetas e pensadores y-hastra loitadores en *decubito supino*). *Reflector* trai cousas de Barradas, de Norah Borges, Gómez de la Serna, Salazar, etc., photos d'esculturas cubistas de Lipchitz, d'unha *compricada sinxeleza*, e de dibuxos de Picasso. Trai un poema d'Isaac del Vando Villar, adicado ó máis calado, máis fondo e máis *polivalente* dos inxenios ouresans: Carlos Fernández-Cid.¹³

¹² *Nós*, año 1, núm. 1 (30 de octubre de 1920), p. 1. Citaré la revista por su edición facsimilar (Galaxia, Vigo, 1979); puede también consultarse una reproducción facsímil en el sitio *Galiciana: Biblioteca Dixital de Galicia* <<http://galiciana.biblioteca-degalicia.xunta.es>>.

¹³ “*Reflector*, Madrid, núm. 1, diciembre de 1920”, sin firma, en *Nós*, año 1, núm. 3 (30 de diciembre de 1920), p. 20. La reseña agrega, inmediatamente, un comentario que bien merecería una investigación detenida: “Da influencia oculta de

Algo frío parece el comentario final: “*Reflector* está ben. Hai que miralo e leelo”.¹⁴ Probablemente esa frialdad se explique por su procedencia madrileña. De hecho, la reseña tiende a destacar la presencia de vanguardistas ajenos al centralismo castellano: Joan Salvat-Papasseit (catalán), Euxenio Montes (gallego), Rafael Barradas y Norah Borges (hispanoamericanos). La mención del “Poema simultáneo” de Isaac del Vando Villar, por su parte, la promueve el orensano al que el poeta andaluz dedica su poema.¹⁵ Sorprende, pues, la elección de los nombres referidos si se revisa el número de *Reflector*. Ninguna mención de su director, José de Ciria y Escalante, ni de Juan Ramón Jiménez, que publica allí tres poemas inéditos, muy destacados en la disposición de la revista.

Sí se atiende a Guillermo de Torre (aunque, por cierto, la alusión al “Manifiesto vertical” parece provenir, más que de cualquiera de sus colaboraciones en el número, de un comentario que Jorge Luis Borges publica sobre ese manifiesto).¹⁶ Podría tratarse de un lazo amistoso con él. Sea como sea, en el número 17 aparecerá una elogiosa reseña del libro *Hélices* y, sobre todo, de su autor:

Na Hespaña, é Guillerme de Torre unha das pirmeiras cabezas do avanguardismo, un nome que non somentes sonou na súa terra senon que firmou nas revistas de París, de Ginebra e d’outros lados, un dos escritores hespañoes que romperon a muralla da China qu’isola á Hespaña, do mundo, e dos que qu’a romperon, non pra tragner d’afora novidades de matute, senon tamen pra saír pra fora, por qu’ademais é dos que s’estreven a inventar novidades que non veñen d’afora. [...] *Hélices* recolle as diferentes trasformaciós porque pasou Guillerme de Torre. [...] *Hélices*

Carlos Fernández-Cid no desenrolo do movemento literario *d’avant-garde* en Hespaña, pode qu’endexamais queden datos que podan ser recollidos pol-a estoria. Il fúrtase á publicidade e más ás papeletas dos eruditos. Pro hai algús que sabemos ben o que hai do conto” (*loc. cit.*).

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ “A Carlos Fernández-Cid, que algún día hará la disección de un cuerpo celeste”, dice la dedicatoria (*Reflector. Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica*, año 1, núm. 1 [diciembre de 1920] p. 16).

¹⁶ El texto, titulado simplemente “Vertical”, aparece en la p. 18 de *Reflector*, y se encuentra reproducido en *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 76-77.

non sorprende mais que a quen non está afeito a ler cousas d'estas. Mais Guillerme de Torre é sen dubida mais valente que ningun dos qu'escriben d'ise xeito, e dende logo é moito mais innovador que Einstein, sen paradoxa. E ademáis, de todos os da avangarda é o que ten mais *entidade*... Porque cecais sexa o mais sinceramente avangardista.¹⁷

Probablemente, esta celebración del libro de Guillermo de Torre sea una de las escasas referencias, ya no sólo a la vanguardia en castellano, sino a la literatura en castellano en general.¹⁸ En cambio, la vanguardia por la que se interesan suele estar vinculada con las llamadas “nacionalidades históricas”: en el número 4 (31 de enero de 1921) se da cuenta de la revista catalana *Proa*, una “fulla de poesía i guerra” dirigida por Salvat-Papasseit —“*pioneer* do avangardismo catalán”, de quien en el número 6 (20 de agosto de 1921) se reseña un poemario: *L'irradiador del port i les Cavines. Poemes d'avantguarda*.

Las apariciones de la literatura escrita en castellano están mediadas por autores cuya procedencia es americana (en particular, Francisco Luis Bernárdez)¹⁹ o bien gallega. Tal es el caso de los poemarios de Julio Casal (*Humildad*, de 1920, en el número 7; el “ultraísta” *Cincuenta y seis poemas*, en el 13; *Árbol*, de 1925, en el 25) y de su revista: desde la primera época, cuando aún era la *Revista de Casa América-Galicia*,²⁰

¹⁷ “*Hélices*, por Guillerme de Torre”, *Nós*, año 4, núm. 17 (1º de marzo de 1923), p. 21. César Antonio Molina supone que la nota, publicada sin firma, fue escrita por Vicente Risco (p. 335).

¹⁸ No obstante, hay algunas eventuales presencias, como las recensiones de la madrileña *Horizonte*: “*Horizonte*, núm. 2, Madrid, noviembre. 1922”, *Nós*, año 4, núm. 15 (1º de enero de 1923), p. 20; y “*Horizonte*, Madrid, 15 diciembre. 1922”, *Nós*, año 4, núm. 16 (1º de febrero de 1923), p. 26. Se trataba de una revista de vanguardia pero, según recuerda Rafael Alberti, “más serena, más apaciguada. Un arco iris tras el aguacero ultraísta” (*La arboleda perdida*, citado en Molina, p. 159).

¹⁹ “*Bazar*, por Francisco Luis Bernárdez”, en el núm. 14 (1º de diciembre de 1922), p. 19; poco después R. B. T. (iniciales, sin duda, de Roberto Blanco Torres) escribe sobre “*Alcándara*. Imágenes por Francisco L. Bernárdez. Editorial ‘Proa’. Buenos Aires”, *Nós*, año 4, núm. 22 (15 de octubre de 1925), p. 16.

²⁰ “*Revista de Casa América-Galicia*. Coruña, Nov. 1922”, *Nós*, año 4, núm. 15 (1º de enero de 1923), p. 20. La publicación ya adoptaba entonces las características que tendría, como muestra la reseña: “Colaboran: Jacobo Casal, R. del Cueto, Correa-Calderón, Luis Núñez de Cepeda, Alfonso Mosquera, Antonio de Ignacios, Julio J. Casal, Montiel Ballesteros, Francisco Miguel, Alfonso Maseras, Julio R. Yordi.

hasta que tomó el nombre de *Alfar*, descrita como la “publicación que ven ser o órgao do avangardismo en Galiza, principalmente nas suas formas estranxeiras”.²¹

Más compleja será la relación con *La Gaceta Literaria*, cuando esa publicación aparezca en Madrid en enero de 1927. Su primer número es recibido con amabilidad, en gran medida porque le dedica un espacio a las literaturas no castellanas, aunque no falten reparos al modo en que lo hace. La cuestión, tan delicada, se planteó incluso recurriendo a la analogía con la política internacional del momento:

O emprendimento e os propósitos d'esta *Gaceta* son cousa dina de todas as nosas gabanzas, principalmente o recoñecimento —case tan difícil com'o da República dos Soviets por Norteamérica— en quasi-coincidencia de feito co-a Real Academia Hespáñola, de igualdade pol-o menos literaria dos idiomas peninsulares. Recoñecimento non por debido menos d'agradecer do esforzo espiritual estra-castelán, qu'ademais, ven de bó lado. Todo esto e todo o demais, moi ben.

Non tan ben, a receta que para desprovincianizarnos nos aconsella o Profesor Ortega e Gasset. Non semella iso descender de provincia a suburbio? Eiqui había quen daba a receta oposta...²²

Esta presencia de la literatura peninsular, no obstante, le permite a *Nós* leer *La Gaceta Literaria* a la luz de una retícula federal. Se destaca la presencia gallega (“Hai unha voz galega: a de Correa Calderón, que pol-o d'agora non sona mais que lírica: *A arela do neno doente*”, título del poema que se imprime en la página tercera de la revista

Deseños de Barradas, Núñez Carnicer e Francisco Miguel. Tono *ultra*, un pouco indeciso. Un estudo das paisaxes d'Abelenda. Revista de libros americanos”.

²¹ “*Alfar*. Diciembre 1925. Enero 1926”, *Nós*, año 8, núm. 26 (15 de febrero de 1926), p. 18. *Alfar* recibe aquí un trato cordial de parte de *Nós*: “Bó boletín. O poeta Julio J. Casal non perde o seu esforzo. Adiante” (*loc. cit.*).

²² “*La Gaceta Literaria*. Madrid, Xaneiro, 1926” (firmado con las siglas S. N.), *Nós*, año 9, núm. 37 (15 de enero de 1927), p. 17. Ortega y Gasset, en efecto, decía, en la primera página del primer número de *La Gaceta Literaria*, que “podrá esta hoja —aparte de otras ventajas subalternas— contribuir a la mayor y más urgente empresa, que es: curar definitivamente a las letras españolas de su pertinaz provincianismo” (“Sobre un periódico de las letras”, *La Gaceta Literaria*, año 1, núm. 1 [1º de enero de 1927], p. 1).

madrileña) y se resume la publicación con ese mismo criterio: “En conxunto: os castelás dan unha nota de modernismo agudo, un pouco algueirante: unha presa de cobizas, que xa é moito; os catalás (Pi Suñer) de siso e posesión de si mesmos; os portugueses, aínda a saudade do que foi, feita espranza; os galegos, lirismo”.²³

Sin embargo, en novembro de 1927 Ernesto Giménez Caballero publica “unos fragmentos del *Ulises*” que cree “traducción primera en España”.²⁴ Esto —y el que llamen a Joyce escritor *inglés*— indigna a los redactores de *Nós*, que en agosto de 1926 habían impreso una amplia selección del libro, en traducción al gallego de Ramón Otero Pedrayo.²⁵ Acusan, pues, a *La Gaceta* de ser parte de la “Hespaña estreita, unilateral e pequena que se rixe pol-o meridiano consabido...”.²⁶

De hecho, la atención a Joyce por parte de *Nós* era incluso algo anterior. En la última entrega de su artículo “A moderna literatura irlandesa” (que llevaba el epígrafe “Da renacencia céltiga”), Risco se había referido, en mayo de 1926, a Joyce. Pero el Joyce de Risco era un curioso irlandés cuasi-nacionalista:

Padece no desterro a obsesión da Irlanda. Todal-as suas obras tratan da Irlanda, pasan na Irlanda, e os seus personaxes son irlandeses. Que non perde de vista a sua terra, que s’entera de canto pasa n-ela, que lee todol-os días os xornais, d’ala, que cantos papeis trai no bolso refírense a ela. Qu’o qu’o queira facer falar, tenlle que falar da Irlanda.²⁷

²³ *Loc. cit.*

²⁴ Decía la nota de presentación: “Damos a continuación unos fragmentos del *Ulises*, traducción primera en España, según creemos, de este espléndido libro” (“La nueva literatura inglesa. James Joyce”, *La Gaceta Literaria*, año 1, núm. 21 [1º de noviembre de 1927], p. 3).

²⁵ La traducción al gallego se había publicado como “*Ulysses* (anacos da soadiseima novela de James Joyce, postos en galego do texto inglés, por Ramón Otero Pedrayo)”, *Nós*, año 8, núm. 32 (15 de agosto de 1926), pp. 3-11. Cabe señalar que aún anterior a ambas traducciones (la de Otero Pedrayo y la de Giménez Caballero) es la que Jorge Luis Borges había publicado en la revista *Proa*, en enero de 1925 (2ª época, núm. 6, pp. 3-6), bajo el título “El *Ulises* de Joyce” (puede consultarse en la edición facsimilar *Proa (1924-1926)*, estudio preliminar e índices de Rose Corral y Anthony Stanton, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012).

²⁶ “*Ulysses*”, sin firma, *Nós*, año 9, núm. 47 (15 de noviembre de 1927), p. 16.

²⁷ “Da renacencia céltiga. A moderna literatura irlandesa (Proseguimento)”, *Nós*, año 8, núm. 28 (15 de mayo de 1926), p. 5.

Las referencias a Joyce en la revista son varias a lo largo de los números (se trata de la prohibición del *Ulysses* en los Estados Unidos, Risco escribe una suerte de paráfrasis titulada “Dedalus en Compostela”,²⁸ etc.), pero, más que la presencia de las vanguardias de otros ámbitos lingüísticos, quizás sea interesante atender ahora la de la vanguardia gallega. Al calor de la información que Risco le brindara, Manuel Antonio continuó su acercamiento a la nueva estética. En 1922 sacará a luz, con Cebreiro, un manifiesto. “Máis alá” —tal era su título— no quería ser, sin embargo, un manifiesto exclusivamente estético: “Non nos erguemos do xeito que o fan a maoría dos que n-outas terras pubriğan manifestos mais o menos literarios... Nós tencionamos tan só facer una protesta forte, densa e implacabel contras os vellos”,²⁹ que, en el escrito, se diferencian de los “antepasados”. Por más que no carezca de los rasgos típicos del género literario (allí está el ataque a Valle-Inclán, por su traición al idioma,³⁰ allí están otras tantas “herejías” como la crítica a Rosalía de Castro, Pondal y los grandes poetas

²⁸ “Dedalus en Compostela (Pseudoparáfrase)”, *Nós*, año 11, núm. 67 (25 de julio de 1929), pp. 123-129.

²⁹ “¡Máis alá!”, en *A vanguardia: De catro a catro* (Manuel Antonio). *Antoloxía* (Manuel Antonio/Álvaro Cunqueiro), Anxos Sanmartín Rei (ed.), AS-PG, Vigo, 1997, p. 55. La bibliografía sobre el manifiesto es muy extensa, por lo que soslayaré aquí muchos aspectos ya tratados. Véanse, entre otros, Xosé Luis Axeitos, *Manuel Antonio*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000; Anxos Sanmartín Rei, *O vanguardismo: Manuel Antonio y Álvaro Cunqueiro, Historia da Literatura Galega*, t. 27, AS-PG, Vigo, 1997; Xosé Ramón Pena, *Manuel Antonio e a vangarda*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1996; M^a Carme Ríos Panisse, “O manifesto ‘¡Máis alá!’, de Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Comentarios de textos contemporáneos*, Xerais, Vigo, 1992, pp. 183-192.

³⁰ Manuel Antonio y Álvaro Cebreiro parecen acordar en este punto con una antigua idea de Vicente Risco, que en 1920, comentando la aparición de un poema de Valle-Inclán en la revista *Grecia*, decía: “O meu amigo Isaac del Vando Villar di que aquilo é ultraísmo. Eu non me quero meter neso, agora. Mais discutíbel que o ultraísmo de Valle-Inclán é o seu galleguismo. [...] Don Ramón non fixo na sua vida mais qu’enriquecer o castelán á conta do galego. Il levou da nosa lingoa frases, xiros, modismo, verbas de que hoxe s’ufana o castelán, que s’atopa que campa moi ben esí adornado de galas alléas. Don Ramón levou pra casa allea os bés da sua casa, misturou o viño das suas terras pr’endulzar o viño acedo do veciño, adornou á sua querida coas alhaxas da sua muller. Eis o galeguismo de Valle-Inclán... E nós, como lle imos querer ben?” (*A Nosa Terra*, núm. 126, citado en Molina, *Prensa literaria en Galicia...*, p. 175).

del Rexurdimento), la proclama también embiste contra las “Irmandades Nacionalistas” y ciertas formas del galleguismo que podríamos llamar “burguesas”.

En el número 12, de agosto de 1922, *Nós* reproduce extensos pasajes del manifiesto, con una simple nota introductoria: “Damos eiqui os parágrafos esenciais do discutido manifesto estético d’Alvaro Cebreiro e Manoel Antonio”.³¹ Es llamativa esa parquedad de la revista, como si no supiera qué decir ante un texto y unos autores por los que siente simpatía política pero cuya estética se aleja de la lírica neotrovadoresca que se había vuelto fundamental para el nacionalismo folclorizante que defienden (Fermín Bouza Brey, Álvaro Cunqueiro).

Pero esa parquedad parece provenir también de la conflictividad del campo cultural y político. Xosé Luis Axeitos ha reconstruido cuidadosamente las repercusiones que tuvo el manifiesto aparecido el 28 de junio de 1922. Desde ese día, y hasta que *Nós* reprodujera fragmentos de la proclama, se habían sucedido algunas respuestas poco favorables, la primera de las cuales fue la de *A Nosa Terra* (en su número 166, del 1º de julio de 1922):

Vimos unhas folliñas impresas que nos enchen de ledicia. Nelas asegúrase que unha nova era de escintilante alborada vai chegar axiña para a nosa literatura.

Os que escribemos *A Nosa Terra* somos homildísimos amadores, que poñemos o noso amor nos nosos cativos traballos levados do bon desexo de servir á terra, e procurando sempre guiarnos polo ideal que coidábamos alapreante nos escritos dos precursores. Polo visto Rosalía, Curros, Pondal, etc., etc., non fixeron nada, perderon o tempo como uns coitados, no decir dos firmantes da folliña de referencia.

Agardemos pois eses extraordinarios traballos que serán “únigos”, para gloria da Literatura galega.

Ah! pero debemos advertir que o xenio non consiste en dicir “devanceiros”, “espentago”, “vountade”, “cabezas foscas”, etc., nin en botar

³¹ “Un manifesto”, *Nós*, año 3, núm. 12 (25 de agosto de 1922), p. 15.

por terra d'unha prumada o prestixio dos mestres da nosa fala, que as reputaciós fainas o pubrico conscente con fundamento.

Mais, veñan esas obras, e despois... xa falaremos.³²

Como puede verse, se trata de un tipo de reacción frecuente ante un manifiesto vanguardista. Pero, dentro de la misma lógica refractaria (que tuvo varias expresiones) se inicia una suerte de “denuncia” sobre la verdadera autoría del texto: se le atribuye a Antón Villar Ponte, fundador de las Irmandades da Fala y colaborador asiduo en *Nós*.³³ José Lesta Meis, en un escrito enviado a *El Eco de Galicia*, de Cuba, denunciaba la censura de una nota suya en el periódico *La Zarpa* (muy vinculado a Roberto Blanco Torres y otros miembros del grupo *Nós*): “*La Zarpa* no publicó mi artículo —era una sola cuartilla— porque era inconsiderado y duro para el autor o autores de la hoja. Esto robustece mis sospechas de que el autor de la hoja no es ninguno de los que la firman”.³⁴

³² *A Nosa Terra*, núm. 166 (1º de julio de 1922), citado en Molina, *Prensa literaria en Galicia...*, pp. 187-188. También citado en Xosé Luis Axeitos, “A recepción das vanguardas en Galicia”, *Boletín Galego de Literatura*, núm. 17 (1997), pp. 24-25; y en su libro *Manuel Antonio*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000, pp. 77-78.

³³ Y, de hecho, Antón Villar Ponte era en parte quien instigó la redacción del manifiesto, tal como se desprende de su correspondencia con Manuel Antonio. Véase Carmen Mejía, “Manuel Antonio e a súa correspondencia”, *Ianua. Revista Philologica Romanica*, núm. 1 (2000), pp. 73-79.

³⁴ *El Eco de Galicia* (julio de 1922), citado en Axeitos, “A recepción...”, p. 25 (y en *Manuel Antonio*, p. 81). Por lo demás, no perdía la ocasión de criticar el manifiesto en los usuales términos de rechazo a la vanguardia: allí donde Manuel Antonio y Cebreiro dicen “Os nosos poetas dendes os precursores até o seus heredeiros autuaes, non sirviron mais que para embrutecer o noso sentimento”, Lesta Meis se pregunta: “¿No os asombra que haya podido salir esta blasfemia de una cabeza gallega? ¿Y que la haya defendido algún escritor? Pues sí, salió y la defendió Risco. Claro que la defendió ladinamente. Por mucho que le obligara la reciprocidad no podía hacer otra cosa. [...] Lo que pasa es que muchos señores creen que para hacerse oír no hay cosa mejor que barbarizar. Eso de empinarse y querer escupir a la cumbre, es, para ellos, el gran recurso. Querer escupir. Escupir ya saben que es imposible. Cuando el trigo está granado cualquier gorrión pica en él. El caso es preparar la tierra y sembrarlo y hacer que crezca la espiga... Ahí, ahí es donde se ven los creadores” (*loc. cit.*). A pesar de la denuncia de censura —o acaso debido a ella— *La Zarpa* publica luego esa cuartilla de Lesta Meis: el 25 de julio de 1922 aparece una breve nota suya con el título “Máis alá!”, en que repite lo impreso en *El Eco de Galicia*: “De xeito que eu ben vexo que todo o que está na liorta non é diño de gardar. Pero eso non abonda

Las acusaciones circularían desde los primeros días, puesto que Antón Villar Ponte, ya el 9 de julio de 1922, había publicado un descargo, también en *La Zarpa*: “Cando tiven algo que decire, por arriscado e radical que fose, sempre o nome propio as miñas verbas. En vinte anos de xornalismo teño ben probado isto. Son home de vida pública e privada cristaína. Son cabaleiro de pruma en mau, cuio lema é ‘veritas prius pace’”. Pero, a pesar de ese deslinde, no se privaba de tender un manto de comprensión sobre el manifiesto:

Con todo, hai cousas no “Máis alá” que atopo axeitadas ao momento. E o manifestó en sí paréceme feito por prumas guieiras, acesas en fondo amor á Terra; pro prumas virxes d’adulación. E eiquí onde todo é servismo e cobardía e díxome, díxomo ao pé da orella, a audacia do belo xesto cívico, inda que adoeza de trabucacións, antóxaseme merecente de alaudos.³⁵

A la vez que Villar Ponte defiende a Manuel Antonio y Cebreiro, de manera sorprendente, los ataca un escritor de su misma generación —nacido, como Manuel Antonio, en 1900—, un joven vanguardista que ya había sido elogiado por Vicente Risco en 1919, cuando se imprimieron poemas creacionistas suyos en *A Nosa Terra* (número 96, 15 de abril de 1919). En efecto, entre el 21 y 28 de julio de 1922, este joven, Euxenio Montes, hace una crítica muy dura del manifiesto:

Non se pode crer na novedá de mozo que de ise xeito boutadean. Cando xa ninguén cultiva esa flor de estudio de pintor pseudowildeano, intentan iles aclimatala nos nosos eidos patrios... Inda que fosen uns artistas con maiúscula, que diría Salvat Papasseit non terían para decilas o menor dereito. Pero ademais, son artistas con maiúscula? Onde está o su arte novo? Por qué non nos mostran sobor dos anacos dos seus probes ripios, sobor dos ceos rachados, o xeito dos cartularios oceánicos?³⁶

pra que brinquemos n-ela como se foran hortigas [*sic*]. Pouco a pouco, amiguíños, pouco a pouco! Despois de chegada o trigo calquera gorrión pica n-il. O caso é poner ben a terra e sementalo” (*loc. cit.*).

³⁵ *La Zarpa* (9 de julio de 1922), citado en Axeitos, “A recepción...”, p. 25 (y en *Manuel Antonio*, p. 79).

³⁶ *La Zarpa* (21 de julio de 1922), citado en Axeitos, “A recepción...”, p. 26 (y en *Manuel Antonio*, p. 82).

Así pues, las adhesiones y los desacuerdos no parecen seguir aún una lógica generacional. Risco, Castelao y Antón Villar Ponte apoyan tibia o veladamente a los jóvenes vanguardistas, mientras que otras voces, ajenas a la revista, los atacan y, sobre todo, atacan a los integrantes de *Nós* por dar tácita cobertura a los jóvenes. Vale decir, lo que se lee en el manifiesto no es tanto una fractura estética (del tipo: jóvenes contra “mayores” o, quizás, “no tan jóvenes”) —al punto que Euxenio Montes, vanguardista, lo critica— sino política: el nacionalismo “moderno” de los jóvenes (todavía amparado por *Nós*) *vs* un tipo de nacionalismo que no acepta el ataque a la tradición. Es claro, sin embargo, que el amparo de *Nós* no está exento de cierta distancia estética. Pero, aun en la reticencia, prima por el momento la política. Por eso, cuando seis años después Manuel Antonio publique el más importante poemario vanguardista de la literatura gallega, *Nós* lo reseñará. El modo en que lo hace es bien indicativo de las tensiones estéticas que se dirimen en él. En el número 55 (25 de julio de 1928) aparece un primer comentario de *De catro a catro*, algo distante:

Manuel Antonio é un poeta raro e de pouca produción o qual ben pode ser un méreto, xa que, n-un espírito tan eisixente com'o seu, indica que se non satisfai con todo o que escribe, e qu'está emperrado en atinxir a meirande pefeizón adentro da sua estética. Dende que con Alvaro Cebreiro, publicou o soado manifestó tidoado *Máis Alá*, que n-estas páxinas fora reproducido e comentado, pouco mais publicou. Agora dá iste volumen, n-unha edizón de *Nós*, moi corrente e ó tempo moi orixinal, unha das milliores que ten dado a editorial, c'un feixe de poemas cuio contido esencial ven indicado nas velas infladas da portada. Porque, anqu'algunhas das belezas dos poemas de Manuel Antonio non poidan ser gustadas inteiramente pol-os que sean alleos á estética qu'os norma —imaxes soltas, tan delicadamente enfiadas, que vése que o están sen vel-o fío; versos libres, desfeitos, para deixal-a imaxe en liberdade; cousas do mundo subxetivo olladas obxetivamente; creación— ningún pode deixar de ver n-il o poeta do mar, o mais escrusivo dos nosos poetas mariños. Crar'está que con ser mariñeiro e poeta, Manoel Antonio non é sementes un poeta mariñeiro. Antr'o mar e nós, está o poeta, e o poeta danos o mar en imaxes: imaxes d'impresións sensibeles e imaxes de

sentimentos evocados pol-as impresiós sensíbeles. En suma, pensamento; outras veces non: surrealismo, querido o sen querer. Si fora sen querer, mellor aínda. Sempre, o mais franco avanguardismo: por iso leva as velas infladas. Porque vai para lonxe.³⁷

El comentario, por más que quiere reconectar el libro con cierto paisaje que lo recorre, reconoce en él “surrealismo, querido o sin querer”. Algo tibia en el reconocimiento, la nota sólo parece pretender dar cuenta del libro de la editorial *Nós*.

Sin embargo, tres números más tarde —y éste es el único caso en toda la existencia de la revista— aparece una segunda reseña, ahora más extensa y esta vez firmada, por un joven que, con este texto, inicia sus colaboraciones ensayísticas en la revista: Otero Espasandín.³⁸ En esta segunda reseña, el entusiasmo del comentarista es evidente: “Con este libro de Manuel Antonio lírica galega, d’un pulo elástico e ben medido, púxose ó par de calquera outra do momento”.³⁹ Hay un marcado aire de camaradería, una tácita sensación de que una generación encontró su voz: “é él [Manuel Antonio] en quen todol-os mozos vemos a ecuación lírica do presente galego”.⁴⁰ Si en la primera reseña

³⁷ “*De catro a catro*, versos de Manuel Antonio, A Cruña, *Nós*, 1928”, sin firma, *Nós*, año 10, núm. 55 (25 de julio de 1928), p. 137.

³⁸ Antes sólo había publicado un poema, “Parábola”, que llevaba la dedicatoria “Pra Manuel Antonio”, en *Nós*, año 8, núm. 31 (15 de julio de 1926), p. 35. Xosé Otero Espasandín era un escritor de la generación de Manuel Antonio (había nacido el mismo año, en 1900, apenas cuatro meses después que el rianxeiro), que años más tarde, ya instalado en Madrid, sería el director de *P.A.N.*, “revista epistolar y de ensayos” de los hermanos Dieste, y —durante la guerra civil— colaborador de *Nova Galiza*, fundada por Castelao. Al momento de iniciar su participación en la revista *Nós*, Otero Espasandín había publicado algunos poemas, nunca recopilados, en *Galicia. Diario de Vigo* (“Poeta”, el 5 de abril de 1925; “Gratitud”, el 10 de mayo de 1925; “Jacob, sediento”, el 24 de mayo de 1925) y algunas recensiones en el periódico vigués *El Pueblo Gallego*; entre ellas, apareció la reseña del libro *Dos arquivos do trasno*, de Rafael Dieste: “Literatura i outras cousas” (*El Pueblo Gallego*, año 3, núm. 711, 15 de mayo de 1926, p. 1). A partir de 1927 publicaría poemas y notas en *Nós*; gran parte de sus escritos de aquellos años puede encontrarse en el volumen *Obra galega*, ed., introducción e notas de María Cuquejo Enríquez, con la colaboración de Xosé Gregorio Ferreiro Fente, Centro Ramón Piñeiro, Santiago de Compostela, 2006.

³⁹ “*De catro a catro*, por Manuel Antonio, Editorial *Nós*, A Cruña, 1928”, *Nós*, año 10, núm. 58 (15 de octubre de 1928), p. 190.

⁴⁰ *Loc. cit.*

se advertía sobre “la estética que norma” a los poemas y sobre las “imágenes sueltas” que los caracterizan, ahora Otero Espasandín reivindica las imágenes, al punto que detiene su enumeración porque “sería cousa de non parar”. El elogio es explícito: “Todo n’este libro e un pleo acerto. Todo él logrado sin truco nin alquimio”.⁴¹ Sólo, al culminar, aparece un único reclamo y —nada sorprendentemente— es un reclamo contrario al que podría hacerle Risco:

hai [...] dous detallíños cos que non nos atopamos d’acordo: cos versos populares qu’o autor pon entre uns versos seus e c’unha chamada na que define ó seu xeito o mar adentro. Manuel Antonio é o polo oposto do popular e tamén do cadeirádego d’instituto. Cando se faga a edición co libro mére agardamos que nos compraza o poeta rianxeiro.⁴²

En el cierre, la distancia respecto de Risco se vuelve máxima: ni poesía popular ni notación catedrática quiere Otero para el poemario.⁴³ La última oración revela una camaradería, una cercanía que le permite hacerle pedidos para una futura edición.

Evidentemente, los jóvenes ya no sobrellevaban bien el nacionalismo, de cuño demasiado alemán, que lideraba Risco. Prueba de ello es la polémica que Rafael Dieste, un compañero de generación de Manuel Antonio, había sostenido con Vicente Risco entre julio y agosto de 1926 en las páginas de *El Pueblo Gallego*.⁴⁴ Por su parte,

⁴¹ *Ibid.*, p. 191.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ En verdad, lo que Otero Espasandín presenta como una relativa cercanía con el “catedrático de instituto” es, como él dice, una nota al pie, una llamada, en la que Manuel Antonio, en efecto, “define ó seu xeito o mar adentro” y que en nada recuerda el tono académico. Luego de la primera estrofa del poema “Os cobados no barandal” (“Atopamos esta madrugada/ na gayola d’o Mar/ unha illa perdida”), una nota aclara —si se puede aquí hablar de aclaración— “O mar adentro é unha illa d’auga/ rodeada de ceo por todas partes” (*De catro a catro. Follas sin data d’un diario d’abordo*, ed. bilingüe, prólogo y trad. de Rafael Dieste, Visor, Madrid, 1993, pp. 22-23). Así pues, Otero Espasandín parece más bien aprovechar la ocasión para delimitar una idea de poesía, para proponer en público una estética grupal.

⁴⁴ Las páginas que Dieste escribió en ese entonces, en las que —con el trato respetuoso que le merece un maestro, un maestro algo gruñón, que lo regaña pero no lo amilana— discute con Risco en torno al “ser” gallego y su “unidad”, están recopiladas en *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade 1925-1927*, Edición do Castro, Sada-A

Risco —a pesar de que la muerte de Manuel Antonio lo hará presente de manera muy elogiosa en la revista— había iniciado, desde 1926, un proceso de “desactivación”, si se puede decir así, de las vanguardias. En “Porfías diversas”, un texto destinado a describir la “mezcla” (la “*grande mêlée*”) que componía al galleguismo, veía con cierta condescendencia la participación de vanguardistas en el nacionalismo (“por fin temos rapaces pra quenes o estar na avangarda é unha obriga”, decía con ironía), pero reivindicaba, algo paternalmente, su inclusión:

De calquera xeito, o que no faga perdel-a persoalidade racial debe ser aprobado [...]. Porque non é igual leval-o pendón que levar vela, crar está [...]. E os anuncios lumiosos brillan mais qu’as estrelas, porqu’están mais preto, criando unha ilusión empírea qu’abonda namentreas s’un pode conformar co-ela.

Mail-os que tiran contr’os avangardistas fan mal, porque ô fin anque haxa outros moitos [...] é un camino. O que compre é andalo axiña.⁴⁵

Coruña, 1981, pp. 110-126 (en esas páginas se encuentran, entre otros artículos: “Preto dun remate”, 30 de julio de 1926; “Resposta a Vicente Risco I”, 10 de agosto de 1926; “Resposta a Vicente Risco II e (provisoralmente) derradeira”, 12 de agosto de 1926; “O que dixo o P. Brown”, 20 de agosto de 1926; “Invitación a porfiar”, 27 de agosto de 1926). La conformación de un grupo de jóvenes que empieza a diferenciarse de la “generación de *Nós*” es patente: estos textos de la polémica suceden inmediatamente a una suerte de proclama que el mismo Dieste había publicado en conjunto con Otero Espasandín, titulada “Coincidencias” (*El Pueblo Gallego*, 25 de julio de 1926), también incluida en *Antre a terra e o ceo*, op. cit., pp. 108-109. Sobre esta ruptura generacional que se produce en torno a mediados de los años veinte, puede consultarse el excelente capítulo “A loita xeracional”, de X. L. Axeitos, en *Manuel Antonio*, pp. 93-101.

⁴⁵ “Porfías diversas”, *Nós*, año 8, núm. 26 (15 de febrero de 1926), p. 16. Ya un año antes, en verdad, aunque fuera de las páginas de *Nós*, Risco había iniciado este tipo de interpretación; en “Avanguardismo e nacionalismo”, aparecido en el diario *Galicia* el 10 de mayo de 1925, decía que “en Galicia o pouco avanguardismo que hai, mantense aínda arredor dos lindeiros do galleguismo. E non hai máis que ter en conta qu’a obra nacionalista, no caso noso principalmente, é un verdadeiro emprendimento avangardista, no único senso posíbre do avanguardismo, que é o senso de creación. Que o avanguardismo, se vai trabucado no que se realiza, non vai trabucado na súa intención criadora. Se vai trabucado, é porque quer criar e non atina. E non atina porque as mais das veces quer criar fora do genio nacional e en lugar de faguer creación fai exotismo. Exotismo é o verdadeiro jazz-bandismo: arte negra de Nova York ou arte polinesia de París.../ A obra galeguista en troques, nin pode depender da imitanza, nin pode ser conservadora. Ond’hái que crialo todo a obra ten que ser revolucionaria; ond’hái que

En octubre llevará al extremo la disolución de los resabios vanguardistas que pudieran operar en su nacionalismo: “non hai, nin pode haber futuristas porque se non poder ser partidario do que non eisiste, do que se non sabe o que é, o que vai ser. Por iso todol-os futuristas, unha de duas: ou son sinxelamentes amigos da destrución ou son en realidade presentistas, que queren proieutar no porvir o presente”.⁴⁶

Más cerca del final de la revista que de su inicio, en 1932 Risco redacta una suerte de manifiesto, un texto que se convertirá en un clásico (y que él mismo recopilará —con modificaciones— muchos años después, en 1961, en su libro *Leira*).⁴⁷ Significativamente publicado en el número especial del Día de Galicia (el 25 de julio), “Nós, os inadaptados” es un complejo enmarañado de interlocutores y colocaciones del enunciador. La tensión entre el yo y el nosotros se repite en una variable construcción de grupos de inclusión y de posiciones cambiantes: “Presento eiquí non frente a, senón diante de a gente moza que ven atrás de nós na renacementa galega, certos supostos viventes no cerne do sistema de coincidencias dos homes do meu tempo”.⁴⁸ Vale la pena parafrasear la frase, que diría algo como: “yo hablo, aquí, no frente, sino delante de ellos, quienes vienen atrás de nosotros, de mi vínculo con nosotros”. La situación enunciativa muestra suficientemente la crisis desde la que se formula el texto.

A la vez, la extensa caracterización de “su tiempo” no sólo lo conecta, inesperadamente, con la Generación castellana del 98, sino que lo obliga a reconocer la existencia de un grupo con rasgos diversos al suyo propio. Por más que culmine intentando explicar cómo del dandismo individualista se puede llegar a la militancia nacionalista, es

engebrizalo todo, se non pode ir ó rabo de ningún” (Axeitos, “A recepción...”, p. 27 y en *Manuel Antonio*, p. 83).

⁴⁶ “Do futurismo e mais do karma”, *Nós*, año 8, núm. 34 (15 de octubre de 1926), p. 4.

⁴⁷ *Leira*, Galaxia, Vigo, 1961. A las modificaciones con que allí aparece el texto se ha referido Ricardo Carballo Calero en su *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo, 1981, p. 637. Sobre el texto en su carácter de clásico, véase, por ejemplo, el libro de Francisco Fernández del Riego, *Galicia no espello*, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, Buenos Aires, 1954, p. 76.

⁴⁸ “Nós, os inadaptados”, *Nós*, año 15, núm. 115 (Día de Galicia de 1933), pp. 115-123.

marcada la imposibilidad de leer una posición común con aquella “gente joven”.

Es que corrían ya los años treinta. La República obligó al nacionalismo gallego a optar por aquello que había querido evitar: convertirse en un partido político. La ruptura —algo tácita, pero efectiva— del frente nacionalista, la temprana muerte de Manuel Antonio, la partida de muchos de los miembros de su generación a Madrid, pero, sobre todo, el trabajo de relectura —y de rechazo— de la modernidad que hizo el grupo *Nós*, parecen en gran medida clausurar las posibilidades futuras de la vanguardia en Galicia. Claro, tampoco buenos tiempos corrieron luego para los vanguardistas en otros sitios. Pero lo interesante de la vanguardia gallega es que portaba en sí, desde sus inicios mismos —y a veces por la sola elección del idioma—, una politicidad que fue signo de los tiempos allí.

A su modo, la revista *Nós* supo expresar esas tensiones. Quizás nada las sintetice mejor que el derrotero posterior —opuesto e igualmente trágico— de sus directores: Vicente Risco, después de la guerra, permanecería en la Galicia franquista, obligado a renegar de su nacionalismo —quién sabe si tan a disgusto—, mientras que Alfonso R. Castelao moriría el 7 de enero de 1950, en su exilio republicano, para ser dos veces enterrado, en Buenos Aires, a su fallecimiento, y en Santiago de Compostela, el 28 de junio de 1984, en una conflictiva repatriación de sus restos.⁴⁹

Allí mismo, en aquel interminable exilio, el poemario de Manuel Antonio tendría finalmente la segunda edición que Otero Espasandín le pedía; podrá ser impresa, recién, en 1940, de la mano de su amigo Rafael Dieste. En la nota preliminar que Dieste escribe, curiosamente, ya ninguna alusión a la vanguardia aparece.⁵⁰

⁴⁹ Ese mismo día, aludiendo de soslayo a los problemas políticos que terminarían por estallar en el acto, Manuel Rivas publicó una nota en el diario *El País*: “Los restos de Castelao serán enterrados hoy en el Panteón de Galegos Ilustres junto a Rosalía de Castro”.

⁵⁰ También de la mano de su amigo Rafael Dieste, Manuel Antonio y el poemario tendrían su derrotero republicano en Madrid. En los años de la IIª República, dos poemas de *De catro a catro* —“Recalada” y “Navy Bar”— serían impresos, con una semblanza de Antonio Sánchez Barbudo, en el núm. 5 de la revista *Hoja Literaria (Poesía y Crítica)* (marzo de 1933). Dos años más tarde, en mayo y en julio de 1935,

Demasiado nacionalista para la vanguardia, demasiado vanguardista para el nacionalismo, la vanguardia gallega quedó acorralada entre los dos discursos que quiso conjugar. Tampoco la modernidad tuvo un buen futuro en Galicia, marcada por un largo, muy largo franquismo que sofrenó el regreso de aquellos que hubieran podido retomar el camino abandonado.

aparecerían otros dos poemas del libro —“S.O.S.” y “Balada d’o pailebote branco”— en los núms. 5 y 7, respectivamente, de la “revista epistolar y de ensayos” *P.A.N.*

¿COSMOPOLITAS O NACIONALISTAS? LA CORTA PERO INTENSA TRAYECTORIA DE LAS REVISTAS *FORMA*, *ULISES* Y *HORIZONTE* (1926-1928)

Regina Crespo*

Entre 1926 y 1928, circularon las tres revistas mexicanas que serán el objeto de este breve estudio: *Ulises* (seis números publicados entre mayo de 1927 y febrero de 1928), *Forma* (siete números publicados entre 1926 y 1928)¹ y *Horizonte* (10 números publicados entre abril de 1926 y mayo de 1927).² La trayectoria de las tres publicaciones fue corta, pero a la vez intensa, principalmente si pensamos en las huellas que dejaron en la historia cultural mexicana. Como historiadores y como críticos literarios y culturales, podríamos relativizar lo tajante de la atinada, pero también provocadora afirmación de Beatriz Sarlo: “no existe nada más viejo que una revista vieja”. Según Sarlo, las revistas viejas perdieron su aura —asociada a la aspiración que tenían de ser una presencia inmediata en su presente porque éste se convirtió en pasado—.³ A nosotros nos toca rescatar este presente que ellas trataron de analizar y en el cual buscaron intervenir.

* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ El primero y el segundo números llevan como fecha octubre y noviembre de 1926, respectivamente. Los tres números siguientes tienen como fecha sólo el año de 1927, y los dos últimos aparecen en 1928, tampoco sin ninguna mención del mes de publicación.

² Se consultaron las siguientes ediciones facsimilares de la Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas: *Forma*, 1926-1928, Fondo de Cultura Económica, México, 1982; *Horizonte*, 1926-1927, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA, México, 2011; *Ulises*, 1927-1928, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

³ Cf. Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, Cahiers du CRICCAL, núms. 9-10 (enero de 1992), p. 10.

Asimismo, Sarlo afirma que fundar una revista es hacer política cultural. La búsqueda de una voz y de un lugar de enunciación propios ha sido el móvil principal de la fundación de las revistas. Desde dónde se habla, de qué se habla, cómo y para quién, son cuestiones que se asocian, por antonomasia, a la acción de crearlas y mantenerlas. Una revista es resultado de un proyecto indefectiblemente colectivo. Por medio de una revista habla un “nosotros” que puede limitarse a unos cuantos, pero que necesita de otros sujetos más para poder sostenerse. Hacerse escuchar y ampliar su espectro de influencia en la arena cultural —en la que las divergencias suelen suscitar y alimentar disputas y conflictos— son metas rumbo a las cuales los editores de una revista se tienen que encaminar, armados de un proyecto que les dé sostén.

El análisis de estas tres revistas nos puede ayudar a entender cómo se dieron las relaciones entre distintos proyectos y diferentes grupos de intelectuales y artistas en el campo cultural mexicano de los años veinte, cuando el proyecto nacionalista vasconceliano se volvía hegemónico. Para entender el papel y el lugar que las revistas *Ulises*, *Forma* y *Horizonte* ocuparon en su presente, un punto de partida interesante es analizar las vinculaciones políticas de sus editores.

El apoyo de los gobernantes en turno a las iniciativas culturales acordes a su proyecto político está en el origen de las tres revistas seleccionadas. El entonces secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc, autorizó los recursos económicos necesarios para la impresión de *Ulises*, a través de las gestiones que hizo Salvador Novo, desde su puesto como jefe editorial de la secretaría.⁴ La revista *Forma* también existió gracias a la ayuda del secretario y del patrocinio de la Universidad Nacional. La presencia de Puig Casauranc como mecenas aparece en el editorial del primer número, escrito por el mismo secretario.⁵ Sin embargo, el caso más notorio de esta relación de compromiso entre la política y la cultura parece haber sido el de la revista *Horizonte*.

⁴ David Clemente Zamora, “La noción del exilio como principio de composición en las revistas *Orpheu* (Lisboa, 1915) y *Ulises* (México, 1927)”, tesis de maestría, UNAM, México, 2013, p. 28.

⁵ *Forma*, núm. 1 (octubre de 1926), p. 1.

UN *HORIZONTE* DESDE JALAPA

Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea surgió por iniciativa del gobernador de Veracruz, el general Heriberto Jara, y se publicó en Jalapa. El director, como se sabe, fue Germán List Arzubide, que se había trasladado a la capital de Veracruz para fungir como secretario de Manuel Maples Arce. A su vez, Maples Arce, debido a su amistad con Jara, se desempeñó como secretario general del gobierno. La relación de los estridentistas con Jalapa, el general Jara y, por ende, con la revista *Horizonte*, es muy conocida y ha sido objeto de análisis detenidos. Lo que interesa aquí es observar cómo esta publicación, que se anunciaba como una revista de “actividad contemporánea”, se consolidó no sólo como la voz oficiosa —pero casi oficial— del gobierno del estado de Veracruz, sino también como defensora tenaz de la Revolución Mexicana y sus conquistas sociales. Revolucionaria quizás, pero no exactamente vanguardista, *Horizonte* fue, en sus 10 números, una revista que se adaptaba a los moldes de las publicaciones que pretendían abarcar varias áreas temáticas, atendiendo a diferentes tipos de lectores, y que huía del estigma de las llamadas revistas especializadas, cuyo público rara vez rebasaba una minoría de interesados.

Es curioso pensar que esa revista, que fue portavoz de un difuso nacionalismo revolucionario y, concretamente, de las realizaciones del gobierno del general Jara en Veracruz, también actuó como un “baluarte cultural”, simultáneamente polo emisor y campo de intersección de propuestas culturales, políticas, estéticas e ideológicas. Además de tener a los estridentistas List Arzubide y Maples Arce —fungiendo el primero como director, como ya mencioné, debido a que Maples Arce se encontraba totalmente absorbido por las labores de gobierno—, la revista contó entre sus colaboradores con Arqueles Vela, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, escritores y artistas también ligados al movimiento. El análisis del contenido de *Horizonte* muestra que algunas de las propuestas temáticas, estéticas e ideológicas ahí difundidas poseían una impronta individual, mientras que otras se caracterizaban por su orientación grupal. Hay que preguntarse si se habría domesticado en *Horizonte* el movimiento estridentista, iconoclasta y

rebelde en *Irradiador*, su vehículo editorial antecedente, sin mencionar los polémicos manifiestos.

En la segunda de forros de los 10 números de *Horizonte* se repitió el mismo encabezado, a la vez confirmación y recordatorio del programa editorial de la revista:

Publicará artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes, cuestiones sociales y políticas que sean de actualidad y de interés. Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario. Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones. Interesará a todos. Preocupará a muchos.

Desde la provincia se alza la voz de una revista cuyo título, aunque bastante común, está cargado de un innegable simbolismo. Horizonte se puede entender como el ámbito geográfico, social y cultural que delimita las acciones de un sujeto, plural o singular. Asimismo, en sentido figurado, puede significar perspectiva y futuro. ¿Cuál sería el horizonte de una publicación de provincia en un país tan centralizado como México?, ¿cuál su verdadero campo de acción?, ¿cuáles sus perspectivas? La revista ofrece a sus lectores un horizonte de acción que presupone la ejecución del programa plasmado en el anuncio de su segunda de forros. Y en éste se mantiene algo del sentido de provocación estridentista. A final de cuentas, como dicen sus editores, la revista “interesará a todos y preocupará a muchos”. La opción de hablar desde la provincia, tomada por estos jóvenes que inicialmente tenían un claro proyecto de experimentación formal, no deja de sorprender. Evidentemente se puede comprender mejor tal decisión no desde el punto de vista ideológico sino desde el pragmático, ya que era en la provincia y no en la cosmopolita capital del país donde les ofrecían los recursos materiales y culturales para su empresa. Sin embargo, eso no le quita a la revista un papel inusitado: desde un lugar lejano, una quimérica “Estridentópolis”, el grupo reunido alrededor de *Horizonte* quería hacerse escuchar y difundía su proyecto innovador.

Ahora bien, en la arena del campo cultural, terreno altamente competitivo en términos de filiaciones políticas e ideológicas, habría que entender, a partir del análisis de los artículos, noticias y editoriales de *Horizonte*, su evolución ideológica, sus tomas de posición y su lucha por un lugar de enunciación determinante, si no es que hegemónico. Hay que revisar su interlocución con grupos afines y su combate a los antagonistas. A final de cuentas, las revistas no sólo necesitan garantizar —y ampliar— el público lector al que idealmente se dirigen. Tienen que lidiar con una gama más amplia de interlocutores, que incluye las instituciones a las cuales apoyan, critican o combaten, y a otras revistas, con algunas de las cuales competirán por público y por espacio político.

Horizonte parece haber tenido una repercusión importante.⁶ Sin embargo, habría que preguntar cómo hicieron los estridentistas para conciliar el programa editorial de *Horizonte* con lo que habían propuesto en sus manifiestos de 1921 y 1923 y logrado formalmente en los tres números de la revista *Irradiador*. Al optar por defender un proyecto de matices políticos e ideológicos con una impronta revolucionaria, ¿necesitarían abandonar todo el experimentalismo formal, gráfico e incluso temático que habían conquistado? Una pequeña revisión del índice de la revista deja muchas interrogantes al respecto. Empecemos por mencionar los artículos de la sección “Páginas de lucha social”. Dos fueron de la autoría de Germán List Arzubide: uno titulado “El proceso moral de la Revolución francesa” (núm. 4, julio de 1926) y otro, “La génesis popular de la Guerra de Independencia” (núm. 6, septiembre de 1926). José María Benítez, quien muchos años después sería autor de un estudio sobre el estridentismo,⁷ se encargó de dos artículos en la misma sección: uno, sin título, en el que cuestiona las relaciones entre los Estados Unidos y los países latinoamericanos y propone la unión estratégica de estos últimos (núm. 5, agosto de 1926), y otro titulado “Marx y la revolución” (núm. 9, marzo de 1927). Los dos últimos artículos de la sección estuvieron a cargo de Armando

⁶ Cf. Germán List Arzubide, *Opiniones sobre el libro El movimiento estridentista de Germán List Arzubide*, s.e., Xalapa, 1928.

⁷ José María Benítez, “El Estridentismo, el Agorismo, *Crisol*”, en *Las revistas literarias de México*, INBA, México, 1963.

List Arzubide: uno titulado “Los precursores de la revolución” (núm. 8, noviembre de 1926), sobre los hermanos Flores Magón y su periódico *Regeneración*, entre otras figuras, y otro titulado “Sacco y Vanzetti”, sobre los conocidos obreros anarquistas condenados a muerte en los Estados Unidos (núm. 10, abril-mayo de 1927).

La simple enumeración de estos artículos indica la opción por una línea política de matiz libertario, con particular atención a lo que se podría definir como el carácter popular de los movimientos de transformación social. Paralelamente a secciones como “Páginas de lucha social”, se puede notar la presencia de artículos de carácter técnico, por decirlo de alguna manera. Si la intención de los editores de *Horizonte* era dirigirse a una amplia gama de lectores, nada más justo que hablar de temas que serían de interés para sectores normalmente poco contemplados por las publicaciones periódicas. Así fue como la revista publicó artículos sobre los motores de corriente continua (núm. 4, julio de 1926), sobre los primeros auxilios aplicados a quien haya sufrido choques eléctricos intensos (núm. 6, septiembre de 1926), sobre hornos para la fabricación de vidrios (núm. 7, octubre de 1926), y sobre el cultivo de la piña (núm. 3, junio de 1926) y del café (núm. 9, marzo de 1927).

En *Horizonte* se publicaron varios artículos sin firma, algunos en forma de reportaje, acompañados de muchas fotografías acerca del desarrollo del estado de Veracruz.⁸ Se habla mucho de deporte y se anuncia y elogia la inauguración del estadio de Jalapa (inspirado seguramente en el estadio que Vasconcelos había inaugurado en la Ciudad de México unos años antes). En “La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del gobierno del estado de Veracruz”, por ejemplo, el autor del artículo afirmaba: “En Veracruz se hace. Se realiza. Se construye la vida mejor que reemplazará la vida vieja, injusta y mala”. Y observaba que todos los logros que se veían eran el fruto de sólo dos años: “en el tiempo escaso de dos cosechas se han visto florecer las ciudades; llenarse de caminos; iluminarse las

⁸ Como ejemplos tenemos “La obra social del gobierno veracruzano”, *Horizonte*, núm. 2 (mayo de 1926), pp. 31-33, y “Veracruz, la emoción del puerto”, *Horizonte*, núm. 3 (junio de 1926), pp. 23-25.

escuelas; erguirse los edificios. Y todo esto por la voluntad de un hombre, dinámico y tezonudo y de inconmensurables proporciones espirituales, Heriberto Jara”.⁹ Cabe observar que sólo en una ocasión la revista publicó un texto firmado por el gobernador, el “Manifiesto del C. General Heriberto Jara, al pueblo de Veracruz”, sobre la decisión del clero católico de suspender los servicios religiosos, decisión que definía como una “tramoya fanática [...] para paralizar la vida social y económica del país”. Jara convocaba al pueblo de Veracruz a “ponerse de pie en esta hora de amenaza, para combatir la ambición desenfrenada del Clero que cada vez que se le impone el límite de la ley como barrera a su voracidad [...] pretende irrumpir con su manoteo insolente y sus aparatosas disidencias en contra del Gobierno de la República”.¹⁰

Esta conducta anticlerical, prorrevolucionaria y, evidentemente, progobierno de *Horizonte* se tradujo también en la publicación de un texto del presidente Calles sobre el tema religioso.¹¹ El número de marzo de 1927 se abrió con una foto del presidente, acompañada del elogio a “su alta defensa de los intereses proletarios en su lucha contra el imperialismo y la voracidad del clero católico”. En este mismo número se publicó una carta del expresidente Álvaro Obregón, también con duras críticas al clero.¹²

En todos los números de la revista se mantuvo un espacio para el tradicional texto editorial, específicamente destinado a la manifestación de la opinión de este “nosotros” característico de las publicaciones colectivas. En el número 1, bajo el título “Propósito”, la revista anunciaba a qué había venido: “En México, más que en ninguna otra parte, es necesario 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

⁹ “La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del gobierno del estado de Veracruz”, *Horizonte*, núm. 1 (abril de 1926), pp. 16-17.

¹⁰ “Manifiesto del C. General Heriberto Jara, al pueblo de Veracruz”, *Horizonte*, núm. 5 (agosto de 1926), pp. 9-11.

¹¹ “La cuestión religiosa en México”, *Horizonte*, núm. 5 (agosto de 1926), pp. 5-8.

¹² “Una carta del expresidente Obregón”, *Horizonte*, núm. 9 (marzo de 1927), pp. 5-6.

saber cuál seguir". Una revista podría ser el "faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa" y, por eso, *Horizonte* pretendía ser "la guía de una época", buscando guardar, en sus páginas, "la síntesis de un mundo que está en fiebre de espiritual liberación".¹³

Paralelamente a la difusión y defensa de todo este programa, la revista también dedicaba sus páginas a la literatura y las artes. ¿Qué decir sobre ese tema? Nuevamente es necesario analizar el cuerpo de colaboradores de la publicación. Entre otros autores, *Horizonte* publicó a Giovanni Papini, Chejov, Gutiérrez Nájera, Anatole France, un cuento de Ricardo Flores Magón, otro de Eliezer Oliver. No pudo faltar "La suave patria", de López Velarde, en el número de septiembre de 1926. Se mantuvo una sección de críticas y reseñas con la cual la revista buscaba estar al corriente de los nuevos lanzamientos, y en la que ofrecía especial atención a los libros de autores vinculados al estridentismo y a las publicaciones de los miembros del cuerpo editorial de *Horizonte*. No se puede dejar de observar que el grupo editor de *Horizonte* obedeció a una costumbre, o quizás sería mejor decir una estrategia —muy frecuente en el periodo, no sólo en México, sino también en otros países latinoamericanos—, de vincular una revista con una línea editorial de la que la misma revista haría difusión y propaganda.

Sí, se ven poemas de Maples Arce, quizás no tan demoledores como los de sus primeras producciones; cuentos de Arqueles Vela y una pieza de teatro de carácter experimental (una comedia breve de Germán Cueto que sería injustamente olvidada por muchos años). Sin embargo, parece inevitable encontrar un desajuste entre lo que proponía defender una revista que, en uno de sus editoriales, se anunciaba como la única revista revolucionaria de México, y una producción literaria cuyos criterios de selección se dejaban guiar más por preceptos realistas que por criterios propiamente experimentales. Parece ser que *Horizonte*, a pesar de mantener un cierto eclecticismo en sus páginas, establecía de manera indirecta una sutil jerarquía en la que lo formalmente vanguardista no podría competir con el protagonismo de un arte comprometido, más acorde con el programa ideológico defendido por la publicación. Entre el cosmopolitismo abierto por las corrientes

¹³ "Propósito", *Horizonte*, núm. 1 (abril de 1926), p. 1.

experimentales extranjeras, de las cuales el estridentismo se había nutrido en sus inicios, y un nacionalismo afirmativo, todo indica que *Horizonte* eligió el segundo.

¿Pasaría lo mismo con las artes plásticas y la fotografía, que tuvieron un amplio espacio dentro de *Horizonte*? Hay varios elementos que valdría la pena discutir al respecto. Quizás el más importante se refiere al interesante e intenso trabajo de creación de Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, desarrollado sobre todo en las portadas, pero también presente en las ilustraciones internas de prácticamente todos los números. Es posible vislumbrar una fuerte dosis de experimentalismo y libertad en estas creaciones, aunque también se puede percibir en ellas una cierta obediencia a la línea temática definida para cada número. Al parecer, en las páginas de *Horizonte* hubo una tácita división de papeles, de la cual resultó, por un lado, la conservación de una producción gráfica que utilizaba elementos de vanguardia y, por otro, el mantenimiento de un rígido editorialismo programático, acorde con una revista que se consideraba políticamente revolucionaria y defendía su posición como tal.

UNOS CURIOSOS IMPERTINENTES: *ULISES*, “REVISTA DE FORMACIÓN”

Si *Horizonte* tenía pretensiones universalistas con su proyecto de ser la verdadera portavoz de los nuevos tiempos inaugurados en México por la Revolución, ¿qué decir de una publicación que, en su segunda de forros, se anunciaba simplemente como “Revista de curiosidad y crítica”? *Ulises*, como ya se comentó, también nació con el apoyo de recursos gubernamentales. Sus seis números se mantuvieron dentro de las características de una revista literaria y cultural, para un público evidentemente especializado.

Todos sabemos que *Ulises* fue producto de la iniciativa de Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. No es difícil definirla como etapa inicial de la construcción del famoso “grupo sin grupo”, una especie, pues, de “revista de formación”, si el paralelo es pertinente. Poco tiempo después, como también se sabe, estos jóvenes escritores publicarían la

revista *Contemporáneos*, que tendría un aliento mucho mayor y se extendería por tres años y medio con 43 números publicados. Estos jóvenes escritores curiosos y críticos —y, sin lugar a dudas, impertinentes— encontraron en el famoso viajero, cuyo nombre tomaron prestado, el símbolo de la aventura, del desarraigo, del experimentar y del deambular, del ejercicio de la curiosidad crítica.

El Ulises que los inspiró ya había sufrido los efectos de las plumas vanguardistas. El filtro innovador con el que lo había tratado James Joyce seguramente interesó a los jóvenes editores, como también lo hizo la similitud que André Gide había encontrado entre este héroe mítico y otro de origen distinto, pero igualmente aventurero, el marino Simbad. La revista publicó cinco poemas de Joyce en inglés y le hizo un tributo especial, con la transcripción de tres breves fragmentos de *Ulysses*, también en inglés.¹⁴ La analogía de Gide fue utilizada como epígrafe del número tres: “Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse”.

Un dato interesante que no se puede olvidar es que la revista no tuvo editoriales. Sin embargo, esta ausencia inusitada no representó la inexistencia de una línea programática. Los números se abrían, cada uno, con un epígrafe, todos asociados de una u otra manera a lo que el personaje de Ulises y el tema del viaje podrían despertar. Entender la revista a partir de su nombre y sus epígrafes como una invitación al viaje y éste como un muestrario de paisajes distintos, relacionados con la literatura, la crítica y las artes, podría constituir una manera de ubicar esta revista y su grupo editor en el campo cultural mexicano de los años veinte. La asociación de los futuros “Contemporáneos” a un cosmopolitismo elitista y a un cierto desprecio por lo nacional puede haber surgido de este primer proyecto editorial, aunque una mirada más atenta a su contenido ponga en tela de juicio una evaluación tan tajante. Es cierto que ni Novo ni Villaurrutia obedecían a un programa de orientación nacionalista. Un comentario de Novo en el último número de *Ulises*, significativamente dentro de la sección “El curioso impertinente”, es revelador al respecto: “*Ulises* no implica sino dos criterios personales, más o menos de acuerdo el uno con el

¹⁴ *Ulises*, núm. 4 (octubre de 1927), p. 41.

otro. Villaurrutia y yo. Lo nacional que resulte nuestra obra no nos habremos puesto a procurarlo”.¹⁵

Sin embargo, el índice de sus seis números no constituye, para nada, una apología de lo extranjero en oposición a lo nacional, sino que representa un intento de posicionamiento en el debate de ideas (la búsqueda de un lugar de enunciación y una voz de autoridad). En 1927, cuando publicaron el primer número de *Ulises*, ambos, Novo y Villaurrutia, tenían 23 años. Compartieron la dirección de la revista hasta el quinto número (el sexto estuvo a cargo sólo de Villaurrutia). La portada sencilla probablemente reflejaba la estrechez del presupuesto. Sin embargo, esa ausencia de recursos se resolvió con una elegante simplicidad y economía de trazos: la portada se componía del nombre en la parte superior de la página y del respectivo número centrado y superpuesto a un cuadro donde se encerraba el sumario. En cada número sólo varió el color de la cartulina, en combinación con la tinta utilizada en las letras. La sencillez se volvió la marca de la revista y el procedimiento se repitió en *Contemporáneos*. Las ilustraciones fueron muy pocas —la reproducción de algunas obras de Lazo, Castellanos y Rivera, unos dibujos de Montenegro y Lazo, una única fotografía de Álvarez Bravo.

En *Ulises* se publicaron poemas de Novo, Villaurrutia, Owen, Cuesta, Torres Bodet y Pellicer; del vanguardista francés Max Jacob y del estadounidense Sandburg en sus lenguas originales, pero también del reconocido Enrique González Martínez y del español Juan Lacomba. Se puede observar que, a partir del tercer número, los editores de *Ulises* pasaron a destacar la narrativa (cuentos, pasajes de novelas), además de ensayos escritos por autores nacionales y extranjeros. Al lado de cuentos de Torri y Owen, hay uno del consagrado Mariano Azuela. Junto a la insólita narración de Máximo Bontempelli, “Sobre una locomotora”, tenemos la novela por entregas de Novo, *Return Ticket*, un irónico y entretenido recuento de su viaje a Hawái, como parte de sus tareas en la Secretaría de Educación. El viaje, nuevamente el viaje.

La crítica publicada en *Ulises* no sólo era literaria, sino que también contemplaba las artes plásticas. La revista abrió espacio para la

¹⁵ *Ulises*, núm. 6 (febrero de 1928), p. 37.

discusión y la polémica en cuanto a temas filosóficos. Jorge Cuesta, por ejemplo, en un ensayo sobre *Margarita de niebla*, novela de Torres Bodet, aprovechó para refutar la tesis de *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), de Ortega y Gasset.¹⁶

Todos los seis números de *Ulises* contaron con la sección “El curioso impertinente”, dividida en varias cápsulas, unas firmadas, otras no. Se nota aquí esa presencia, difusa pero concreta, del “nosotros” que la publicación representaba, marcando sus simpatías y antipatías estéticas, filosóficas e ideológicas. Novo, Villaurrutia, Cuesta, Owen y los demás escritores del “grupo sin grupo” se encaminaban a ocupar un lugar destacado en el ambiente literario y cultural, tanto individualmente cuanto como grupo. Se armaron, a partir de su *début* en *Ulises*, de una iconoclastia menos aparatosa y quizás más cerebral que la de sus coetáneos estridentistas y de los obstinados defensores del nacionalismo de Estado. Algunos entre ellos, desde su posición de “poetas-funcionarios”, lograron organizar y llevar a cabo proyectos de crítica y creación y ocuparon puestos importantes en la burocracia estatal.¹⁷

FORMA: UNA REVISTA PARA FORMAR Y EXPANDIR

La revista *Forma* tuvo como director al pintor Gabriel Fernández Ledesma. Salvador Novo fungió como “Representante del criterio artístico de la Secretaría de Educación” en todos los números de la publicación. *Forma* dedicó sus páginas a las artes plásticas tradicionales (pintura, grabado, escultura y arquitectura). Asimismo, abrió espacio a lo que definían como “expresiones populares”, plasmadas en la producción artística de los artesanos, de los niños indígenas, en los trabajos manuales. Los editores de *Forma* propusieron dar cabida a todo aquello que el secretario de Educación Pública Puig Casauranc definió, en el editorial del primer número de la revista (que fue, por cierto, su

¹⁶ Cf. David Clemente Zamora, “La noción del exilio...”, p. 37.

¹⁷ Recordemos que Jaime Torres Bodet, muy joven, fue secretario de Vasconcelos y hemos visto que el mismo Novo, también muy joven, estuvo vinculado al Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública.

único editorial formal), como “los ignorados e ingenuos y genuinos tesoros de nuestra nacionalidad”.¹⁸

En sus siete números, la revista difundió las artes plásticas mexicanas con fotos e ilustraciones cuidadas, acompañadas de textos críticos, ensayos y encuestas hechas a los artistas sobre escultura, pintura, y arquitectura. El cuidado puesto en la edición y la calidad de la publicación no solamente denotan la existencia de una estructura de apoyo económico que le daba soporte, sino que incluso indican que, sin tal respaldo, la revista no hubiera sido viable. El mecenazgo cumplido por el Estado, a través de la SEP y de la Universidad Nacional (cuyo escudo, con el dístico vasconceliano, apareció en todas las contraportadas de la publicación) nos lleva a especular acerca de las relaciones entre lo que publicaba y defendía la revista *Forma* y la política cultural (artística y educativa) del gobierno mexicano.

En los artículos publicados se nota claramente la defensa de un programa. No se puede negar lo innovador de una revista cuyo título, *Forma*, ya indicaba hacia dónde sus editores querían conducir la atención del público lector. Sin embargo, mantener un público interesado y atento específicamente a lo que se producía en el país en términos de artes plásticas presuponía la creación y el fomento de un proyecto cultural a nivel nacional,¹⁹ capaz no sólo de nutrir a este público, sino también de expandirlo. A mi modo de ver, la política cultural llevada a cabo durante la presidencia de Álvaro Obregón, bajo la conducción de Vasconcelos, además de consolidar el mecenazgo estatal como el instrumento básico para el desarrollo de una política cultural de carácter público, estimuló la formación de cuadros capaces de dar continuidad a tales iniciativas.

Si tomamos en cuenta la línea editorial de *Forma*, veremos su intención no sólo de presentar, analizar y valorar la producción artística local y discutir temas asociados a las artes en general, sino de reforzar la importancia del trabajo que, en términos de política educativa y

¹⁸ José Manuel Puig Casauranc, *Forma*, núm. 1 (octubre de 1926), p. 1.

¹⁹ Claro está que los efectos de esta política “nacional” se veían mucho más concretamente en la capital del país que en la provincia. Tal hecho refuerza la importancia de las iniciativas gubernamentales en los estados de la federación. El ejemplo de Veracruz y su general gobernador salta a la vista en este sentido.

cultural, se llevaba a cabo en el país. Así es que a la par de artículos de crítica, como el de Jean Charlot sobre la obra de José Clemente Orozco y los de Villaurrutia sobre Diego Rivera y Agustín Lazo, de Fermín Revueltas sobre la pintura mural y de Samuel Ramos sobre la caricatura y la danza, se encontraban estudios sobre arte popular, como el del Dr. Atl sobre los retablos del Señor del hospital y como el artículo “La Hermandad o cofradía de los loceros”, de la autoría de Enrique Cervantes. Paralelamente a todos estos textos, los lectores podían conocer, en un artículo de Salvador Novo, lo que se hacía en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y podían descubrir una nueva escuela de arte en Michoacán, en un artículo del director de la revista, Gabriel Fernández Ledesma.

Entre los artículos sin firma, escritos a manera de reportaje, se observa una clara intención de informar sobre los proyectos artísticos de impronta gubernamental y exaltar su importancia. Objetos de estos reportajes fueron el Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales, y la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre otros.

Un artículo muy interesante, “El museo de arte moderno americano”,²⁰ alaba las “buenas manifestaciones artísticas posrevolucionarias de México” y constata que aún están ausentes de los acervos de los museos. El artículo, escrito en primera persona del plural, traduce la opinión y refleja el proyecto político del grupo editorial de la revista. La revista *Forma* defiende la necesidad de creación de un nuevo museo de arte, capaz de establecer “un punto de comparación entre lo moderno (?) del siglo pasado y lo moderno actual” con una “colección de obras en la que esté representado el camino por donde va el arte de México”. Los editores de *Forma* proponen la creación de este nuevo museo y para ello convocan a los artistas para que donen algunas de sus obras a fin de construir su acervo. La defensa de la invitación se basa en la relevancia del proyecto que, según la revista, “responde a necesidades sociales muy urgentes”. A final de cuentas, al visitar la pinacoteca oficial “para embriaguez de los sentidos”, el público mexicano “es el mismo que asiste a las malas exposiciones con un equivocado deseo

²⁰ *Forma*, núm. 3 (1927), pp. 21-22. Todas las citas a continuación se refieren a la página 22.

de cultivarse, no logrando sino adquirir vicios de educación tan graves y arraigados, que luego se traducen en canon de cursilería para juzgar de la belleza”.

La propuesta de la revista es pedagógica y formativa y se inserta en un proyecto cultural de largo alcance. Se trata, asimismo, de una propuesta social y culturalmente abarcadora, ya que propone no sólo que estén representados en este nuevo museo pintores, escultores, grabadores, dibujantes y arquitectos conocidos, sino que “[tengan] cabida en él las producciones de todos aquellos artistas anónimos que, en la mayoría de los casos, son los que producen las obras más puras y significativas”.

El proyecto estaba pensado para desarrollarse en varias etapas, iniciándose con la recolección de obras de artistas locales para, en un segundo momento, recibir la producción de artistas provenientes de Centro y Sudamérica. La propuesta museográfica de conformar distintas colecciones con las obras recibidas y establecer relaciones entre ellas para ponderar y fijar la “importancia plástica de cada uno de los países representados”, tenía un carácter innovador y, no se puede dejar de repetir, didáctico y formativo. En ella las obras artísticas dejaban de ser consideradas desde una perspectiva aislada y pasaban a ser entendidas de forma integrada a la realidad político-social.

La revista *Forma* pretendía reunir un acervo de obras mexicanas de artistas que, “a partir del periodo revolucionario, demuestran estar impregnados de ese fuerte anhelo de renovación que alienta nuestra vida”. La exposición de las obras evidentemente requería de un lugar fijo, un edificio. La revista sabía que el camino sería largo, pero tenía claro que el museo “sin perder el control de los artistas pasará a ser propiedad de la Nación”. Se percibe, quizás, un cierto mesianismo en la tarea que la revista se proponía. A final de cuentas, un proyecto cultural de tal magnitud, en un país como México, sólo podría llevarse a cabo en una operación conjunta con el Estado, dispuesto a ejercer nuevamente su mecenazgo. La revista recibió algunas obras y las dio a conocer a su público lector. Algún tiempo después, dejó de publicarse.

Con un proyecto integrado y coherente, sus editores sabían que *Forma* no era una revista tradicional. En la cuarta de forros de su

último número, además de anunciar el contenido del siguiente, que nunca se publicó, la revista invitaba a los lectores a suscribirse.

Compare Ud. nuestra Revista con otras similares del Continente Latinoamericano y se convencerá de que además de ser la primera en su especie, todo su material es inédito y cuidadosamente seleccionado, contando en su parte gráfica con excelentes trabajos a color. Tiene, en otro sentido, la virtud de reunir el esfuerzo concordado de las artes plásticas mexicanas. No es una revista hecha de recortes y asuntos gastados, ni tampoco hace alarde de estridencias de moda. Registra simplemente la exposición de los valores de México para reflejarlos en el curso del movimiento actual.

La búsqueda de un lugar de enunciación propio y del ejercicio de una voz de autoridad aparece aquí claramente. Después de esta “aventura” editorial, Fernández Ledesma siguió dedicándose a las políticas educativas relacionadas con el arte y valorando los elementos populares de la producción estética mexicana.

A TÍTULO DE CONCLUSIÓN

Entender las tres revistas analizadas en *su* presente implica observar cómo se conformó su proyecto editorial, cómo se desarrolló su espectro ideológico, qué contiendas o diálogos —explícitos o indirectos— sus páginas difundieron, y qué relaciones mantuvieron con grupos intelectuales identificados con otras publicaciones. Finalmente, ¿qué tipo de identidades, diferencias y contradicciones compartieron? Como pudimos ver en este breve trabajo, las revistas *Horizonte*, *Ulises* y *Forma*, publicaciones contemporáneas, productos de la iniciativa de jóvenes intelectuales, artistas y literatos, constituyeron arenas de discusión y contienda entre varias vertientes artísticas e ideológicas. Inmersas en un contexto político, cultural e ideológico efervescente, navegaron al sabor de las discusiones asociadas a la construcción de proyectos para las artes, la cultura y el país.

Un elemento importante que hay que considerar en relación con las tres revistas es que todas contaron con el auxilio esencial del erario

público. Como vimos, el Estado mexicano, este gran mecenas, aunque apoyó a cada una de ellas de manera distinta, hizo posible que todas circularan. Ninguna logró sobrevivir sin los subsidios gubernamentales y, cuando éstos se acabaron, aquéllas dejaron de existir. Tal hecho demuestra, por una parte, que en la década de 1920 el mercado mexicano de bienes culturales, específicamente el de las revistas, era aún muy limitado y necesitaba la intervención del Estado para mantenerse. Por otra parte, ilustra cómo el apoyo del Estado estaba (y lo sigue estando) condicionado a la adopción, por parte de los grupos editoriales, de una línea cultural e ideológica acorde al proyecto político del gobierno en turno.

Podemos observar la manera en que las revistas *Forma* y *Horizonte* funcionaron como instrumentos de difusión de políticas de Estado. Como vehículos oficiales, rebasaron los anhelos culturales y editoriales de los jóvenes escritores que entonces se reunían en la revista *Ulises*. Quizás el gran propósito de *Forma* haya sido conquistar a un público probablemente restringido, pero cultural y políticamente relevante, y convencerlo acerca de la necesidad de consolidar una política cultural de largo aliento, materializada en la construcción de un proyecto artístico nacional y nacionalista. Esto se traduce muy claramente en una apología de las artes populares, aunada a una crítica de arte rigurosa pero a la vez halagadora de los grandes y ya consagrados artistas mexicanos contemporáneos.

El hecho de que esta revista no pasó de su séptimo número habla de las dificultades para realizar un proyecto cultural de largo alcance. La decisión de su director Gabriel Fernández Ledesma de seguir trabajando con política educativa, en el área de la educación artística, habla, por otra parte, de esta especie de compromiso público que muchos artistas e intelectuales de la época asumieron, fruto de la euforia cultural nacionalista que se desencadenó con Vasconcelos, pero que se mantuvo y se esparció por varias vertientes, no todas coincidentes en términos ideológicos. El hecho de que muchos de los colaboradores de las tres revistas estudiadas desempeñaron funciones públicas y de que varios estuvieron vinculados de manera permanente al aparato de Estado tiene que ver, es cierto, con el tema de la profesionalización de los labores intelectuales y con la simple cuestión de la supervivencia.

Sin embargo, también se enlaza con la constatación que muchos hicieron de que, para un mayor alcance social, las acciones culturales tendrían que contar con el apoyo del Estado o surgir a partir de sus instituciones. Tal constatación presupuso en muchos casos la identidad entre los proyectos personales de estos actores y los proyectos colectivos.

Es precisamente en tal contexto como conviene entender la revista *Horizonte*. Sus objetivos fueron más abarcadores y seguramente más ambiciosos que los de *Forma*. Como ya vimos, la revista se anunciaba como la guía que el país necesitaba. Defendió una propuesta política que se presentaba como revolucionaria y que, en sus páginas, se plasmó en la difusión de un proyecto cultural y educativo basado en los principios liberadores de la Revolución Mexicana y materializado en las obras realizadas por el gobierno del general Heriberto Jara (el estadio, los proyectos educativos, etc.). Fue, en última instancia, una revista oficial. Defendió un proyecto para todo el país y el grupo responsable de su publicación así lo propagó. Recordemos que, al desaparecer la revista *Horizonte*, algunos de los colaboradores se acercaron a la revista *Crisol*. Creada en 1929 como órgano de difusión del Bloque de Obreros Intelectuales (BOI), se volvió la voz inicialmente oficiosa y posteriormente oficial del partido político hegemónico.

No podemos olvidar que los proyectos editoriales de las tres revistas giraban implícitamente alrededor de un tema fundamental: la oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo (la cual implicaba una segunda oposición, entre vanguardismo político y vanguardismo artístico). De cierta manera, tal oposición se estableció como una especie de caldo de cultivo común que, a pesar de las diferencias que las revistas mantuvieron, no impidió el diálogo entre algunos de sus colaboradores. La opción, asociada a los editores de *Ulises*, por temáticas de tenor más cosmopolita, no impidió que algunos de ellos publicaran en la revista *Forma* sus opiniones sobre temas de educación artística y artes plásticas mexicanas. La preocupación por el desarrollo de un proyecto nacional-revolucionario, asociada a los estridentistas reunidos alrededor de *Horizonte*, aunque los alejó de los “futuros Contemporáneos”, no impidió que publicaran, ellos también, en la revista *Forma*.

Una constatación que resulta del análisis comparativo de las tres publicaciones en términos ideológicos, temáticos, plásticos y artísticos, es que entre nacionalistas y cosmopolitas y, principalmente, entre adeptos del vanguardismo político y del vanguardismo artístico, quienes lograron un lugar de avance acabaron siendo los artistas plásticos. Artistas como Alva de la Canal, Lazo, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Julio Castellanos, Rodríguez Lozano y el mismo Fernández Ledesma publicaron sus ilustraciones y uno que otro artículo de crítica en las tres revistas. Consiguieron un resultado quizás menos aparatoso intelectualmente, pero más efectivo en términos artísticos, al combinar elementos por lo general asociados a cada una de estas dos vertientes: la cosmopolita y la nacionalista, logrando ser vanguardistas desde el punto de vista artístico y político en forma simultánea. Un análisis de las contribuciones de estos artistas plásticos en las tres revistas es urgente, pero rebasa los objetivos de este ensayo.

EN TORNO A *BABEL*:
LA ESPIRAL IDENTITARIA DE SAMUEL GLUSBERG
Y SU “PEQUEÑA REVISTA DE ARTE Y CRÍTICA”¹

Rosalie Sitman*

A veces me pregunto si mi nombre llegará en unas líneas mías o de algún amigo mío a un lector de cien años más tarde. Y también si se sorprenderá de saber que fui un pobre muchacho judío traído a Buenos Aires a principios del siglo XX y quiera conocer algo más de mi vida que lo que puede salir en alguna historia literaria de Chile o Argentina. Lo ideal sería que perdurara un rasgo cualquiera de mi carácter. La pasión por la literatura; el sentido de amistad, etc. [...]. Tanto texto excelente yace olvidado y en vano he tratado yo de rehabilitar que *lo más seguro es que nada; pero lo que se dice nada, quede de todo mi afán.*

SAMUEL GLUSBERG²

Si bien aún no han transcurrido cien años desde que Samuel Glusberg (1898-1987) escribiera esta reflexión autorreferencial, el presente ensayo se propone rescatar, para el lector de hoy, la postergada figura de este hijo de rabino, oriundo de Kishinev, porteño de corazón, chileno por adopción y autodeclarado judío no profesional que, encubierto

* Universidad de Tel Aviv, Israel.

¹ *Babel. Revista de Arte y Crítica* (Santiago de Chile), núm. 28 (julio-agosto de 1945), s. p.

² Samuel Glusberg, en un cuaderno personal con anotaciones para un libro inédito que llamará “Aspectos judíos en la literatura hispanoamericana”, Archivo Glusberg, CeDInCI, s. l., s. f. (FSG 7.1598/S.2.1).

por el sobrenombre de Enrique Espinoza, se dedicó en cuerpo y alma a la difusión de las letras latinoamericanas.³

Glusberg fue un influyente editor y promotor cultural cuyo quehacer detrás de las bambalinas, más que su propia producción literaria, contribuyó significativamente a la consolidación del mercado editorial y a la articulación del campo intelectual en Argentina y Chile durante la primera mitad del siglo XX. Su nombre y su afán se volverían inseparables del nombre y la trayectoria de su *Babel*, la “revista de arte y crítica” nacida en 1921 a orillas del Río de la Plata y que, luego de una “larga década” al amparo de una nomenclatura variada y sugerente (*La Vida Literaria*; *Cuadernos Literarios de Oriente y Occidente*; *Trapalanda. Un Colectivo Porteño*),⁴ haría su reaparición en 1939, esta vez “a orillas del Mapocho”,⁵ habiendo cruzado la cordillera de la mano de su director: el doble inmigrante judío-argentino de origen ruso, con el sugestivo *nom de guerre* evocador de Heine y Spinoza, que aducía pertenencia y alteridad al mismo tiempo. Una simbiosis que el propio Glusberg consignó para la posteridad a la hora de cerrar la versión chilena de *Babel* en 1951: “Un epitafio en verso, amigos, quiero para esta

³ Sin renegar jamás de sus orígenes ni de su condición de judío, que asumía con naturalidad y cuya esencia se destilaba de todo su ser como de todo su quehacer (y que se hacía evidente sobre todo en su producción literaria personal), Glusberg reiteraría una y otra vez que no profesaba como tal, distanciándose a un tiempo tanto del “oficialismo” comunitario judío como de toda categorización o imputación de otredad que se le atribuyera por pertenencia putativa a dicha comunidad. Véase, por ejemplo, Enrique Espinoza, *Gajes del oficio*, Ediciones Extremo Sur, Santiago de Chile, s. f., p. 86. En 1976, de vuelta en Buenos Aires, Espinoza publicaría bajo el sello de las Ediciones del Regreso una segunda entrega de estas reflexiones y observaciones, titulada *Gajes del oficio (Nueva molienda)*.

⁴ *La Vida Literaria* (1928-1932); *Cuadernos Literarios de Oriente y Occidente* (1927-1928); *Trapalanda. Un Colectivo Porteño* (1932-1933). Son éstas las revistas que Glusberg publicó en el lapso transcurrido entre la aparición de la edición argentina y la edición chilena de *Babel*. A pesar de los distintos nombres, todas ellas pueden leerse como constituyentes de un continuo de la misma revista, según intimara el mismo editor, Enrique Espinoza, en las palabras de apertura del periplo chileno de *Babel*, que aparecieron bajo el sugerente título de “Resurrección y símbolo”: “Aunque *Babel* es en verdad, antes que una nueva revista, una revista de revistas que continúa de uno y otro lado de los Andes la publicación de *Trapalanda...*”. *Babel* (Santiago de Chile), núm. 1 (mayo de 1939), p. 1.

⁵ Ernesto Montenegro, “Responso por *Babel*”, *Babel* (Santiago de Chile), núm. 60 (cuarto trimestre de 195), p. 159.

torre que *yo mismo he sido*; siento que con su muerte un poco muero, como con cada compañero ido”.⁶ Su revista es él; la obra y su autor son indivisibles, indisociables.

Babel fue la primera y, significativamente, también la última de las tantas revistas que fundó y fundió aquel incansable promotor de valores culturales a ambos lados de los Andes; una publicación que, durante casi treinta años de vida, evolucionó bajo distintos nombres, al tiempo que convocó a las letras más granadas de los dos países vecinos, y del mundo, llegando en su última encarnación a ser considerada “la mejor revista cultural que haya habido en Chile”, según el escritor Armando Uribe,⁷ así como una de las empresas culturales más valiosas, aunque poco reconocidas, de América Latina. En las palabras de despedida citadas arriba, la metáfora de la torre bíblica es resignificada en clave de cohesión en lugar de dispersión, de integración en lugar de exclusión, apuntando a la afinidad de los hombres que quisieron construirla, a partir de la identificación absoluta del editor-promotor-escritor con su obra, entendida ésta como el conjunto de sus emprendimientos, políticas y campañas culturales fundidos en una misma realidad plural. *Babel*, el edificio de un proyecto colectivo incluyente, en el que convivían voces diversas, perspectivas múltiples y contenidos heterogéneos, producto de la voluntad crítica de su arquitecto, compartida por “un núcleo afín”⁸ de colaboradores, de disposición solidaria y vocación humanista, empeñados en “mantener vivo el sentimiento de libertad, estimando que el hombre debe ser la medida de todo”.⁹ Una torre hecha de tinta y papel, cuyas espirales se fueron construyendo al ritmo de los vaivenes del itinerario existencial e intelectual de un tejedor de

⁶ Véase Enrique Espinoza, *Babel* (Santiago de Chile), núm. 60 (cuarto trimestre de 1951), p. 20.

⁷ Armando Uribe, “Presentación”, en Manuel Rojas y José Santos González Vera, *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*, Carmen Soria (comp.), Planeta, Santiago de Chile, 2005, p. 5.

⁸ Enrique Espinoza, “El diario, la revista, el libro”, *De un lado y otro*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, s.f., p. 13. En un ensayo sobre Enrique Espinoza en su libro *Algunos* (Nascimento, Santiago de Chile, 1967), el escritor chileno José Santos González Vera menciona la publicación de *De un lado y otro* en 1955 (p. 54). Veinte años más tarde, en 1975, ya reinstalado en Buenos Aires, Espinoza publicó por segunda ocasión este libro (Ediciones del Regreso), en el que incluyó otros ensayos.

⁹ *Babel. Revista de Arte y Crítica*, núm. 28 (julio-agosto de 1945), s.p.

redes culturales intra y transnacionales en tiempos revueltos de experimentación vanguardista, nacionalismos estrechos, partidismos bizcos, guerras fratricidas, conflagraciones bélicas, polarizaciones obusas y Guerra Fría.

En ese ambiente convulsionado por la efervescencia social, política y cultural, donde nuevas orientaciones estéticas competían por la atención de los intelectuales y enconadas polémicas ideológico-políticas galvanizaban a las distintas agrupaciones del campo intelectual argentino, la torre babélica erigida por Enrique Espinoza —aquella(s) “revista(s) responsable(s) en la(s) que todo representa un aspecto de la inquietud universal”—¹⁰ elevaría su voz crítica en búsqueda del entendimiento y al servicio de la comunicación entre los seres humanos, a través del quehacer creador de sus escritores. Es precisamente en el elogio de la imaginación y la afirmación de la libertad de pensamiento en medio de una atmósfera de crisis donde radica la actualidad del mensaje esperanzador que nos convoca a subir por las espirales de las torres babélicas de Samuel Glusberg/ Enrique Espinoza, con el propósito de desglosar lo que las vueltas de tuerca de la trayectoria seguida por este dinámico agente cultural puedan dilucidar acerca del funcionamiento de las redes intelectuales que, en un complejo entramado de relaciones vitales, viajes, exilios, epistolarios, visitas mutuas y alianzas contingentes, propiciaron la circulación de las ideas, el intercambio de bienes simbólicos y la configuración de un imaginario cultural continental común en las primeras décadas del siglo pasado. Una somera aproximación a *Babel-Argentina* y *La Vida Literaria* en clave de la política cultural de personas y de publicaciones periódicas practicadas por su fundador, servirán para entrever el papel crucial de mediación o facilitación desempeñado por agentes culturales modernos como él, o más adelante como Victoria Ocampo, en la configuración de un espacio cultural policéntrico de convergencia y diálogo, a partir de la instrumentación de los diversos circuitos intra e intercontinentales por los que se desplazaban e interactuaban. Un espacio fluido de bienes culturales que trascendía los paradigmas nacionales, regionales y terri-

¹⁰ Félix Lizaso, “Algunos juicios sobre *Babel*”, *Babel. Revista de Revistas* (Santiago de Chile), núm. 9 (enero de 1940), p. 289.

toriales, a la par que privilegiaba la circulación de ideas, discursos, textos, contactos personales, actuaciones y coaliciones culturales en múltiples direcciones: de norte a sur, de sur a norte, de sur a sur.¹¹ En otras palabras, un espacio “americano” que necesariamente conllevaba la conformación de una conciencia (latino)americana paralela, apoyándose en el discurso de un patrimonio cultural compartido, el cual operaba como un dispositivo de unificación e igualación. A continuación veremos cómo, a medida que su proyecto vital se iba fundiendo con sus emprendimientos culturales colectivos, el editor inmigrante logró vincular su circunstancia personal con la creación de un espacio cultural transnacional, producido por y dentro de un contexto latinoamericano más amplio, en el que identidades y experiencias culturales e idiomáticas compartidas, al igual que afinidades estéticas o políticas, se superponían a barreras de nación, etnicidad, religión o ideología; un espacio intelectual (latino)americano que le otorgaba legitimación.

Siendo muy niño, Samuel Mohiliver Glusberg llegó con su familia a Argentina en 1905, huyendo del pogrom que prefiguró su visión de las cosas así como la percepción de su alteridad por el hecho de ser judío: “Que éramos personas distintas, lo supe a edad muy temprana cuando Kishinev se convirtió a raíz de un pogrom en ‘la ciudad de la matanza’, según el título de un todavía famoso poema del poeta nacional hebreo J. N. Bialik”.¹² Con el recuerdo del capitán Dreyfus todavía fresco en la memoria, los familiares alentaban a los más jóvenes “a ser cada vez más argentinos, hablando con nosotros en mal castellano en lugar de enseñarnos su buen idisch”.¹³ Lector precoz y voraz, Samuel

¹¹ Álvaro Fernández Bravo y Claudio Maíz (eds.), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009; Álvaro Fernández Bravo, “Redes culturales. El latinoamericanismo y sus bordes”, VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 2010. Véase también Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, *La crítica de la cultura en América Latina*, selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

¹² Manuscritos en los que Samuel Glusberg reconstruye su vida, con énfasis en su familia y la emigración. Archivo Glusberg, CeDInCi, s. l., s. f. (FSG 6.1592/S1.1), p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

no tardó en hacer suya la lengua de su país de adopción, transformando su talento literario en la patria que necesitaba para poder olvidar la que había perdido. A poco de terminar la escuela, con el dinero facilitado por su tío Félix de Chile y aprovechando el momento auspicioso que atravesaba el mercado interno de consumo popular en el periodo de entreguerras,¹⁴ Glusberg publicó los cuadernos literarios “Ediciones Selectas América”, que por veinte centavos ofrecían textos que ya se habían publicado, principalmente de autores argentinos contemporáneos consagrados, de la talla de Alberto Gerchunoff, Enrique Banchs, Joaquín V. González, Roberto J. Payró, Arturo Cancela o Ricardo Rojas. También se incluyeron títulos de José Ingenieros, Juan B. Justo y Mario Bravo, figuras centrales del socialismo, la tendencia con la cual Glusberg se identificó desde muy joven: “Oí hablar de socialismo desde muy niño. Me tuve por tal siempre”.¹⁵ El catálogo hacía gala de una gran variedad de géneros —poesía, memorias, biografía, cuentos y ensayos— y lucía los nombres de escritores procedentes del periodismo (Cancela), figuras más tradicionales del mundo de la cultura y la política (Joaquín V. González y Rojas) o los socialistas citados. Mientras que unos apelaban a los lectores de diarios, los otros realizaban la colección con el prestigio de sus firmas. De esta forma, a partir de su primera incursión en el mundo editorial, el joven difusor comenzó a desarrollar su propio entorno y agenda cultural, abriendo un espacio de confluencia para circuitos de lectura dispares, en el que sus preferencias siempre jugaron un papel determinante en los criterios de recopilación, selección y publicación.¹⁶

El éxito obtenido por los cuadernillos lo estimuló a ampliar su actividad con la fundación, en 1922, de la editorial BABEL, acrónimo de la Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias. Más ambiciosos, los tomos blancos y baratos, “con el *ex libris* de la torre epó-

¹⁴ Un sionista de simpatías socialistas, Félix Talesnik, introdujo al joven Glusberg a la lectura de Roberto Payró y Alberto Gerchunoff, entre otros, animando al muchacho a emprender el camino de las letras. Años después, en Chile, se convertiría también en el suegro de su sobrino.

¹⁵ Citado en José Santos González Vera, *Algunos*, p. 38.

¹⁶ Verónica Delgado y Fabio Espósito, “1920-1937. La emergencia del editor moderno”, en José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, pp. 59-89.

nima”,¹⁷ pronto se convirtieron en garantía de calidad para los lectores y transformaron al joven judío, a sus escasos veinte años, en el codiciado editor de grandes maestros nacionales como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Benito Lynch y José Pedroni, lo mismo que de figuras promisorias que se iniciaban, como Luis Franco, Ezequiel Martínez Estrada y Alfonsina Storni, a varios de los cuales les publicó su primer libro.

Algunos de los autores descubiertos, por ejemplo Conrado Nalé Roxlo, rápidamente alcanzaron gran renombre, asegurándole a Glusberg su fama como un avezado descubridor de nuevos talentos.¹⁸ La dinámica labor de difusión cultural de nuevos y consagrados valores nacionales, llevada a cabo por el novel editor, impulsó una renovación literaria y una revitalización del mercado editorial muy fuertes y, en poco tiempo, la difusión de títulos publicados por el sello BABEL refrendó la obra de quien tanto hacía por “mejorar y dignificar las ediciones argentinas” y por construir un canon de la literatura argentina y latinoamericana, donde sus gustos y sus amistades tenían peso.¹⁹ En pocos años, el joven se convirtió en el editor principal de Lugones, Quiroga, Franco y Martínez Estrada. En el caso particular de éstos últimos, los vínculos personales que Glusberg mantenía con los autores de quienes se ocupaba, devinieron en una especie de hermandad intelectual para toda la vida, bajo el tutelaje indiscutido de Lugones. Esta “fraternidad modernista” compartía un mismo universo de lecturas, así como una comunidad de pensamiento y afinidades ideológicas, políticas y artísticas,

¹⁷ Fermín Estrella Gutiérrez, *Memorias de la vida literaria*, Losada, Buenos Aires, 1966, p. 43.

¹⁸ Horacio Tarcus ha escrito importantes trabajos en los que traza la trayectoria personal y las incursiones literarias de Samuel Glusberg. Pienso en su libro *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2001; en su ensayo sobre “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte”, *Revista Iberoamericana*, vol. 70, núms. 208-209 (julio-diciembre de 2004), pp. 749-772; y en su edición de *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*, Emecé, Buenos Aires, 2009. Véase también de Horacio Tarcus, “Samuel Glusberg, entre Mariátegui y Trotsky”, *El Rodaballo*, núm. 4 (otoño-invierno de 1996), y núm. 5 (verano de 1996-1997); y “*Babel. Revista de Arte y Crítica (1921-1951)*”, *Revista Lote. Mensuario de Cultura*, año 1, núm. 7 (noviembre de 1997), pp. 6-9.

¹⁹ Fermín Estrella Gutiérrez, *Memorias de la vida literaria*, p. 43.

entre las que destacaban un espíritu libertario, un sentimiento antipitalista y antiburgués, una sensibilidad hispanófoba y una vocación americanista que los impulsaría a buscar la vinculación de la literatura local con las letras universales, obligándolos a pensar en términos de tradiciones comunes y unidad cultural continental.²⁰ Como veremos, *Babel*, en sentido amplio, les proporcionaría una plataforma desde la cual urdir sus redes de estímulos y apoyos mutuos, de relaciones, intercambios, proyectos y acciones compartidos.

En 1921, a finales del primer mandato de Yrigoyen, el prolífico editor decidió complementar su política editorial con la publicación de una revista literaria homónima. Soplaban vientos de reforma y de revolución, y el modelo europeo se tambaleaba peligrosamente en las secuelas de la Gran Guerra. En Argentina, como en todas partes, se libraba la batalla de los ismos que enardecían a los políticos y escindían a la intelectualidad: socialismo, antiimperialismo y americanismo, por un lado; modernismo, realismo social y vanguardia, por el otro. Por esta razón, puede parecer sorprendente que, a diferencia de los manifestos con que se solía anunciar el nacimiento de una revista, la flamante *Babel* abjurara expresamente del compromiso programático: “No somos políticos, ni salimos a ganar elecciones. Hombres jóvenes y libres, los que nos decidimos a hacer *Babel* creemos en la necesidad de negar un programa y presentar, simplemente, la revista”.²¹ Fieles a su declarado apoliticismo, Glusberg, Franco, Martínez Estrada, Canela, Storni, por nombrar a algunos, evitaron toda polémica y, comprometidos con el quehacer de la literatura en tanto tal, supeditaron los cuestionamientos ideológico-políticos y las críticas sociales a la calidad y el valor literario de los textos publicados. El escaso comentario social se circunscribió principalmente a esporádicas encuestas sobre arte y educación, o a algún artículo sobre el trabajo de la mujer.²² Aun así, desde un comienzo la fina ironía de las notas de Juan Pedro Calou sobre la “reacción en la escuela” y los choques entre obreros y “ele-

²⁰ Horacio Tarcus (ed.), *Cartas de una hermandad...*, pp. 16-21.

²¹ “Al público”, *Babel*, año 1, núm. 1 (primera quincena de abril de 1921), p. 1.

²² Encuesta sobre la misión de la escuela y del maestro, y sobre el voto profesional. *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), p. 32; Rodolfo Senet, “El problema del trabajo femenino”, *Babel*, año 1, núm. 8 (octubre de 1921), pp. 99-100.

mentos adictos a la Liga Patriótica”,²³ por ejemplo, así como las breves reflexiones críticas que solían aparecer en las secciones de miscelánea, reservadas para crónicas de música y teatro, “La Vida Literaria”, “Personas, Obras y Cosas” y “Notas del momento”, pusieron de manifiesto la posición de la revista con respecto a las protestas, las huelgas y demás conflictos sociales o sucesos de interés:

El hecho de ser *Babel* una revista literaria no supone desde luego, en los que la hacen, una indiferencia por las cosas de todos los días [...]. Como hombres libres que nos creemos, no estamos ni con los unos ni con los otros, pero nos parece una gran injusticia que se condene a los obreros todos, con ese manifiesto que se han encargado de difundir “los hombres de orden”.²⁴

La preocupación de la revista por las manifestaciones públicas del nacionalismo recalcitrante era evidente, como lo era también la constante reivindicación de los derechos de los trabajadores, entre ellos el de los escritores a percibir una remuneración por sus publicaciones en los grandes diarios.²⁵

Apadrinados por la generación anterior (Lugones, Quiroga, Payró, Rojas), en manos de los jóvenes, las delgadas entregas de la revista mensual de arte y crítica se convirtieron en una vitrina para los poemas, cuentos, ensayos y artículos de todos ellos,²⁶ como también de

²³ Juan Pedro Calou, “La reacción en la escuela”, *Babel*, año 1, núm. 1 (abril de 1921); y “Panorama grotesco”, *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921).

²⁴ “El conflicto social”, en “Notas del momento”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921).

²⁵ “Tradicionalismo”, en “Personas, Obras y Cosas”, *Babel*, año 1, núm. 6 (agosto de 1921), p. 82.

²⁶ Una breve muestra: Leopoldo Lugones, “Filosoficula”, *Babel*, año 1, núm. 2 (abril de 1921), p. 15; “Historia del dogma”, *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), p. 88; “Un paladín de la *Iliada*”, *Babel*, núm. 13 (julio de 1923); Horacio Quiroga, “El compañero Iván”, *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), p. 51; “El vampiro”, *Babel*, año 1, núm. 8 (octubre de 1921), p. 101; “Decálogo del perfecto cuentista”, *Babel*, núm. 24 (julio de 1927); Roberto J. Payró, “Un hombre pintado por su libro”, *Babel*, núm. 15 (julio de 1924); Ricardo Rojas, “Catalina de Enciso”, *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), pp. 49-50; Samuel Glusberg, “La Cruz”, *Babel*, núm. 15 (julio de 1924); Enrique Espinoza, “A propósito de *Zogoibi*. El cuento y la novela”, *Babel*, núm. 22 (febrero de 1927); “En el Arca de Noé”, *Babel*, núm. 23 (abril de 1927); Arturo Cancela, “La

otras figuras consagradas y de nuevos talentos, en su mayoría rioplatenses: Arturo Capdevila, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Enrique Banchs, Baldomero Fernández Moreno, Rafael Alberto Arrieta, Conrado Nalé Roxlo.²⁷ José Ingenieros publicó la primera versión de *Los trípticos morales*,²⁸ mientras que Roberto Arlt contribuyó con “Recuerdos del adolescente”, un avance de *El juguete rabioso*.²⁹ Entre los americanos figuraban el colombiano Baldomero Sanín Cano, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y los chilenos Pedro Prado y Gabriela Mistral.³⁰ Constantemente, los unos escribían sobre los otros;³¹ esta

comedia del presupuesto”, *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), pp. 85-86; “La Torre de Babel”, *Babel*, año 8, núm. 27 (marzo de 1928); Alfonsina Storni, “Dos sonetos”, *Babel*, año 1, núm. 1 (abril de 1921), p. 3; “Horacio Quiroga”, *Babel*, núm. 21 (noviembre de 1926); Luis L. Franco, “Figuras”, *Babel*, año 1, núm. 5 (julio de 1921), p. 62; “La recitación”, *Babel*, año 1, núm. 10 (diciembre de 1922); “Los hijos del Llastay”, *Babel*, núm. 18 (diciembre de 1925); Ezequiel Martínez Estrada, “Pampa Central”, *Babel*, año 8, núm. 27 (marzo de 1928).

²⁷ A modo de ejemplo, véase Arturo Capdevila, “Símbolo (poesía)”, *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), p. 52; “Los paraísos prometidos”, *Babel*, núm. 18 (diciembre de 1925); Alberto Gerchunoff, “Motivos de la ciudad”, *Babel*, año 1, núm. 8 (octubre de 1921), p. 102; “La jofaina maravillosa”, *Babel*, núm. 13 (julio de 1923); Benito Lynch, “La vaca empantanada”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921); Enrique Banchs, “Soneto”, *Babel*, año 1, núm. 5 (julio de 1921), p. 49; “Los árboles”, *Babel*, año 2, núm. 11 (enero de 1922); Rafael Alberto Arrieta, “Nuestro público melómano”, *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), pp. 87-88; “Las hermanas tutelares”, *Babel*, núm. 13 (julio de 1923); Fernández Moreno, “Yo, médico”, *Babel*, año 2, núm. 11 (enero de 1922); Conrado Nalé Roxlo, “Égloga inicial”, *Babel*, año 1, núm. 10 (diciembre de 1922); “El grillo”, *Babel*, núm. 14 (diciembre de 1923).

²⁸ José Ingenieros, “Juventud-entusiasmo-energía”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921), pp. 41-42; “Voluntad, iniciativa, trabajo”, *Babel*, año 1, núm. 6 (agosto de 1921), pp. 71-73; “Simpatía-justicia-solidaridad”, *Babel*, año 1, núm. 9 (noviembre de 1921), pp. 113-115.

²⁹ *Babel*, año 2, núm. 11 (enero de 1922), p. 152. Con respecto a éste último, véase Rose Corral, “‘Recuerdos del adolescente’ (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, núm. 1 (2009), pp. 231-247.

³⁰ Gabriela Mistral, “Balada”, *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), p. 91; “Ensueño”, *Babel*, año 2, núm. 12 (febrero de 1922); Pedro Prado, “La vida provisoria”, *Babel*, año 1, núm. 1 (abril de 1921), p. 3; “El arte de vagar”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921); Baldomero Sanín Cano, “Un libro siempre nuevo”, *Babel*, núm. 19 (mayo de 1926); “J. Fitzmaurice-Kelly”, *Babel*, núm. 20 (agosto de 1926).

³¹ Sirva de ejemplo el epígrafe introductorio a “El poeta pagano” de Leopoldo Lugones, en *Babel*, núm. 14 (diciembre de 1923): “Reproducimos en nuestras columnas el hermoso artículo con que Don Leopoldo Lugones saludó desde *La Nación* la

práctica consagratória endogámica se intensificó a partir de abril de 1925 (núm. 16) con la publicación casi exclusiva de números especiales dedicados, ya fuera a los “padrinos” (Lugones, Payró, Quiroga), a algún miembro de la hermandad (Franco, Martínez Estrada) o a alguno de los favoritos de Glusberg, por ejemplo, el volumen sobre Heine.³² De esta forma, a medida que los mismos nombres y los mismos títulos de la editorial se repitieron en las nóminas de colaboradores, en las notas y comentarios de crítica y difusión bibliográfica al final de la revista, y también en los avisos publicitarios, se fue forjando la malla de vasos comunicantes que entrelazaba los diversos emprendimientos culturales de Enrique Espinoza.

Por otra parte, detrás del patente eclecticismo que evidenciaban sus contenidos y la selección de escritores, entre quienes también podía encontrarse a exponentes representativos de las vanguardias —Evar Méndez, Brandán Caraffa y César Tiempo—,³³ se perfilaba un espectro político-intelectual amplio, complejo e intrincado, que frustraba cualquier intento de clasificar a *Babel* de acuerdo a los parámetros antinómicos de la contraposición Florida-Boedo, las formaciones culturales supuestamente antagónicas que rivalizaban en el campo intelectual argentino. No por nada fue Glusberg quien le sugirió a Evar Méndez relanzar la revista *Martín Fierro*³⁴ y quien, a su vez, se sirvió

aparición del *Libro del Gay Vivir*, del poeta Luis L. Franco. Este artículo, como el recientemente dedicado a Conrado Nalé Roxlo a propósito de *El grillo*, como los artículos anteriores que consagraron a Horacio Quiroga, Enrique Banchs, Arturo Capdevila y Fernández Moreno, viene a confirmar el juicio que el ilustre Sanín Cano acaba de emitir en España: ‘Nadie experimenta más placer que Lugones en tropezar con un verdadero talento literario entre los hombres de menos edad que él’ ”.

³² *Babel*, núm. 19 (mayo de 1926), dedicado a Leopoldo Lugones; *Babel*, núm. 21 (noviembre de 1926), dedicado a Horacio Quiroga; *Babel*, núm. 25 (1927), dedicado a Roberto J. Payró; *Babel*, año 9, núm. 29 (1929), dedicado a Luis L. Franco; *Babel*, año 8, núm. 27 (marzo de 1928), dedicado a Ezequiel Martínez Estrada; *Babel*, núm. 26 (1927), dedicado a Enrique Heine.

³³ Evar Méndez, “Prosas breves”, *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), p. 91; “El jardín secreto”, *Babel*, núm. 14 (diciembre de 1923); Brandán Caraffa, “Civilizado”, *Babel*, año 2, núm. 12 (febrero de 1922); César Tiempo, “Coplas del pueblo”, *Babel*, año 9, núm. 29 (1929).

³⁴ José Santos González Vera, “Enrique Espinoza”, *Algunos*, p. 46; Raúl González Tuñón, “Crónica de Florida y Boedo”, *La literatura resplandeciente*, Boedo / Silbalba, Buenos Aires, 1976, p. 15.

precisamente de una encuesta aparecida en este epígono de la vanguardia para consignar su profesión de fe americanista y su rechazo del hispanismo y del nacionalismo argentino, en oposición a un artículo de *La Gaceta Literaria* de Madrid que designaba a la capital española “el meridiano intelectual de Hispanoamérica”.³⁵ De una manera semejante, su asociación con la cofradía intelectual —con quienes compartía su sensibilidad hispanófoba y su vocación americanista y a quienes brindaba tanto espacio en sus políticas editoriales— le permitió al editor judío posicionarse en franco contraste con la fracción de escritores nacionalistas, hispanistas y católicos liderados por Manuel Gálvez, evitando atraer atención hacia su persona.³⁶

Hecha por y para argentinos, el manifiesto afán argentinista de esta primera etapa de *Babel*, al igual que su apoliticismo y reticencia a intervenir en los debates contemporáneos, se entienden mejor cuando se los ve como parte del esfuerzo realizado por el inmigrante judío Samuel Glusberg por integrarse a la cultura nacional y consolidar su argentinidad, y sobre todo asegurar su aceptación por el medio cultural con el cual se identificaba. Dentro de este marco se encuadran también dos gestiones paradigmáticas realizadas por Glusberg a finales de los años veinte, al margen de sus iniciativas editoriales propiamente dichas: la promoción y organización de la Primera Exposición Nacional del Libro, en septiembre de 1928, y un mes después, la constitución de la Sociedad Argentina de Escritores.³⁷ En ambos casos, Glusberg actuó como la fuerza motriz detrás de las bambalinas y Lugones fue la gran figura pública; en ambos casos, Glusberg fue nombrado secretario; en uno y otro caso, Quiroga y Martínez Estrada cumplieron una función importante.³⁸

³⁵ *Martín Fierro*, núm. 42 (julio de 1927) y núms. 44-45 (agosto-noviembre de 1927).

³⁶ Horacio Tarcus (ed.), *Cartas de una hermandad...*, p. 18.

³⁷ La revista *Babel* prestó amplio espacio tanto a la celebración de la 1ª Exposición Nacional del Libro, organizada a comienzos de 1928 por la editorial BABEL en Mar del Plata, como a la Exposición Nacional de Libro que se llevaría a cabo en Buenos Aires, por iniciativa de Samuel Glusberg y un nutrido grupo de escritores, a partir del éxito de la primera. Véase *Babel*, año 8, núm. 27 (marzo de 1928) y año 8, núm. 28 (julio de 1928), respectivamente. También Verónica Delgado y Fabio Espósito, “1920-1937. La emergencia del editor moderno”, pp. 60-61.

³⁸ Horacio Tarcus (ed.), *Cartas de una hermandad...*, pp. 29-31.

Ese mismo año *Babel* cedió terreno a *La Vida Literaria*, un periódico de tamaño mercurio, más estridente, cuyo inicial énfasis porteño pronto derivaría en un americanismo militante y un giro ideológico hacia la izquierda, sin duda influidos por la frondosa amistad epistolar que su director había entablado con el intelectual marxista peruano José Carlos Mariátegui y con el escritor judío norteamericano de izquierda Waldo Frank, cuyo ideal americanista de solidaridad y unidad continental había hecho mella en el editor judío, desencontrado con su propio mundo político e intelectual ante los avances del nacionalismo xenófobo que se desprendía de ciertos sectores de derecha de la sociedad y el campo intelectual argentinos, con el beneplácito de la Iglesia católica. Por esta razón, la opción de formar parte de una hermandad intelectual sin jerarquías ni barreras de nación, etnicidad o religión, que le ofrecía la relación triangular con Frank y Mariátegui, le resultaba tan atractiva. La posibilidad de brindarse apoyo, desde puntos distantes y en tiempos difíciles, era una de las claves del funcionamiento de las redes intelectuales.³⁹

Una nómina creciente de latinoamericanos ilustres —Ernesto Montenegro (chileno), Mariano Picón Salas (venezolano), Alfonso Reyes (mexicano), Alejo Carpentier (cubano)— avivó el compromiso americanista de *La Vida Literaria*, además del consabido elenco argentino; pero fueron las figuras de Frank y Mariátegui las que dominaron sus páginas, en virtud de las campañas culturales emprendidas por Glusberg para darlos a conocer en Argentina y facilitar su gestión de la primera gira del estadounidense por América Latina, así como la instalación del peruano en Buenos Aires, la cual se vio frustrada por su muerte en 1930.⁴⁰ En ambos casos, el respaldo brindado por el “hermano mayor” Lugones fue notable, desde el discurso de bienvenida pronunciado en el agasajo que la SADE le ofreció a Frank a su arribo a Buenos Aires, hasta su aporte al homenaje póstumo tributado a Mariátegui por *La Vida Literaria*. Si bien fue el editor quien descubrió a su correligionario y lo trajo a Argentina, había sido nada menos que

³⁹ Álvaro Fernández Bravo, “Redes latinoamericanas en los años cuarenta: la revista *Sur* y el mundo tropical”, *Episodios...*, pp. 113-135.

⁴⁰ Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina...* y “Revistas, intelectuales y formaciones culturales...”.

el autor de “La hora de la espada” quien instó al primero a leer al marxista peruano y promover su traslado a la capital porteña.⁴¹ Claramente, la porosidad de la malla daba cabida a la coexistencia de un amplio espectro ideológico dentro de la red intelectual.

Repartidos por tres puntos cardinales del continente americano, el estadounidense, el peruano y el argentino gestaron la creación de una revista de flexión americanista, que se llamaría *Nuestra América*, pero que tendría una visión cosmopolita.⁴² De tal forma que la distancia misma desde la cual tejían su red operó como una condición de posibilidad para pensar en formas de unidad continental.⁴³ Durante la visita de Frank a Buenos Aires, los dos amigos judíos contemplaron la posible edición de una revista literaria argentina de proyección continental y perspectiva americanista,⁴⁴ mas la iniciativa se vería frustrada por la mecenas de origen oligárquico, Victoria Ocampo, quien se apropiaría del proyecto y lo transformaría en la mítica *Sur*.⁴⁵

Esta situación, unida a la desilusión que experimentó el primer secretario de la Sociedad Argentina de Escritores ante el quiebre de la democracia en Argentina y el recrudecimiento del nacionalismo xenófobo y el antisemitismo a comienzos de la década de 1930, motivaron al editor judío, acosado por sentimientos de incompreensión y

⁴¹ Horacio Tarcus (ed.), *Cartas de una hermandad...*, pp. 29-31.

⁴² Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina...*, y “Revistas, intelectuales y formaciones culturales...”.

⁴³ Álvaro Fernández Bravo, “Redes latinoamericanas...”, p. 125.

⁴⁴ Sobre Frank y su visita a Buenos Aires, véanse María Gabriela Mizraje y María Rosa Lojo, “Waldo Frank: el hermano americano de una pasión argentina”, en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (eds.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1930-1960)*, Biblos, Buenos Aires, 2005, pp. 417-436; y María Gabriela Mizraje, “Visita de vanguardia: Waldo Frank en Buenos Aires o el sueño literario de un judío universal”, *Sambatió. Estudios Judíos desde Latinoamérica*, año 1, núm. 2 (2006), pp. 61-80.

⁴⁵ Glusberg daría rienda suelta a su desilusión desde las páginas de *La Vida Literaria* (núm. 28, enero de 1931) y también en su correspondencia con Waldo Frank. Véanse Jesús Méndez, “The Origins of *Sur*. Argentine’s Elite Cultural Review”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 31, núm. 1 (1981); Rosalie Sitman, *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*, Lumière, Buenos Aires, 2003; John King, *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986; y Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina...*

soledad, a abandonar el país que siempre consideraría suyo y a emprender, por segunda vez, el camino de la diáspora, trasladando su morada y su labor a Chile, donde se casaría con su prima, Catalina Talesnik, hija del mismo tío Félix que lo había ayudado en su juventud. Acabaría quedándose en Chile durante casi cuarenta años.⁴⁶ En el nuevo contexto, de mayor tolerancia política y efervescencia cultural, el judío argentino, convertido ahora en un argentino en Chile (valga la diferencia), encontraría su lugar en el mundo en la articulación de su múltiple pertenencia con una vocación estética universalista y un compromiso con la oposición de izquierda internacional que ratificaba su politización.

Surgida de un contexto argentino excluyente, xenófobo y conservador, la práctica universalista de Glusberg revistió matices manifiestamente americanistas a medida que *Babel-La Vida Literaria* se preparaba para cruzar los Andes. Una vez en la nueva circunstancia del país contiguo, desplegaría un internacionalismo ecuménico en la edición chilena de *Babel*, en un proceso dialéctico paralelo al itinerario existencial emprendido por su director en busca de su propia identidad: el “pobre muchacho judío traído a Buenos Aires a principios del siglo xx”, quien a medida que construyó su *Babel*, fue volviéndose argentino, como también chileno, latinoamericano y, por último, universal. En tanto metáfora de la existencia humana, la torre de Babel nos recuerda que no somos simplemente esto o lo otro, sino que vamos siendo tanto lo uno como lo otro —como lo fue siendo en verdad Glusberg— en función de las concreciones específicas en que se manifiesta nuestra esencial dimensión humana, tales como la multiplicidad de voces afines que se fueron escuchando desde las páginas de la revista *Babel*.

CONCLUSIÓN

Samuel Glusberg / Enrique Espinoza aspiró a la apertura que le permitiera ser uno con los demás, y lo logró a través de *Babel* y sus políticas

⁴⁶ Glusberg volvería a instalarse en Buenos Aires poco tiempo antes del golpe de estado en Chile de septiembre de 1973.

y campañas culturales. Bajo la guía certera del modesto judío inmigrante que, desde una posición excéntrica, supo traducir el desarraigo de su percibida alteridad y doble inmigración en la construcción de un espacio cultural abarcador y coherente, y esencialmente americano, por encima y a través de las fronteras geográficas, nacionales e ideológicas, *Babel*—en su sentido amplio— cumplió su cometido en tanto revista de arte y crítica. A la vez fue una tribuna de opinión libre que, en sintonía con el tropel de revistas coetáneas, constituyó un punto de encuentro para la propagación de las nuevas corrientes e ideas políticas y estéticas, así como para la formulación de discursos críticos alternativos en coyunturas históricas de envergadura. Situadas en el cruce entre los itinerarios personales y los proyectos culturales colectivos de distintos intelectuales latinoamericanos, las páginas de sus revistas proporcionan útiles documentos históricos para reconstruir el pensamiento latinoamericano y desvelar las articulaciones entre política y cultura que caracterizaron los procesos de modernización del continente.⁴⁷

Asimismo, los derroteros recorridos por *Babel* y su director ponen de relieve el papel clave de mediación desempeñado por los gestores o propiciadores de lo que podríamos llamar la segunda línea de la producción cultural en la articulación entre literatura y política: editores, libreros y directores de revistas, como Glusberg u Ocampo, quienes, a través de sus políticas culturales de personas y publicaciones, hicieron “de la obra ajena su propia obra”.⁴⁸ Sin duda, su labor de animación a través de las campañas culturales que emprendieron y las veladas, ter-

⁴⁷ De la extensa bibliografía sobre revistas, véanse: Noemí Girbal-Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson (dirs.), *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999; Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 2008; Jorge Schwartz y Roxana Patiño, *Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX; Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. 70, núms. 208-209 (julio-diciembre de 2004); Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana* (Universidad del Zulia, Maracaibo), vol. 8, núm. 20 (marzo de 2003), pp. 105-115; Marcela Croce, “Revistas argentinas del siglo XX”, *El Matadero. Revista de Crítica Literaria de Literatura Argentina*, segunda época, núm. 4 (2006); Héctor R. Laffleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

⁴⁸ Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina...*, p. 83.

tulias, conferencias, encuestas y concursos que organizaron, tuvo un impacto no menos fuerte en la conformación de las redes intelectuales y la configuración de su horizonte discursivo que la importante labor de difusión cultural que llevaron a cabo por medio de sus revistas y editoriales.

“¿Puede morir una revista?”, preguntaba el periodista chileno Ernesto Montenegro en el último número de *Babel*, en 1951.⁴⁹ A más de cincuenta años del cierre de este sobrio emprendimiento cultural, hemos visto que la estatura literaria y la relevancia de esta pequeña gran revista de arte y crítica no han disminuido, a pesar de la escasa atención de la que ha sido objeto en círculos académicos.⁵⁰ El recorrido que hemos llevado a cabo por las espirales de la(s) torre(s) espinoseana(s) ha corroborado la vigencia de su mensaje, así como también la de la apreciación que realizara Alone, el *pope* de la crítica literaria en Chile, en el diario *El Mercurio*, pocos años después de la clausura de la edición chilena de *Babel*:

Los que edificaron la torre querían llegar al cielo y Dios los castigó confundiendo. El que ha emprendido esta construcción, hecha de libros,

⁴⁹ Ernesto Montenegro, “Responso por *Babel*”, p. 159.

⁵⁰ A excepción de los volúmenes de Horacio Tarcus sobre los epistolarios de Samuel Glusberg, no existe ningún estudio comprehensivo de la *Babel* argentina, mientras que al otro lado de los Andes, un renovado interés en la edición chilena de la revista ha producido en los últimos años alguna que otra memoria de licenciatura o maestría, además de dos trilogías antológicas —una de la revista y otra de los escritos de Glusberg—, cada una con su correspondiente estudio preliminar. Véanse, respectivamente: Sebastián Hernández Toledo, “Redes intelectuales y políticas culturales con tintes libertarios. De Samuel Glusberg a Enrique Espinoza: Argentina y Chile (1919-1951)”, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011; Beatriz Burgos Araneda, “Lo mejor de la revista *Babel* (1939-1951). Ideario y alcance de la aventura editorial de Samuel Glusberg en Chile”, tesis de maestría, Universidad Diego Portales/ Universitat Pompeu Fabra, Santiago de Chile, 2009; *Babel. Revista de Arte y Crítica*, 1921-1929, Buenos Aires/ 1939-1951 Santiago de Chile, reedición de textos seleccionados a cargo de Jaime Massardo, Pierina Ferretti, Lorena Fuentes y Patricio Gutiérrez, 3 vols., LOM, Santiago de Chile, 2008; Pierina Ferretti, Lorena Fuentes y Jaime Massardo (eds.), *Babel. Revista de Arte y Crítica. Volumen IV. Escritos de Enrique Espinoza I: Anticolonialismo y espíritu criollo. Volumen V. Escritos de Enrique Espinoza II: Crítica político-cultural. Volumen VI. Escritos de Enrique Espinoza III: Textos Misceláneos*, LOM/ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/ Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Valparaíso, Chile, 2011.

tiene una aspiración modesta que podemos juzgar permitida: desea ser un hombre libre entre los libres, crear un grupo donde cada cual diga su pensamiento propio, aunque sea contrario al de los demás, sin desear, por eso, matarlos.⁵¹

“Hombres jóvenes y libres” presentaron *Babel*-Argentina. Samuel Glusberg, alias Enrique Espinoza: hombre de revistas, hombre de ediciones, hombre de campañas culturales, también fue un hombre libre y *Babel*, “su pequeña revista de arte y crítica”, fue su punto de encuentro con otros hombres libres como él.

⁵¹ “Alone” [seudónimo de Hernán Díaz Arrieta], “*Babel*”, *El Mercurio* (18 de diciembre de 1955), p. 3.

L'AMIC DE LES ARTS, PARADOJAS Y CONTRADICCIONES DE UNA REVISTA DE VANGUARDIA CATALANA

Antonio Monegal*

La invitación a participar en el simposio “Laboratorios de lo nuevo” en El Colegio de México me suscitó de inmediato el deseo de ocuparme de *L'Amic de les Arts*, una revista que yo nunca había estudiado en su conjunto como plataforma de la vanguardia, pero a la que había ido a parar muchas veces de manera indirecta en mis trabajos sobre Salvador Dalí y Federico García Lorca,¹ porque en ella publicaron, sobre todo el primero, algunos textos decisivos. Por otro lado, la estable periodicidad y la etapa de publicación de la revista, de abril de 1926 a marzo de 1929, se ajusta a la década en la que se centra este libro. Otras revistas catalanas influyentes son o bien anteriores, como *Un Enemic del Poble*, de 1917-1919, o *Arc-Voltaïc*, de 1918, lideradas ambas por Joan Salvat-Papasseit, y *Troços*, 1917-1918, de Josep Maria Junoy, o posteriores, como *Hèlix*, de 1929-1930, dirigida por Joan Ramon Masoliver. Por último, *L'Amic de les Arts* es considerada por los historiadores como el hito más importante del vanguardismo catalán.²

* Universitat Pompeu Fabra.

¹ Véanse Antonio Monegal, “Las palabras y las cosas, según Salvador Dalí”, en Joan Ramón Resina (ed.), *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes*, Rodopi, Amsterdam, 1997, pp. 151-176; “Shall the Circle Be Unbroken? Verbal and Visual Poetry in Lorca, Buñuel and Dalí”, en M. Delgado y A. Poust (eds.), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory. Bucknell Review*, Bucknell University Press, Lewisberg, 2001, pp. 148-158; y *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.

² Francesc Miralles, *L'època de les avant-guardes 1917-1970, Història de l'art català*, vol. VIII, Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 98.

El título de mi trabajo se refiere en concreto a cinco paradojas y contradicciones de la revista que voy a explorar: 1. Entre localismo y cosmopolitismo, 2. Entre el clasicismo noucentista (incluso en el formato gráfico) y el vanguardismo, 3. Entre un proyecto colectivo y la apropiación individual, 4. Entre ser amigo de las artes y ser antiartístico, y 5. Entre el vanguardismo ecléctico y el activismo surrealista.

1. ENTRE LOCALISMO Y COSMOPOLITISMO

L'Amic de les Arts, una revista de ámbito aparentemente local, publicada mensualmente en la pequeña ciudad de Sitges durante tres años, con un total de 31 números, se convirtió en uno de los foros de debate decisivos de las vanguardias catalanas del periodo de entreguerras. Gracias a su notable regularidad de publicación y a sus influyentes colaboradores, sirvió de vehículo de expresión a las complicidades entre artistas de la época, a menudo basadas en la amistad personal, pero sobre todo fue punto de encuentro y cruce de intercambios entre vanguardistas catalanes, españoles y franceses, entre ellos Salvador Dalí, J. V. Foix, Sebastià Gasch, Federico García Lorca, Paul Éluard y Benjamin Péret.

La revista la dirigió hasta casi el final, hasta el penúltimo número, su fundador, Josep Carbonell i Gener, un promotor cultural catalanista, nacido en Sitges, entre cuyos objetivos no estaba la militancia vanguardista de *L'Amic de les Arts*, pero que acogió hospitalariamente las aportaciones de sus colaboradores más radicales porque lo que sí pretendía era conectar Sitges con el mundo y dar cabida a todo lo que podía tener interés y calidad. Carbonell ya había dirigido en 1919-1920 otra revista sitgetana, *Terramar*, donde la paradoja era aún más extrema: la promoción de una nueva urbanización daba cobertura a un proyecto cultural en el que participaron firmas como Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix, Josep Maria Junoy, Eugeni d'Ors, Tristan Tzara y Pierre Reverdy.

J. V. Foix definió a Carbonell como un ecléctico total y esta flexibilidad, a veces confusa, se percibe en la trayectoria de la revis-

ta. Sus páginas combinaban extrañamente reportajes sobre las iglesias locales o sobre la historia de la navegación en Sitges con los textos vanguardistas que aquí nos interesan e informadas reseñas sobre lo que se publicaba en Madrid, en Andalucía o en Francia. Otra revista, también de Carbonell, de la cual, según él, *L'Amic de les Arts* fue un sucedáneo, fue *Monitor* (*Gaceta nacional de política, arte y literatura*), de cariz más político, donde se pone de manifiesto el ideario nacionalista confederal que compartía con Foix. Otra constante de Carbonell fue la atención a la cultura occitana, a la que dedicó el núm. 21 de *L'Amic de les Arts*, de diciembre de 1927, y que lo llevó tras la Guerra Civil a exiliarse temporalmente en el Languedoc.

El primer número de *L'Amic de les Arts* explicita su voluntad de dotar a Sitges de una actividad cultural que estuviera al nivel de su riqueza material. Todavía no aparecen los colaboradores más decisivos para su deriva vanguardista, aunque la sección sobre “Vida artística internacional” está dedicada a Francis Picabia con ocasión de la venta en París de obras suyas que poseía Marcel Duchamp. Lluís Montanyà y Sebastià Gasch empiezan a colaborar en el núm. 2 y J. V. Foix lo hará en el 5. La presencia de Salvador Dalí será creciente a partir del núm. 8 y de esta progresión hablaremos más adelante, pero es importante subrayar que será este grupo quien fomente los intercambios internacionales de la revista, así como las relaciones con el resto de la península. En el núm. 16, de julio de 1927, en el que se publicó el primer texto firmado por Dalí, una nota editorial anuncia los intercambios establecidos con *La Gaceta Literaria*, *Litoral*, *Mediodía* y *Verso y prosa*.

En el mismo número la sección “Panorama” de Montanyà reseña *Canciones* de Federico García Lorca, quien había publicado en el número anterior “Reyerta de gitanos”, y la crítica de arte de Gasch se ocupa de la exposición de dibujos de Lorca en la Galería Dalmau y del estreno de *Mariana Pineda* con decorados de Dalí. Esta estrecha relación entre Lorca y el grupo de *L'Amic de les Arts*, en particular con Gasch, fue analizada por Andrew Anderson en la contribución que hizo al encuentro “Federico García Lorca i Catalunya” en 1998, el año del centenario lorquiano, publicada en el volumen del mismo

título.³ Una de las reseñas más ecuanímes recibidas por *Perfil del aire* de Luis Cernuda fue la que Montanyà publicó en el núm. 22 mientras que en el 23 se reseña *Gallo*, la revista granadina de Lorca que tan estrecha complicidad estableció con *L'Amic de les Arts* y donde en marzo de 1928 se traducirá al castellano el “Manifiesto antiartístico” de Dalí, Gasch y Montanyà.

A toda esta red de alianzas españolas, que hoy vemos quizás con cierta nostalgia, conviene añadir que en el núm. 10, de enero de 1927, un artículo de Montanyà sobre poesía surrealista iba acompañado de una antología de poetas surrealistas franceses: Paul Éluard, Robert Desnos y Jacques Baron. Y una curiosidad: en el núm. 17, una nota anuncia que Paul Éluard pasará pronto por Barcelona y, como está interesado en adquirir obras de arte africano, pide a quienes quieran desprenderse de las que tengan que lo comuniquen a la revista.

Estos datos no explican toda la historia si no se completan con una reflexión en clave política. Estas ramificaciones y alianzas de una modesta revista local pueden atribuirse a los contactos personales y al alcance internacional de los movimientos de vanguardia, pero es probable que estos dos factores sean más efecto que causa. El impulso de proyección exterior se debe en buena medida a la voluntad cosmopolita que ha caracterizado históricamente el catalanismo político y cultural, sobre todo en su variante confederalista, formulada especialmente por Prat de la Riba, en la que se inscriben Carbonell y Foix. El horizonte al que apuntaban era una reconfiguración de la relación con España, en igualdad de términos, que llevara a una futura estructura confederal de Europa. A menudo se interpreta la apertura internacional de la vanguardia catalana en clave geográfica, aduciendo la posición fronteriza en la península, cuando la motivación principal es ideológica y está en el núcleo original del programa nacionalista, en cuya estela proliferan lo que podríamos llamar cosmopolitas localistas, o cosmopolitas de pueblo.

³ Véase Andrew Anderson, “Sebastià Gasch y Federico García Lorca: influencias recíprocas y la construcción de una estética vanguardista”, en Antonio Monegal y José María Micó (eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Diputació de Barcelona/Institut Universitari de Cultura, Barcelona, 2000, pp. 93-110.

2. ENTRE EL CLASICISMO NOUCENTISTA Y EL VANGUARDISMO

A primera vista *L'Amic de les Arts* no parece una revista de vanguardia. Su presentación gráfica es convencional y mantiene a lo largo de su existencia casi la misma maquetación del primer número, independientemente de cómo vaya radicalizándose una parte de sus contenidos. La composición de la primera plana, con la cabecera seguida de cuatro columnas de texto, se modificó a partir del núm. 10 para enmarcar en el texto una ilustración, que en aquella ocasión fue una reproducción del cuadro de Dalí, *Academia neocubista*. Así se anunciaba un artículo de Foix sobre Dalí y otras dos críticas que aparecerían en los números siguientes. Este formato se mantuvo hasta el último número, el 31, que dejó de estar dirigido por Carbonell y cuya primera página la ocupa por completo un manifiesto a dos columnas firmado precisamente por Dalí. Las únicas excepciones a esta maquetación son los escasos números en que la primera plana es precedida por una portada destinada a presentar publicidad o resaltar el índice de contenidos, enmarcados por el título de la revista que bordea toda la página con una tipografía más moderna que en la cabecera.

Estos detalles de apariencia son el signo exterior de lo que fue el alma dividida de la revista. La explicación es sencillamente que *L'Amic de les Arts*, a diferencia de sus congéneres, no fue concebida ni gráfica ni programáticamente como una revista de vanguardia. Esta característica forma también parte de la primera contradicción señalada acerca de su vocación territorial, pero nos lleva a ahondar en la ambivalencia de los debates ideológicos y estéticos a los que da lugar.

Los objetivos localistas fundacionales de la revista entroncan con el programa de regeneración cultural del *noucentisme*, un movimiento estético de principios del siglo XX vinculado al catalanismo político y cuyos valores centrales eran, resumiendo y simplificando mucho, el retorno al clasicismo y a la mediterraneidad como eje conceptual. Esta conexión entre un programa político nacionalista y el movimiento de “retorno al orden” que surge en el periodo de entreguerras como un nuevo clasicismo, asociado a una determinada noción de modernidad, entra en potencial colisión con los planteamientos vanguardistas

más rompedores. Empezamos así a atisbar el diagnóstico de este escenario complejo en el cual se gesta el proyecto de *L'Amic de les Arts*. Los dos elementos de la fórmula, potencialmente explosiva, eran, por un lado, el clasicismo catalanista y, por el otro, el internacionalismo vanguardista.

Esta tensión se refleja dentro de las páginas de la propia revista: por ejemplo, en los debates acerca de la valoración del cubismo o en la civilizada polémica entre los dos críticos de arte de la casa, Gasch y Magí Albert Cassanyes, a propósito del libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, una de las piezas claves del retorno a la figuración, del que se hacían eco el mismo año de la traducción de Fernando Vela, 1927. También en las reseñas de Montanyà de los primeros libros de Lorca y Cernuda encontramos esta consideración positiva de los valores poéticos arraigados en la tradición. Sobre *Canciones*:

Apasionados por la literatura y el arte novísimos, un sagrado horror nos mantiene alejados de los arribismos —¡tan numerosos!— del vanguardismo. [...] Entendemos que toda audacia debe ir acompañada de la máxima belleza. Que únicamente un profundo sentido clásico puede guiarnos a la creación de un moderno clasicismo renovador (*L'Amic de les Arts* 16 [1927], p. 55).

Carbonell había sido aún más explícito en un artículo publicado en varias entregas titulado “Contribució a la recerca d'un nou classicisme”.⁴

L'Amic de les Arts no es el único espacio cultural catalán donde se produce esta tensión, que no está tan lejana de las reticencias ante la vanguardia que se manifiestan en Madrid alrededor de Ortega y *Revista de Occidente*, como bien estudió Andrés Soria Olmedo en *Vanguardismo y crítica literaria en España*,⁵ pero que en el contexto catalán tiene facetas específicas, entre ellas la mencionada vertiente naciona-

⁴ Publicado en los números 24, 25 y 26 de *L'Amic de les Arts*. Véase también Juan José Lahuerta, *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1999, p. 101.

⁵ Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988.

lista. Juan José Lahuerta ha explorado esta contradicción y, a propósito de Junoy, señala que “presentar los supuestos valores eternos de lo clásico como la verdadera modernidad” es una de las estrategias de reacción contra la vanguardia.⁶

Quizás la figura más emblemática de esta paradoja sea J. V. Foix, cuya coherencia política y poética le lleva a defender a la vez la tradición medieval catalana, que da a su obra un toque arcaizante, y la experimentación vanguardista, que teoriza y lleva a la práctica en las páginas de *L'Amic de les Arts*, donde publica las prosas poéticas de su futuro libro *KRTU*. Más que en las ambigüedades de los críticos de arte y de literatura, la síntesis de estas fuerzas contrapuestas se encuentra en el famoso, en Catalunya, último verso de un soneto de Foix: “M'exalta el nou i m'enamora el vell” (me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo).⁷

3. DE UN PROYECTO COLECTIVO A LA APROPIACIÓN INDIVIDUAL

Si Foix ejemplifica la tensión que recorre la historia de *L'Amic de les Arts* desde sus orígenes y que puede leerse como un síntoma de las tendencias contrapuestas en el seno de la cultura catalana, quien de verdad encarnará la progresión de la revista hacia el vanguardismo militante es Salvador Dalí, su auténtico protagonista. Empezó siendo un joven artista promocionado por la revista para apropiársela como plataforma para su activismo surrealista. De hecho, el recorrido de Dalí por *L'Amic de les Arts* da cuenta completa de su evolución desde posiciones próximas al neoclasicismo noucentista y a la nueva objetividad, hasta su apuesta por el surrealismo, que convertirá el último número de *L'Amic de les Arts* en un producto ajeno a la trayectoria anterior de la revista y una de las proclamas prácticas más decididas del surrealismo en España, un tema que desarrollaré en el último punto de este trabajo.

⁶ Juan José Lahuerta, *Decir anti es...*, p. 93.

⁷ J. V. Foix, *Sol i de dol*, Jaume Vallcorba (ed.), Quaderns Crema, Barcelona, 1990, p. 13.

L'Amic de les Arts empieza a hablar de Dalí en el núm. 8, en la sección de Gasch, “De galeria en galeria”, donde destaca dos obras suyas en una exposición colectiva y las acompaña de sendas ilustraciones. En el 9, un dibujo suyo ilustra un cuento de Foix. En el 10, hay una “Presentació de Salvador Dalí”, ilustrada por el pintor con un autorretrato, y se anuncian para números sucesivos dos artículos sobre él de Gasch, en el 11, y Cassanyes, en el 13, con dos ilustraciones. En el 15, el poema de Lorca “Reyerta de gitanos” va acompañado de un dibujo, *El poeta en la platja d'Empúries*, firmado por Dalí.

En el núm. 16 se publica el primer texto del propio Dalí, “Sant Sebastià”, de carácter casi programático y a mitad de camino entre la creación literaria y la teoría. A partir de allí cada número de *L'Amic de les Arts* contiene un escrito de Dalí, desde comentarios de actualidad y reflexiones teóricas a prosas poéticas como “La meva amiga i la platja” en el núm. 20, de noviembre de 1927, donde aparece su nombre por primera vez en la nota editorial de la primera plana como colaborador permanente. Continúa publicando en casi cada número con su propia firma, pero en el 22 empieza una colaboración con Gasch y Montanyà; así firman juntos una “Guia sinòptica” de las artes que sólo aparecerá en esa ocasión y el mes siguiente, pero que tiene la peculiaridad de que estas dos únicas entregas se dedicaron al cine cómico y a la publicidad.

La afición a la cultura de masas, la producción industrial, los objetos deshumanizados y la fotografía como expresiones de la modernidad están en la base del “Manifiesto antiartístico” que harán público Dalí, Gasch y Montanyà en marzo de 1928. En el núm. 27, de agosto de 1928, Dalí publica el “Poema de les cosetes”, que había enviado a Lorca en la versión original castellana en una carta de octubre de 1927, y en el número siguiente aparece la respuesta de Lorca, “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”.⁸

El proceso de apropiación de la revista por parte de Dalí se acentúa cuando en el núm. 29 él firma el “Boletín” de la primera plana

⁸ Textos analizados por María Clementa Millán, “García Lorca y *L'Amic de les Arts*: ‘Nadadora sumergida’ y ‘Suicidio en Alejandría’”, en Antonio Monegal y José María Micó (eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, pp. 79-91.

que habitualmente firmaba el director, Carbonell. El núm. 30, el último que dirigió Carbonell, fue un homenaje a Pompeu Fabra, el normalizador de la lengua catalana moderna, a quien Dalí dedica una de sus atrevidas prosas poéticas, titulada "... ¿Que he renegat potser?... ", de rasgos nada fabrianos. Se anuncia en este número el siguiente, que habría de ser el último, que será sensacional y combatirá violentamente el arte en general, la buena pintura, la literatura, la música, Charlot, el cine artístico, etc., y defenderá las tendencias antiartísticas, los objetos surrealistas, la ingeniería, el fonógrafo, el cine idiota, los textos surrealistas, el dato fotográfico, etc. Supuestamente lo integrarían textos novísimos de los redactores habituales además de la aportación de grupos peninsulares —castellanos y andaluces— afines. Llevaría ilustraciones y, concluye, "este número será extraordinario".

En lugar de esta variedad de colaboraciones, el núm. 31 de *L'Amic de les Arts*, publicado con dos meses de retraso, en marzo de 1929 en lugar de enero, contiene seis textos firmados por Dalí, uno de Gasch, otro de Montanyà, otro de Foix, dos con las iniciales DGM (Dalí, Gasch, Montanyà) y tres de colaboradores no habituales, Benjamin Péret, Pepín Bello y Joan Llonch, quien reseña discos de fox-trot. En diversos lugares de la revista se insertan breves incisos poéticos que podemos identificar como de Dalí algunos y otros de Foix. Y acaba con una entrevista de Dalí a Luis Buñuel, con quien por esas fechas preparaba el rodaje de *Un Chien andalou*, que se inició a principios de abril.

La biografía posterior de Dalí mostró que nunca fue un hombre modesto ni discreto y este canto final de *L'Amic de les Arts* es una prueba más. Tres quintas partes de la revista llevan explícitamente su sello, más otras en que su autoría o influencia es tácita. Se convierte en la revista de Dalí, pero, más allá del gesto megalómano, da un salto radical en sus planteamientos. Dalí persuadió a los tres redactores más avanzados y los sumó a su causa (la de Dalí o la del surrealismo, según se lea), por lo menos provisionalmente. La invocación de Benjamin Péret como modelo literario es significativa. La revista ya no es lo que era, pero ha dejado atrás sus contradicciones para convertirse en un producto plenamente vanguardista: el 31 es el pri-

mer y último número de *L'Amic de les Arts* al que cabe asignar propiamente este apelativo.

4. SER AMIGO DE LAS ARTES Y SER ANTIARTÍSTICO

La paradoja más evidente es que el vehículo de expresión de las propuestas antiartísticas que enarbolan Dalí, Gasch y Montanyà sea una revista llamada “el amigo de las artes”. Esta amistad hemos visto que se manifiesta en una relación compleja y ambivalente con la tradición y con las vanguardias. El término “antiartístico” se convierte en la revista en moneda de cambio habitual para nombrar la vocación y la exigencia de una modernidad conflictiva y precariamente definida. La síntesis de este programa antiartístico se encuentra por supuesto en una publicación externa a la revista, pero promovida por ésta, el conocido como *Manifest groc*, que salió a la luz en marzo de 1928 suscrito por Dalí, Gasch y Montanyà y que *Gallo*, la revista de Granada, reprodujo en castellano (aunque ni Lorca ni Foix firmaron). Aquella hoja amarilla que da nombre al manifiesto contiene críticas muy concretas a la cultura catalana de la época, con detalles internos difícilmente extrapolables, sobre todo los que se refieren al proyecto de regeneración noucentista, como la colección de traducciones de clásicos de la Fundació Bernat Metge, aún hoy con un catálogo en activo.

A pesar del tono pretendidamente beligerante del manifiesto y de que debió ofender a unos cuantos, las acusaciones de sensiblería, aburrimiento y ranciedad son más bien difusas y las alternativas que se defienden dibujan un panorama de un vanguardismo escasamente definido. A la categoría de lo putrefacto, acuñada por Dalí y Lorca en la Residencia de Estudiantes, que engloba todo lo académico y sentimentaloides del arte antiguo, se le contraponen vagas nociones de posmaquinismo, higiene, cultura de masas y deporte. La muestra más evidente de confusión está en la lista de artistas que al final se invocan como modelo y que reúne unos cuantos nombres más próximos en 1928 a *l'esprit nouveau* que al vanguardismo del momento: Cocteau, Ozenfant, Le Corbusier, Reverdy y otros.

Este gesto de tímida radicalidad tiene diversas lecturas que apuntan a las contradicciones que hemos ido enumerando. El manifiesto da una pista en su introducción al decir que la cultura catalana actual es negativa artísticamente, aunque eficaz en otros órdenes. Dicho reconocimiento tácito de la función política del proyecto cultural catalanista, que tiene como instrumentos la recuperación de la tradición, el folclor y el patrimonio monumental, y la traducción de los clásicos extranjeros, pone en evidencia los riesgos de socavar los cimientos culturales de la cohesión social en una nación que renace, a los que Foix era muy sensible. La denuncia no puede chocar de lleno con el proyecto político de construcción nacional, sino que se limita a reclamar su modernización.

La tesis de Lahuerta, quien rastrea a fondo las contradicciones en el seno de las vanguardias catalanas, es que el término antiartístico oculta una reacción antivanguardista. Hace notar que la única referencia en el manifiesto a un movimiento de vanguardia identificable, el futurismo, sirve para distanciarse de él por ser la antítesis del maquinismo que postula. Dice que fue “circunstancialmente indispensable” y, por lo tanto, ahora prescindible. Tal posición no era exclusiva del grupo de *L'Amic de les Arts*, porque llevaba años manifestándose en el contexto catalán, pero es llamativo encontrarla en la publicación que generalmente se asocia con el punto álgido de la vanguardia catalana y bajo la noción que supuestamente expresa el impulso de modernidad en el conocido manifiesto. Lahuerta recurre, entre otros documentos, a un breve texto de Gasch, “Guerra a l'avantguardisme!”, de *L'Amic de les Arts* de agosto de 1927. En él, el crítico rechaza el calificativo argumentando que los academicistas los acusan de revolucionarios mientras frente a los destructores son reaccionarios, ellos que defienden la tradición más pura. Acaba por decir que no defienden la modernidad, la revolución ni las posiciones avanzadas, sino la calidad, venga de la derecha o de la izquierda: “Picasso no es bueno porque pinte *moderno*. Por mucho que pinte *moderno*, Picabia será siempre malo”.⁹

Para Lahuerta, por lo tanto, este movimiento catalán que tiene como plataforma *L'Amic de les Arts* se caracteriza por “la propugnación

⁹ Gasch, “Guerra a l'avantguardisme!”, *L'Amic de les Arts*, núm. 17 (1927), p. 70.

de una modernidad antivanguardista, por un lado; las declaraciones antiartísticas, por otro”.¹⁰ Alcanzamos así la cumbre de la paradoja, que la revista de la vanguardia catalana por excelencia pueda caracterizarse, documentada y convincentemente, de antivanguardista. La etiqueta de antiartístico, que no deja nunca de aplicarse a alguna forma de arte, nombra de hecho una tensión, un anhelo de modernidad que se mueve entre la tradición y la vanguardia, en el que no sólo se inscriben los tres firmantes del manifiesto, sino también poetas como Lorca y Foix.

5. ENTRE EL VANGUARDISMO ECLÉCTICO Y EL ACTIVISMO SURREALISTA

Las contradicciones reseñadas son una muestra del eclecticismo ideológico en la configuración de las vanguardias catalanas, si aún queremos seguir llamándolas así. Cabe cuestionar que arraigaran en Catalunya movimientos de vanguardia constituidos propiamente como tales, un problema no muy distinto del que se da en el resto de la península donde, aparte de frágiles excepciones de nula repercusión internacional, como el Ultra, no tuvieron particular implantación movimientos de vanguardia homologables. Una posible explicación es que la vanguardia en España se perfila como fenómeno exclusivamente estético, desprovista del componente político que tuvieron desde el expresionismo alemán al futurismo, y más tarde el surrealismo. Sin el aspecto político disminuyen el potencial de movilización colectiva y la voluntad de subversión. Por otro lado, cuando aparece una relación con la política, como en Catalunya, ésta puede jugar en contra del poder de subversión vanguardista. Nadie puede negar la existencia, sin embargo, de destacados vanguardistas catalanes, a título individual, no exentos de compromiso político en su trayectoria, como Miró, o que se incorporaron a movimientos consolidados, como Dalí. En el caso de *L'Amic de les Arts* esto significó que el proceso de apropiación personalista del proyecto colectivo dotó de mayor homogeneidad a las posiciones de la revista.

¹⁰ Juan José Lahuerta, *Decir anti es...*, p. 95.

En un año pueden cambiar muchas cosas. Entre el *Manifest groc* y el número 31 de la revista, las posiciones se decantan y, a pesar de que el término antiartístico sigue teniendo relevancia, los postulados surrealistas se afianzan. Es un desplazamiento considerable en el discurso de la revista: si el vanguardismo era encarado con reticencias, aún más el surrealismo que representaba en aquel momento su expresión máxima. En un artículo sobre literatura surrealista en el número 10, de enero de 1927, Montanyà afirma que no les ha convencido el *Manifesto* de Breton (el primero) y que “una gran parte de la literatura surrealista ganaría mucho quedando inédita”.¹¹ En la misma página, Dalí contesta en un texto de Foix a la pregunta “¿Superrealismo?”, “No, no”. En el número de octubre de 1927, Gasch dice de Dalí que se le ha calificado de surrealista pero que nada está tan lejos de la realidad: Dalí es el antisurrealista tipo y nadie odia el surrealismo tan vehementemente como él.¹²

Sin embargo, los indicios de la transformación son ya visibles en la época del *Manifest groc*: un mes después de su difusión, en el número 24, Dalí inicia su artículo en dos partes, “Nous límits de la pintura”, donde valora atenta y positivamente las aportaciones del surrealismo. En la segunda parte, en el siguiente número, Dalí se deja llevar por una reflexión abierta y entusiasta sobre las luchas que tienen lugar en esta época apasionante alrededor del asesinato de la pintura. Para él, no queda nada en los artistas recientes de las preocupaciones de los pintores antiguos. Habla de tener la audacia de estimular y poner todo su afecto en ese asesinato total de la pintura, y dice: “¡¡Asesinato del arte, qué elogio más bello!! Los surrealistas son una gente que honestamente se dedican a esto. Mi pensamiento está muy lejos de identificarse con el suyo, pero ¿podéis dudar todavía que sólo para aquellos que se jueguen el todo por el todo por él será la alegría de la próxima inteligencia?”¹³

Al mismo tiempo que firma un manifiesto de un vanguardismo en cierto modo desfasado, Dalí está gestando ya su fascinación por

¹¹ *L'Amic de les Arts*, núm. 10 (1927), p. 3.

¹² *L'Amic de les Arts*, núm. 19 (octubre de 1927), p. 95.

¹³ Dalí, “Nous límits de la pintura”, *L'Amic de les Arts*, núm. 25 (1928), p. 195.

desafíos más arriesgados y rompedores que apuntan a un horizonte de futuro de proyección internacional. La declaración programática que abre el número 31 es ya una profesión de fe suficiente: salva la brecha al equiparar en el surrealismo el hecho vivo antiartístico y la subversión moral. Esta militancia ya no es una cuestión meramente estética, sino que implica un compromiso revolucionario. Y expone los temas propios del movimiento francés: “como en los sueños, gracias a agilísimas y hábiles superposiciones de los contenidos más heterogéneos y contrarios [...] consigue la realidad de una simple y orgánica figuración (como en las imágenes oníricas)”.¹⁴ A través también de una reseña de los contenidos recientes de *La Révolution surréaliste*, Dalí anticipa sus futuros pasos, sobre la pista de las que serán sus complicidades con el grupo de Breton, moduladas ya por su colaboración con Buñuel. Es el final de aquel experimento que fue *L'Amic de les Arts*, y el principio de otra historia.

¹⁴ *L'Amic de les Arts*, núm. 31 (1929), p. 2.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Actual. Hoja de Vanguardia* [1921-1922] (Ciudad de México).
- Albert, Mechthild, "Visual Media in the Spanish Avant-Garde Magazine *La Gaceta Literaria* (1927-1932)—between Popular Traditions and Modern-Mass Culture", *PhiN. Philologie im Netz* (Freie Universität, Berlín), núm. 6 (2013).
- Alberti, Rafael, *La arboleda perdida. Libro I y II de memorias*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959.
- Alemany Bay, Carmen, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica, 1927: estudios y textos*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998.
- Alone [seudónimo de Hernán Díaz Arrieta], "*Babel*", *El Mercurio. Crónica Literaria* (18 de diciembre de 1955), p. 3.
- Álvarez Piñer, Luis y Gerardo Diego, *Cartas (1927-1984)*, Juan Manuel Díaz de Guereñu (ed.), Pre-Textos, Valencia, 2001.
- Amador, Fernán Félix de, "Algunos dibujos de Roberto Montenegro", *Augusta*, año 1, núm. 3 (1918), pp. 109-114; reproducido en *Azulejos*, año 1, núm. 1 (agosto de 1921), pp. 14-15.
- L'Amic de les Arts* [1926-1929], edición facsimilar, Ausa, Sabadell, 1992.
- Anderson, Andrew A., "Ramón Gómez de la Serna and F. T. Marinetti: Epistolary Contacts and the Genesis of a Manifesto", en Derek Harris (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, Aberdeen, 1996, pp. 19-31.
- , "Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde", en Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Walter de Gruyter, Berlín y Nueva York, 2000, pp. 144-181.
- , "Sebastià Gasch y Federico García Lorca: influencias recíprocas y la construcción de una estética vanguardista", en Antonio Monegal y José María Micó (eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Diputació de Barcelona/ Institut Universitari de Cultura, Barcelona, 2000, pp. 93-110.

- , *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Gredos, Madrid, 2005.
- , *Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years (1921-1931)*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2011.
- Anónimo, “Las revistas: sobre el dadaísmo”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 14, vol. 36, núm. 137 (octubre de 1920), p. 287.
- , “*Reflector* (Madrid), núm. 1 (diciembre de 1920)”, *Nós*, año 1, núm. 3 (30 de diciembre de 1920), p. 20.
- , “Al público”, *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 1 (primera quincena de abril de 1921), p. 1.
- , “Notas del momento. El conflicto social”, *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 4 (junio de 1921).
- , “Tradicionalismo”, “Personas, obras y cosas”, *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 6 (agosto de 1921), p. 82.
- , “Nota de la Redacción”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 15, núm. 151 (diciembre de 1921), p. 471.
- , “Un manifiesto”, *Nós*, año 3, núm. 12 (25 de agosto de 1922), p. 15.
- , “*Bazar*, por Francisco Luis Bernárdez”, *Nós*, núm. 14 (1º de diciembre de 1922), p. 19.
- , “Propósitos”, *La Falange*, núm. 1 (1º de diciembre de 1922), pp. 1-2.
- , “*Horizonte*, núm. 2, Madrid, noviembre. 1922”, *Nós*, año 4, núm. 15 (1º de enero de 1923), p. 20.
- , “*Revista de Casa América-Galicia*. Cruña, Nov. 1922”, *Nós*, año 4, núm. 15 (1º de enero de 1923), p. 20.
- , “*Horizonte*, Madrid, 15 diciembre. 1922”, *Nós*, año 4, núm. 16 (1º de febrero de 1923), p. 26.
- , “*Hélices*, por Guillermo de Torre”, *Nós*, año 4, núm. 17 (1º de marzo de 1923), p. 21.
- , “Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 17, núm. 168 (mayo de 1923), p. 7.
- , “Advertencias”, *Antena*, núm. 1 (julio de 1924), p. 2.
- , “Oliverio Girondo, el poeta argentino, está en México”, *Excelsior* (17 de septiembre de 1924), p. 6.

- , “Fundación de la Unión Latinoamericana”, *Proa*, núm. 10 (mayo de 1925), pp. 65-67.
- , “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, núm. 17 (mayo de 1925), p. 117.
- , “Exposición de pintura mexicana”, *Inicial*, núm. 8 (agosto de 1925), pp. 618-619.
- , “Un novelista de la nueva sensibilidad. Louis Aragon: *Anicet ou le panorama*”, *Inicial*, núm. 9 (enero de 1926), pp. 675-678.
- , “*Alfar*. Diciembre 1925. Enero 1926”, *Nós*, año 8, núm. 26 (15 de febrero de 1926), p. 18.
- , “Propósito”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 1 (abril de 1926), p. 1.
- , “Proclama del comité organizador de la Liga de Escritores de América”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 1 (abril de 1926), pp. 3-4.
- , “La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del gobierno del Estado de Veracruz”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 1 (abril de 1926), pp. 16-17.
- , “La obra social del gobierno veracruzano”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 2 (mayo de 1926), pp. 31-33.
- , “Veracruz, la emoción del puerto”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 3 (junio de 1926), pp. 23-25.
- , “La lucha por el petróleo”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 3 (junio de 1926), pp. 13-17.
- , “Propósito”, *Sagitario*, núm. 1 (15 de julio de 1926), s. p.
- , “El Museo de Arte Moderno Americano”, *Forma*, núm. 3 (1927), pp. 21-22.
- , “*La Gaceta Literaria*. Madrid, Xaneiro, 1926”, *Nós*, año 9, núm. 37 (15 de enero de 1927), p. 17.
- , “Mientras Ortega y Gasset juega al polo”, *La Pluma*, núm. 1 (agosto de 1927), p. 72.
- , “El Curioso Impertinente”, *Ulises*, núm. 4 (octubre de 1927), pp. 38-39.
- , “*Ulysses*”, *Nós*, año 9, núm. 47 (15 de noviembre de 1927), p. 16.
- , “El torpedo en la pista. Media luna las armas de su frente”, *La Gaceta Literaria*, año 1, núm. 24 (15 de diciembre de 1927), p. 7.
- , “*De catro a catro*, versos de Manuel Antonio, A Cruña, *Nós*, 1928”, *Nós*, año 10, núm. 55 (25 de julio de 1928), p. 137.

Antena [1924] (Ciudad de México).

Antonio, Manoel, *Obra completa III. Correspondencia*, Domingo García Sabell (ed.), Galaxia, Vigo, 1979.

———, *De catro a catro. Follas sin data d'un diario d'abordo*, ed. bilingüe, prólogo y trad. de Rafael Dieste, Visor, Madrid, 1993.

———, “¡Máis alá!”, en Anxos Sanmartín Rei (ed.), *A vanguarda: De catro a catro (Manuel Antonio). Antoloxía (Manuel Antonio / Álvaro Cunqueiro)*, AS-PG, Vigo, 1997, p. 55.

Anz, Thomas y Michael Stark (eds.), *Expressionismus. Manifeste und dokumente zur deutschen literatur, 1910-1920*, Metzler, Stuttgart, 1982.

Archivo Glusberg, CeDInCI, s.l., s.f. (FSG 7.1598/S.2.1).

Arconada, César M., “En la Residencia de Estudiantes. Mujeres, árboles y poetas”, *La Gaceta Literaria*, año 2, núm. 40 (15 de agosto de 1928), p. 2.

Arellano, Jorge Eduardo, “Calibán y Martí en *Los Raros* de Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 (1999), pp. 431-444.

Arenales, Ricardo, “Reseña de la *Antología de poetas modernos de México*”, *México Moderno*, año 1, núm. 2 (1º de septiembre de 1920), pp. 125-128.

Arlt, Roberto, “Recuerdos del adolescente”, *Babel* (Buenos Aires), año 2, núm. 11 (enero de 1922), p. 152.

Arpini, Adriana, “Posiciones en conflicto: latinoamericanismo-panamericanismo”, en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (eds.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, t. 1: *Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Biblos, Buenos Aires, 2004.

Arrieta, Rafael Alberto, “Nuestro público melómano”, *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), pp. 87-88.

———, “Las hermanas tutelares”, *Babel* (Buenos Aires), núm. 13 (julio de 1923).

Artundo, Patricia, “La crítica artística y su discurso escrito: las relaciones entre *Nosotros* y las ‘vanguardias’ durante la década del veinte”, en Gustavo Buntix et al., *Rasgos de identidad en la plástica argentina. Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1993*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994, pp. 27-56.

———, *Norah Borges: obra gráfica, 1920-1930*, Artes Gráficas Ronor, Buenos Aires, 1994.

- , “Acción militante del grupo Martín Fierro”, *Las artes entre lo público y lo privado. VI Jornadas de teoría e historia de las artes*, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 316-343.
- , “‘Periódico-Grupo-Acción’: *Martín Fierro* y su proyecto de renovación estética”, Informe final de investigación del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1996.
- , “Entre ‘la Aventura y el Orden’: los hermanos Borges y el ultraísmo argentino”, *Cuadernos de Recienvenido*, núm. 10 (1999).
- , “Punto de convergencia: *Inicial y Proa* en 1924”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Vervuert / Iberoamericana, Fráncfort y Madrid, 2004, pp. 253-272.
- (comp.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008.
- , “*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos”, en Patricia Artundo (comp.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008, pp. 89-127.
- Artundo, Patricia y María I. Saavedra (dirs.), *Leer las artes: las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002.
- Atl, Dr., “Los niños en las exposiciones públicas de pintura”, *América*, núm. 2 (febrero de 1926), s. p.
- Aub, Max, *Conversaciones con Luis Buñuel (seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés)*, Aguilar, Madrid, 1985.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Axeitos, Xosé Luis, “A recepción das vanguardas en Galicia”, *Boletín Galego de Literatura*, núm. 17 (1997), pp. 24-25.
- , *Manuel Antonio*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.
- Ayala, Francisco, “Libros españoles. Un cuaderno de ejercicios”, *La Gaceta Literaria*, año 1, núm. 17 (1º de septiembre de 1927), p. 4.
- , “Carta a Gerardo Diego”, *La Gaceta Literaria*, año 2, núm. 27 (1º de febrero de 1928), p. 5.

- Babel. Revista de Arte y Crítica*, 1921-1929, Buenos Aires/1939-1951, Santiago, Chile, reedición de textos seleccionados a cargo de Jaime Massardo, Pierina Ferretti, Lorena Fuentes y Patricio Gutiérrez, 3 vols., LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2008.
- (Santiago de Chile), núm. 28 (julio-agosto de 1945), s.p. [Separata].
- Banchs, Enrique, “Soneto”, *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 5 (julio de 1921), p. 49.
- , “Los árboles”, *Babel* (Buenos Aires), año 2, núm. 11 (enero de 1922).
- Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura* [1929-1930], edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Barnini, Barbara, “Das Zeit-Echo”. Consulta en línea en: <<http://www.rubiner.de/tesi/zeitecho.html>>.
- Barrera López, José María, *El ultraísmo en Sevilla (historia y textos)*, 2 vols., Alfar, Sevilla, 1987.
- , *La revista Grecia y las primeras vanguardias*, Alfar, Sevilla, 1997.
- Barrero Pérez, Óscar, “Jorge Guillén (poesía)”, en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Diez bibliografías del 27*, Ollero y Ramos / Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2009, pp. 245-288.
- Barthes, Roland, “La Mort de l’auteur”, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, París, 1984.
- Beauduin, Nicolas, “La psicología de los poetas nuevos”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 1 (abril de 1926), pp. 13-14 y 19.
- Beigel, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana* (Universidad del Zulia, Maracaibo), vol. 8, núm. 20 (marzo de 2003), pp. 105-115.
- , *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Biblos, Buenos Aires, 2006.
- Benítez, José María, “El Estridentismo, el Agorismo, *Crisol*”, en vv.AA., *Las revistas literarias de México*, INBA, México, 1963, pp. 145-164.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1985.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.

- Biagini, Hugo E., "Un afanoso emprendimiento: la unión continental", en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (eds.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, t. 1: *Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Biblos, Buenos Aires, 2004, pp. 51-66.
- Blanco Torres, Roberto, "Alcándara. Imágenes por Francisco L. Bernárdez. Editorial 'Proa'. Buenos Aires", *Nós*, año 6, núm. 22 (15 de octubre de 1925), p. 16.
- Blasco Pascual, Francisco Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.
- Bohn, Willard, *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- , "Three Spanish Ultraist Poets", *Revue des Littératures de l'Union Européenne*, núm. 8 (2008).
- , *Reading Visual Poetry*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison y Teaneck, 2011.
- Bolaño, Roberto, "Tres estridentistas en 1976", *Plural*, vol. 6, núm. 62 (noviembre de 1976), pp. 49-60.
- Bonet, Juan Manuel, "Cartas inéditas de Borges (1920-1922) y un poema", *El País* (22 de enero de 1978).
- , *Madrid-Barcelona: "Carteles literarios" de Gecé*, Universitat de Barcelona / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona y Madrid, 1994.
- , *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.
- Borges, Jorge Luis, "Vertical", *Reflector*, año 1, núm. 1 (diciembre de 1920), p. 18.
- , "Ultraísmo", *Nosotros* (Buenos Aires), año 15, núm. 151 (diciembre de 1921), pp. 466-471.
- , "Acerca del expresionismo", *Inicial*, núm. 3 (diciembre de 1923), pp. 171-172.
- , "Interpretación de Silva Valdés", *Proa*, núm. 2 (septiembre de 1924), pp. 24-26.
- , *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925.
- , "El *Ulises* de Joyce", *Proa*, núm. 6 (enero de 1925), pp. 3-6.
- , "La pampa y el suburbio son dioses", *Proa*, núm. 15 (enero de 1926), pp. 15-17.

- , *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926.
- , “Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés”, *Martín Fierro*, núms. 30-31 (julio de 1926), p. 226.
- , [Nota autobiográfica], en Pedro J. Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina*, Minerva, Buenos Aires, 1927.
- , “Seis ensayos en busca de nuestra expresión de Pedro Henríquez Ureña”, *La Palabra*, año 1, núm. 7 (30 de septiembre de 1928), p. 11.
- , “Prólogo”, *Figari. Nuevos valores plásticos de América N° 1*, Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930.
- , “El escritor argentino y la tradición”, *Sur*, núm. 232 (enero-febrero de 1955), pp. 1-8.
- , *Textos recuperados: 1919-1929*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi (eds.), Emecé, Buenos Aires, 1997.
- Borges, Jorge Luis y Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía: 1899-1970* (1970), trad. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni, El Ateneo, Buenos Aires, 1999.
- Borja Bolado, Francisco, “¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?”, *El Universal Ilustrado*, núm. 366 (15 de mayo de 1924), p. 68.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo cultural*, 3ª ed., Anagrama, Barcelona, 2002.
- Brandán Caraffa, Alfredo, “Civilizado”, *Babel* (Buenos Aires), año 2, núm. 12 (febrero de 1922).
- , “Hildebrando Pizzetti y el dios único”, *Inicial*, núm. 1 (octubre de 1923), pp. 52-60.
- , “Panamericanismo”, *Inicial*, núm. 3 (diciembre de 1923), pp. 180-184.
- , “Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano de Carlos Pellicer”, *Proa*, núm. 14 (diciembre de 1925), pp. 57-58.
- Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.
- Brooker, Peter, Sascha Bru, Andrew Thacker y Christian Weikop (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. III: *Europe 1880-1940. France, Italy, Germany, Spain and Portugal, Scandinavia, Central and Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

- Buendía, Rogelio, "Rayos X", *Grecia*, año 3, núm. 40 (20 de febrero de 1920), p. 12.
- Buonocuore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*, Bowker, Buenos Aires, 1974.
- Burgos Araneda, Beatriz, "Lo mejor de la revista *Babel* (1939-1951). Ideario y alcance de la aventura editorial de Samuel Glusberg en Chile", tesis de maestría, Universidad Diego Portales/Universitat Pompeu Fabra, Santiago de Chile y Barcelona, 2009.
- Calame, Claude, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Les Belles Lettres, París, 2005.
- Calame, Claude y Roger Chartier (eds.), *Identités d'auteur dans l'antiquité et la tradition européenne*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2004.
- Calles, Plutarco Elías, "La cuestión religiosa en México", *Horizonte* (Xalapa), núm. 5 (agosto de 1926), pp. 5-8.
- Calou, Juan Pedro, "La reacción en la escuela", *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 1 (abril de 1921).
- , "Panorama grotesco", *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 3 (mayo de 1921).
- Camp, Roderic Ai, *Mexican Political Biographies, 1935-2009*, 4ª ed., University of Texas Press, Austin, 2011.
- Cancela, Arturo, "La comedia del presupuesto", *Babel* (Buenos Aires), año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), pp. 85-86.
- , "La Torre de Babel", *Babel* (Buenos Aires), año 8, núm. 27 (marzo de 1928).
- Candiz, Ángel [seudónimo de Dámaso Alonso], "Poema ultraísta", *Grecia*, año 3, núm. 41 (29 de febrero de 1920), p. 11.
- Cansinos Assens, Rafael, "La nueva lírica: su simultaneísmo", *La Correspondencia de España* (8 de diciembre de 1918), pp. 5-6.
- Capdevila, Arturo, "Símbolo (poesía)", *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), p. 52.
- , "Los paraísos prometidos", *Babel*, segunda época, núm. 18 (diciembre de 1925).
- Capistrán, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, México, 1994.

- Carballo Calero, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo, 1981.
- Carbonell i Gener, Josep, “Contribució a la recerca d’un nou classicisme”, *L’Amic de les Arts*, núms. 24-26 (1928).
- Cardona Vera, José G., “*Antena: 22 poemas contemporáneos* (1929) de Marcos Fingerit”, *Bandera de Provincias*, núm. 14 (noviembre de 1929), p. 5.
- , “Alfonso Reyes, *Fuga de Navidad*. Ilustraciones de Norah Borges de Torre”, *Bandera de Provincias*, núm. 19 (febrero de 1930), p. 2.
- Carmen*, reedición facsímil, junto con *Lola. Amiga y suplemento de Carmen*, introducción de Gerardo Diego, Turner, Madrid, 1977.
- Carmona, Eugenio, *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*, Schirn Kunsthalle / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fráncfort y Madrid, 1991.
- Castelao [véase Rodríguez Castelao, Alfonso].
- Cernuda, Luis, *Obra completa*, vol. II. *Prosa I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Siruela, Madrid, 1994.
- Chapman, Arnold, “Waldo Frank in Spanish America: Between Journeys, 1924-1929”, *Hispania*, año 47, núm. 3 (septiembre de 1964), pp. 510-521.
- Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance (1920-1925)*, Yale University Press, New Haven, 1963.
- Chartier, Roger, *Pratiques de la lecture*, Rivages, Marseille, 1985.
- , “Figures de l’auteur”, *L’Ordre des livres*, Alinéa, Marseille, 1991.
- Clemente Zamora, David, “La noción del exilio como principio de composición en las revistas *Orpheu* (Lisboa, 1915) y *Ulises* (México, 1927)”, tesis de maestría, UNAM, México, 2013.
- Cole, Lori, “Madrid. Questioning the Avant-Garde”, en Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker y Christian Weikop (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. III: *Europe 1880-1940. France, Italy, Germany, Spain and Portugal, Scandinavia, Central and Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 369-391.
- Contemporáneos* [1928-1931], edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

- Corral Rigán, José, “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”, *El Universal Ilustrado*, núm. 393 (20 de noviembre de 1924), p. 43.
- Corral, Rose, “Notas sobre Oliverio Gironde en México”, en Oliverio Gironde, *Obra completa*, Raúl Antelo (ed.), Archivos / ALLCA XX, Madrid, 1999, pp. 454-474.
- , “El grupo de *Martín Fierro* y los poetas de *Contemporáneos*”, *Caravelle*, núms. 76-77 (2001), pp. 517-525.
- (ed.), *Libra* [1929], edición facsimilar, El Colegio de México, México, 2003.
- , “Alfonso Reyes y la cuestión del americanismo”, en Adela Pinedo Franco e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004, pp. 171-189.
- , “‘Recuerdos del adolescente’ (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, núm. 1 (2009), pp. 231-247.
- Corral, Rose y Anthony Stanton, “Entre vanguardia y modernidad: *Proa* (1924-1926)”, *Proa*, edición facsimilar, Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, 2012, pp. 15-59.
- Corsa, Filip, “El movimiento de vanguardia en la literatura y en la plástica rumanas”, *Inicial*, núm. 5 (mayo de 1924), pp. 404-405.
- Cosío Villegas, Daniel, “La pintura en México”, *Valoraciones* (La Plata), año 1, núm. 3 (abril de 1924), pp. 209-216. [Publicado antes en *El Universal*, 19 de julio de 1923.]
- Crespo, Regina, *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, UNAM, México, 2010.
- Croce, Marcela, “*Contorno*”. *Izquierda y proyecto cultural*, Colihue / Puñaladas, Buenos Aires, 1996.
- , *Sol y Luna: Falangismo y Syllabus entre Justo y Ramírez*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002.
- , “Revistas argentinas del siglo xx”, *El Matadero. Revista de Crítica Literaria de Literatura Argentina* (Buenos Aires), segunda época, núm. 4 (2006).
- Cuadernos Literarios de Oriente y Occidente* (Buenos Aires), núm. 3 (1927-1928).

- Curiel, Fernando (ed.), *Casi oficios, Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes 1922-1959*, El Colegio de México / El Colegio Nacional, México, 1994.
- Curtius, Ernst Robert, "Restauración de la razón", *Revista de Occidente*, año 5, núm. 51 (septiembre de 1927), pp. 257-269.
- Delgado, Verónica, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias. 1896-1913*, Edulp, Buenos Aires, 2010.
- Delgado, Verónica y Fabio Espósito, "1920-1937. La emergencia del editor moderno", en José Luis de Diego (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, pp. 59-89.
- Dennis, Nigel, *Perfume and Poison. A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Reichenberger, Kassel, 1985.
- , "En torno al cartelismo de Ernesto Giménez Caballero", *Romance Quarterly*, vol. 41, núm. 2 (1994), pp. 102-109.
- , "Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural en España", en Eugenio Carmona y María Dolores Jiménez Blanco (eds.), *Creadores del arte nuevo*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, pp. 273-294.
- Devés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, t. 1, Biblos, Buenos Aires, 2000.
- , *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*, Colección Idea, Santiago de Chile, 2007.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel, "Carmen y Lola: refugio y frontera", *Poetas creacionistas españoles*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1999, pp. 161-184.
- Diego, Gerardo, "Tres poemas (Del próximo libro *Imagen 1918-1921*)", *Índice* (Madrid), núm. 3 (1921), p. 46.
- , *Obras completas*. VI. *Prosa literaria*, vol. 1, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Alfaguara, Madrid, 2000.
- , *La poesía nueva*, Juan Manuel Díaz de Guereñu (ed.), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2014.
- Diego, Gerardo y José María de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, Rafael Gómez de Tudanca (ed.), Universidad de Alcalá de Henares / Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996.

- Diego, José Luis de (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- , “Políticas editoriales y políticas de lectura”, *Anales de la Educación Común*, año 3, núm. 6 (*Educación y Lenguajes*) (julio de 2007), pp. 38-44.
- Dieste, Rafael, *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade 1925-1927*, Edições do Castro, Sada-A Coruña, 1981.
- Díez-Canedo, Enrique, “Tópicos. Escuela de poesía”, *Índice* (Madrid), núm. 2 (1921), pp. 36-37.
- Domenech, Joan de Deu y Vinyet Panyella (eds.), *Album Foix. Una successió d'instants*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990.
- Dujovne, Alejandro, “Impresiones del judaísmo. Una sociología histórica de la producción y circulación transnacional del libro en el colectivo social judío de Buenos Aires, 1919-1979”, tesis de doctorado, IDES / Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2010.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, Fondo de Cultura Económica / Ítaca, México, 2010.
- Edelman, Bernard y Nathalie Heinich, *L'Art en conflits. L'Œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, La Découverte, París, 2002.
- Eguren, José María, “Un poeta peruano: J. M. Eguren”, *Martín Fierro*, núms. 12-13 (noviembre de 1924), p. 81.
- Ehrlicher, Hanno (ed.), *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)*, Biblioteca Orbis Tertius 5, La Plata, 2012.
- , “Introduction”, *Between Folk and Highbrow: Popular Culture and its Functions in 20th Century Avant-Garde Magazines, Philologie in Net*, núm. 6 (2013).
- Ehrlicher, Hanno y Nanette Rifsler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Aachen, 2014.
- Eichenbaum, Boris, “Literary Environment” (1929), en Ladislao Matějka y Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, The University of Michigan, Ann Arbor, 1978.
- El Magazine de la Raza*, Transcontinental Publication Company, Nueva York, 1920.

- El Universal Ilustrado. Semanario Artístico Popular* [1917-1928] (Ciudad de México).
- Elizalde, Lydia (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, Conaculta, México, 2007.
- , *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2010.
- Emar, Juan, “Espíritu viejo, espíritu nuevo”, en Nelson Osorio (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispano-americana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, pp. 132-133.
- Emiliozzi, Irma, “*Carmen-Lola* (1927-1928)”, en Manuel Ramos Ortega (ed.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, vol. 1, Ollero y Ramos, Madrid, 2005, pp. 241-262.
- Espina, Antonio, *Poesía completa y epistolario*, Eduardo Hernández Cano (ed.), Calambur, Madrid, 2006.
- Espinoza, Enrique, “A propósito de *Zogoibi*. El cuento y la novela”, *Babel*, núm. 22 (febrero de 1927).
- , “En el Arca de Noé”, *Babel*, núm. 23 (abril de 1927).
- , *Trinchera*, Babel, Buenos Aires, 1932.
- , “Resurrección y símbolo”, *Babel*, núm. 1 (mayo de 1939), p. 1.
- , *De un lado y otro*, Ediciones del Regreso, Buenos Aires, 1975.
- , *Gajes del oficio (Nueva molienda)*, Ediciones del Regreso, Buenos Aires, 1976.
- , *De un lado y otro*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, s.f.
- , “El diario, la revista, el libro”, *De un lado y otro*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, s.f.
- , *Gajes del oficio*, Ediciones Extremo Sur, Santiago de Chile, s.f.
- Estrella Gutiérrez, Fermín, *Memorias de la vida literaria*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- Expósito, José Antonio, *Una azotea abierta al infinito. Los cuadernos 1925 (Unidad) de Juan Ramón Jiménez*, Renacimiento / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Sevilla, 2009.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, UNAM, México, 1989.
- Fernández Bravo, Álvaro, “Redes latinoamericanas en los años cuarenta: la revista *Sur* y el mundo tropical”, en A. Fernández Bravo

- y C. Maíz (eds.), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009, pp. 113-135.
- , “Redes culturales. El latinoamericanismo y sus bordes”, *VII Congreso internacional Orbis Tertius de teoría y crítica literaria*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de la Plata, 2010.
- Fernández Bravo, Álvaro y Claudio Maíz (eds.), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009.
- Fernández del Riego, Francisco, *Galicia no espello*, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires, Buenos Aires, 1954.
- Fernández Moreno, Baldomero, “Yo, médico”, *Babel*, año 2, núm. 11 (enero de 1922).
- Ferretti, Pierina, Lorena Fuentes y Jaime Massardo (eds.), *Babel. Revista de Arte y Crítica. Volúmenes IV-VI. Escritos de Enrique Espinoza I-III*, Editorial LOM / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes / Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Valparaíso, 2011.
- Figari, Pedro, *Arte, estética, ideal* [1912]. Consultado en <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:arte_estetica_ideal>.
- , “Autonomía regional”, *La Cruz del Sur*, núm. 2 (31 de mayo de 1924), p. 1.
- Foix, J. V., *Sol i de dol*, Jaume Vallcorba (ed.), Quaderns Crema, Barcelona, 1990.
- Forma* [1926-1928], edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Foucault, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et écrits, t. I (1954-1969)*, Gallimard / NRF, París, 1994.
- Franco, Luis L., “Figuras”, *Babel*, año 1, núm. 5 (julio de 1921), p. 62.
- , “La recitación”, *Babel*, año 1, núm. 10 (diciembre de 1922).
- , “Los hijos del Llastay”, *Babel*, núm. 18 (diciembre de 1925).
- Frías, José D., “Un manifiesto literario”, *Revista de Revistas* (8 de enero de 1922), p. 5.
- Frontini, Norberto A., “Poesía silvaldesiana”, *Inicial*, núm. 8 (agosto de 1925), pp. 606-615.
- Frugoni, Emilio, “El canto de los barrios pobres”, *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 18 (julio de 1927), p. 22.

- Gallego Roca, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, Almería, 1996.
- Gálvez, Pedro Luis de, “Marinetti. El estilo y el hombre”, *Grecia*, vol. 2, núm. 14 (30 de abril de 1919), p. 7.
- Ganduglia, Santiago, “Un aspecto de la política yanqui en América”, *Inicial*, núm. 2 (noviembre de 1923), pp. 118-121.
- García, Carlos, “Correspondencia Jorge Luis Borges-Guillermo de Torre, 1920-1935” [texto inédito].
- , “Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922”, *Literatura Mexicana*, vol. 15, núm. 1 (2004), pp. 151-162.
- , “*Prisma* (1921-1922): entretelones”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Vervuert / Iberoamericana, Fráncfort y Madrid, 2004.
- García, Carlos y María Paz Sanz Álvarez (eds.), *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero/Guillermo de Torre (1925-1928)*, Iberoamericana / Vervuert, Fráncfort y Madrid, 2012.
- García Canclini, Néstor (comp.), *Las políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1987.
- García Gallego, Jesús, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931). (La crítica de las revistas literarias en castellano y catalán)*, Antonio Ubago, Granada, 1984.
- García Lorca, Federico, *Primer romancero gitano (1924-1927)*, Revista de Occidente, Madrid, 1928.
- , *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Cátedra, Madrid, 1997.
- García Maroto, Gabriel, *Almanaque de las Artes y las Letras para el año 1928*, Biblioteca Acción, Madrid, 1927.
- García-Sedas, Pilar, *Humberto Rivas Panedas. El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*, Renacimiento, Sevilla, 2009.
- Garzón, Eugenio, *La ciudad acústica. Escenas de la vida parisiense*, Éditions “Le Livre libre”, París, 1927.
- Gasch, Sebastià, *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, Joan M. Minguet Batllori (ed.), Edicions del Mall, Barcelona, 1987.

- Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, París, 1987.
- Gerchunoff, Alberto, "Motivos de la ciudad", *Babel*, año 1, núm. 8 (octubre de 1921), p. 102.
- , "La jofaina maravillosa", *Babel*, núm. 13 (julio de 1923).
- Giménez Caballero, Ernesto, *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927.
- , "La nueva literatura inglesa. James Joyce", *La Gaceta Literaria*, núm. 21 (1º de noviembre de 1927), p. 3.
- , "Prólogo", *La Gaceta Literaria*, edición facsimilar, Turner / Topos Verlag, Madrid y Vaduz, 1980, s. p.
- , "Carteles literarios", *Poesía*, núm. 26 (1986), pp. 30-62.
- Giralt-Miracle, Daniel (ed.), *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1992.
- Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quattrocchi-Woisson (dirs.), *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999.
- Girondo, Oliverio, "Manifiesto de *Martín Fierro*", *Martín Fierro*, núm. 4 (mayo de 1924), pp. 25-26.
- , *Obra completa*, Raúl Antelo (ed.), Archivos / ALLCA XX, Madrid, 1999.
- Giusti, Roberto F., "Sobre la 'nueva sensibilidad'", *Nosotros* (Buenos Aires), año 20, núms. 200-201 (enero y febrero de 1926), pp. 160-162.
- Glusberg, Samuel, "La Cruz", *Babel*, núm. 15 (julio de 1924).
- Gómez de la Serna, Ramón, "Oliverio Girondo (Silueta total a propósito de su nuevo libro *Interlunio*)", *Sur*, núm. 40 (1938), pp. 59-71.
- , *Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.
- Gómez Robelo, Ricardo, "Las pirámides (1)", *Irradiador*, núm. 1 (septiembre de 1923), s. p.
- , "La pirámide del Sol, Teotihuacán", *Irradiador*, núm. 2 (octubre de 1923), s. p.
- , *El significado esotérico de algunos símbolos nahoas*, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, México, 1924.
- González Luna, Efrén, "Verificación de Martínez Sotomayor", *Bandera de Provincias*, núm. 20 (febrero de 1930), p. 1.

- González Madrid, María José, “*Vida Americana*, la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros”, en la edición facsimilar de *Vida Americana*, L’Eixam Edicions (Los Papeles del Siglo Pasado), Valencia, 2000.
- González Rojo, Enrique, “Un discípulo argentino de López Velarde”, *Contemporáneos*, núm. 2 (julio de 1928), pp. 215-220.
- González Tuñón, Raúl, “Crónica de Florida y Boedo”, *La literatura resplandeciente*, Boedo / Silbalba, Buenos Aires, 1976.
- González Vera, José Santos, *Algunos*, Nascimento, Santiago de Chile, 1967.
- Gorostiza, José, *Epistolario (1918-1940)*, Guillermo Sheridan (ed.), Conaculta, México, 1995.
- Graciano, Osvaldo, *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en la Argentina 1918-1955*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.
- Gramuglio, María Teresa, “*Sur* en la década del ’30, una revista política”, *Punto de Vista*, año 9, núm. 28 (1986), pp. 32-39.
- , “Bioy, Borges y *Sur*”, *Punto de Vista*, año 12, núm. 34 (1989), pp. 11-16.
- Grecia. *Revista de literatura (1918-1920)*, edición facsímil, 2 vols., Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1998.
- Guemárez-Cruz, Diana, “Juan Ramón Jiménez y el grupo de escritores de 1927 en sus empresas editoriales. Historia y polémicas”, tesis de doctorado, Universidad de Harvard, Cambridge, 1995.
- , “Juan Ramón Jiménez, editor de la revista *Índice*”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), vol. 75 (1998), pp. 355-370.
- Guerrero, Rocío (ed.), *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, Conaculta / INBA / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 2010.
- Guerrero Ruiz, Juan, *Juan Ramón de viva voz (texto completo)*, vol. I (1913-1931), prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Pre-Textos / Museo Ramón Gaya, Valencia, 1998.
- Guillén, Claudio, “Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación)”, *Revista de Occidente*, núm. 191 (abril de 1997), pp. 126-152.

- Guillén, Jorge, *Obra en prosa*, Francisco José Díaz de Castro (ed.), Tusquets, Barcelona, 1999.
- , *Cartas a Germaine (1919-1935)*, Margarita Ramírez (ed.) y (trad.), prólogo de Guillermo Carnero, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010.
- Guillot Muñoz, Gervasio, “A modo de aclaración, lo que es nuestra revista”, *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 14 (octubre de 1926).
- , “La uruguayidad de Jules Supervielle”, *La Cruz del Sur*, año 5, núm. 30 (noviembre-diciembre de 1930), pp. 9-12.
- Güiraldes, Ricardo, “Manuel Rodríguez Lozano-Julio Castellanos”, *Proa*, núm. 11 (junio de 1925), pp. 56-60.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), núm. 82 (2003), pp. 93-121.
- Henríquez Jiménez, Antonio, “Un nonato número 5 de *Índice*, la revista de Juan Ramón Jiménez. Ecos de dos autores canarios. Rastreo del sumario del número 5”, *Philologica Canariensia* (Las Palmas), núms. 10-11 (2004-2005), pp. 295-316.
- Henríquez Ureña, Pedro, “El peligro de la *Revista de Occidente*”, *La Pluma*, núm. 3 (noviembre de 1927), p. 19.
- , *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Babel, Buenos Aires, 1928.
- , “La revolución y la cultura en México”, en *Ensayos*, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (eds.), Archivos / ALLCA XX, Madrid, 1998, pp. 254-261.
- Hernández, Felisberto, “Genealogía”, *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 12 (marzo de 1926), p. 10.
- Hernández Toledo, Sebastián, “Redes intelectuales y políticas culturales con tintes libertarios. De Samuel Glusberg a Enrique Espinoza: Argentina y Chile (1919-1951)”, tesis de licenciatura, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.
- , “Samuel Glusberg/Enrique Espinoza: revistas culturales y proyectos editoriales en Argentina (1921-1935)”, *Universum* (Universidad de Talca), vol. 2, núm. 27 (2012), pp. 211-221.

- Herrera León, Fabián, “México y el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (1926-1939)”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 49 (2009), pp. 169-200.
- Horizonte* [1926-1927], edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / INBA, México, 2011.
- Ibarra, Néstor, *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929*, Imprenta Viuda de Molinari e Hijos, Buenos Aires, 1930.
- Icaza, Xavier, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, con ilustraciones de Alva de la Canal, Cultura, México, 1928.
- Índice* [1921-1922], edición facsimilar, prólogo de José Esteban, Ediciones El Museo Universal, Madrid, 1987.
- Ingenieros, José, “Juventud-entusiasmo-energía”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921), pp. 41-42.
- , “Voluntad, iniciativa, trabajo”, *Babel*, año 1, núm. 6 (agosto de 1921), pp. 71-73.
- , “Simpatía-justicia-solidaridad”, *Babel*, año 1, núm. 9 (noviembre de 1921), pp. 113-115.
- Inicial. Revista de la Nueva Generación* [1923-1927], estudio preliminar de Fernando Diego Rodríguez, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.
- Iribarne, Federico de, “Incidencias”, *Grecia*, vol. 2, núm. 32 (10 de noviembre de 1919), p. 12.
- , “Amanecer desde el tejado”, *Grecia*, vol. 2, núm. 33 (20 de noviembre de 1919), pp. 11-12.
- Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética* [1923], edición facsimilar, presentaciones de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, UAM-Iztapalapa, México, 2012.
- Jara, Heriberto, “Manifiesto del C. General Heriberto Jara, al pueblo de Veracruz”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 5 (agosto de 1926), pp. 9-11.
- Jarnés, Benjamín, “El *Almanaque* de Maroto”, *La Gaceta Literaria*, año 2, núm. 25 (1º de enero de 1928), p. 5.
- Jauss, Hans-Robert, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000.

- Jiménez, Juan Ramón, "Disciplina y oasis (anticipaciones a mi obra). 1920 (Libro inédito)", *Índice* (Madrid), núm. 1 (1921), pp. 9-11.
- , "*Obra en Marcha* (Diario poético)", *La Gaceta Literaria*, núm. 25 (1º de enero de 1928), p. 3.
- , *Cuadernos*, Francisco Garfías (ed.), Taurus, Madrid, 1971.
- , *Obra en Marcha*, edición facsimilar, Renacimiento, Sevilla, 1982.
- , *Epistolario II, 1916-1936*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2012.
- Jiménez Millán, Antonio y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2010.
- Joyce, James, "J. Joyce's View of History", "El curioso impertinente", *Ulises*, núm. 4 (octubre de 1927), p. 41.
- , "Pomes penyeach", *Ulises*, núm. 5 (diciembre de 1927), pp. 28-30.
- King, John, Sur. *A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Korn, Guillermo, "¿Hacia un arte americano?", *Valoraciones* (La Plata), núm. 7 (1925), pp. 66-69.
- La Cruz del Sur* [1924-1931] (Montevideo). Consultada en línea: <www.archivosdeprensa.uy>.
- La Falange* [1922-1923], edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- La Pluma* [1927-1931] (Montevideo). Consultada en línea: <www.archivosdeprensa.uy>.
- La Vida Literaria* [1928-1932] (Buenos Aires). Colección completa en microfilm (Archivo CeDInCI).
- Laera, Alejandra, "Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)", en Jorge Myers (ed.), *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, vol. 1, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano (dir.), Katz Editores, Buenos Aires, 2008, pp. 495-522.
- Lafleur, Hector René, Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso, *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

- Lahuerta, Juan José, *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1999.
- Lamillar, Juan, *Joaquín Romero Murube. La luz y el horizonte*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.
- Larousse ilustrado*, Miguel de Toro y Gisbert (trad.), París, 1912.
- Larrea, Juan, “ESTANQUE”, *Cervantes* (junio de 1919), pp. 87-88.
- , “Sed”, *Grecia*, vol. 2, núm. 24 (10 de agosto de 1919), p. 13.
- Lasplaces, Alberto, “Emilio Frugoni, *Poemas montevidianos*”, *La Cruz del Sur*, año 1 (mayo de 1924), p. 11.
- , “El campo uruguayo visto por Montiel Ballesteros”, *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 7 (octubre de 1925), pp. 3-4.
- , “La Cruz del Sur”, *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 12 (marzo de 1926).
- , “Historia de *La Cruz del Sur*”, *La Cruz del Sur*, año 5, núm. 24 (junio-julio de 1929).
- Lasso de la Vega, Rafael, “Veletas”, *Ultra*, año 1, núm. 11 (20 de mayo de 1921), s. p.
- Leblanc, Óscar, “El vanguardismo de viaje. Una tarde con Oliverio Gironde”, *El Universal Ilustrado*, núm. 386 (2 de octubre de 1924), pp. 30 y 46.
- , “Ecos de la Feria del Libro. La labor del stand de *El Universal*”, *El Universal Ilustrado*, núm. 393 (20 de noviembre de 1924), p. 60.
- Libra* [1929], edición facsimilar preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003.
- Lidio Pitty, Dimas, “Maples Arce recuerda”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 643 (20 de octubre de 1974), pp. 2-4.
- List Arzubide, Germán, *Opiniones sobre el libro El movimiento estridentista de Germán List Arzubide*, s. e., Xalapa, 1928.
- , *El movimiento estridentista* [1926], Federación Editorial Mexicana/ Secretaría de Educación Pública, México, 1987.
- Lizaso, Félix, “Algunos juicios sobre *Babel*”, *Babel. Revista de Revistas* (Santiago de Chile), núm. 9 (1940).
- Loera y Chávez, Agustín (comp.), *Antología de los poetas modernos de México*, Cultura, México, 1920.
- López-Parra, Ernesto, “Vidriera policromada. Poema de cristal en ocho celosías”, *Grecia*, vol. 2, núm. 36 (20 de diciembre de 1919), pp. 14-16.

- Louis, Annick, *Borges ante el fascismo*, Peter Lang, Oxford, 2007.
- , “Monumento Borges o: ¿Qué es hoy un autor?”, *INTI*, núms. 75-76 (2013), pp. 237-248.
- , “Étoiles d’un ciel étranger. Roger Caillois et l’Amérique Latine” en Guillaume Bridet (coord.), *Littérature “Roger Caillois”*, núm. 170 (junio 2013).
- , *Borges. Obra y maniobras*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2014.
- , “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Hanno Ehrlicher y Nanette Rifsler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Aachen, 2014, pp. 31-57.
- Lugones, Leopoldo, “Filosoficula”, *Babel*, año 1, núm. 2 (abril de 1921), p. 15.
- , “Historia del dogma”, *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), p. 88.
- , “Un paladín de la *Iliada*”, *Babel*, núm. 13 (julio 1923).
- , “El poeta pagano”, *Babel*, núm. 14 (diciembre de 1923).
- Lynch, Benito, “La vaca empantanada”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921).
- Magaña-Esquivel, Antonio, *El Espectador. (Una revista mexicana de 1930)*, INBA, México, 1969.
- Mahieux, Viviane, “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 45, núm. 2 (2011), pp. 375-396.
- Mainer, José-Carlos, “Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad”, introducción a Ernesto Giménez Caballero, *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (Antología, 1927-1935)*, Fundación SCH, Madrid, 2005, pp. IX-LXVIII.
- Malespine, Émile, “La poesía sin lógica”, *Inicial*, núm. 4 (enero-marzo de 1924), pp. 248-256.
- Manzoni, Celina, “Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *Revista de Avance* (en torno a una encuesta)”, *Iberoamericana* (Fráncfort), año 17, núm. 1 (1993), pp. 5-15.
- , *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Casa de las Américas, La Habana, 2000.

- Maples Arce, Manuel, "Los pintores jóvenes de México", *Zig-Zag*, núm. 55 (28 de abril de 1921).
- , "Entrevistas de *Zig-Zag*. Diego M. Rivera", *Zig-Zag*, núm. 68 (28 de julio de 1921), p. 34.
- , "El Movimiento Estridentista en 1922", *El Universal Ilustrado*, núm. 294 (diciembre de 1922), p. 25.
- , "Diorama estridentista", *El Universal Ilustrado*, núm. 348 (10 de enero de 1924), p. 39.
- , "Diorama estridentista", *El Universal Ilustrado*, núm. 354 (21 de febrero de 1924), p. 10.
- , *Soberana juventud*, Plenitud, Madrid, 1967.
- , "Rag. Tintas de abanico", en Klaus Meyer-Minnemann, "Una pequeña joya bibliográfica: *Rag. Tintas de abanico* (1920) de Manuel Maples Arce", *Literatura Mexicana*, vol. 3, núm. 1 (1992), pp. 181-192.
- Marechal, Leopoldo, "El gaucha y la nueva literatura rioplatense", *Martín Fierro*, núm. 34 (octubre de 1926), p. 258.
- Mariátegui, José Carlos, "Seis ensayos en busca de nuestra expresión de Pedro Henríquez Ureña", *Mundial* (Lima), 28 de junio de 1929.
- , "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte", en Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del vanguardismo hispano-americano*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1994, pp. 282-284.
- , "Oliverio Gironde", en Jorge Schwartz (ed.), *Oliverio. Nuevo homenaje a Gironde*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007, pp. 271-273.
- Marín Loya, Luis, "El meridiano lírico", *Zig-Zag* (29 de septiembre de 1921).
- Marinetti, F. T., "Distruzione della sintassi —immaginazione senza fili— parole in libertà", Milán, 11 de mayo de 1913.
- , "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica", Milán, 18 marzo 1914.
- , "Antología. Canción del automóvil por Marinetti. 'A Mon Pégase l'Automobile'. M. R. M. [Miguel Romero y Martínez] *traduxit*. De *La Ville Charnelle*", *Grecia*, vol. 2, núm. 14 (30 de abril de 1919), pp. 6-7.

- Martin, H. G., "La rivalidad británico-americana y el petróleo", *Irradiador*, núm. 1 (septiembre de 1923), s. p.
- , "La rivalidad británico-americana y el petróleo", *Irradiador*, núm. 2 (octubre de 1923), s. p.
- Martín Fierro* [1924-1927], edición facsimilar, prólogo de Horacio Salas, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- Martínez, José Luis, *La vieja guardia. Protagonistas del periodismo mexicano*, Plaza y Janés, México, 2005.
- Martínez Estrada, Ezequiel, "Pampa Central", *Babel*, año 8, núm. 27 (marzo de 1928).
- Martínez Ulloa, Enrique, "La rebeldía contra Europa", *Bandera de Provincias*, núm. 23 (abril de 1930), p. 1.
- McKenzie, Don F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, The British Library, Londres, 1986.
- Mejía, Carmen, "Manuel Antonio e a sua correspondencia", *Ianua. Revista Philologica Romanica*, núm. 1 (2000), pp. 73-79.
- Mejía Sánchez, Ernesto, "Rubén Darío y los pintores mexicanos", *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público* (México), año 13, núm. 376 (octubre de 1967).
- Mendelson, Jordana, *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Penn State University Press, Pennsylvania Park, 2005.
- Méndez, Evar, "Prosas breves", *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), p. 91.
- , "El jardín secreto", *Babel*, núm. 14 (diciembre de 1923).
- Méndez, Jesús, "The Origins of Sur. Argentine's Elite Cultural Review", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 31, núm. 1 (1981), pp. 3-16.
- Meneses, Carlos (ed.), *Cartas de juventud de Jorge Luis Borges (1921-1922)*, Orígenes, Madrid, 1987.
- Meyer, Lorenzo, *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942)*, El Colegio de México, México, 1972.
- Meyer-Minnemann, Klaus, "Rag. Tintas de abanico", *Literatura Mexicana*, vol. 3, núm. 1 (1992), pp. 151-156.
- Millán, María Clementa, "García Lorca y *L'Amic de les Arts*: 'Nadadora sumergida' y 'Suicidio en Alejandría'", en *Federico García Lorca i*

- Catalunya*, Antonio Monegal y José María Micó (eds.), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1998, pp. 79-91.
- Miomandre, Francis de, "Crónica de la vida intelectual francesa", *No-sotros* (Buenos Aires), año 15, núm. 151 (diciembre de 1921).
- Miralles, Francesc, *L'època de les avant-guardes 1917-1970, Història de l'art català*, vol. VIII, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- Mistral, Gabriela, "Balada", *Babel*, año 1, núm. 7 (septiembre de 1921), p. 91.
- , "Ensueño", *Babel*, año 2, núm. 12 (febrero de 1922).
- Mizraje, María Gabriela, "Visita de vanguardia: Waldo Frank en Buenos Aires o el sueño literario de un judío universal", *Sambatiòn. Estudios judíos desde Latinoamérica*, año 1, núm. 2 (2006), pp. 61-80.
- , "Enrique Espinoza: las fronteras culturales o los lados babélicos de Samuel Glusberg", *Hispanamérica* (University of Maryland), núm. 112 (2009), pp. 61-78.
- Mizraje, María Gabriela y María Rosa Lojo, "Waldo Frank: el hermano americano de una pasión argentina", en Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (eds.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1930-1960)*, Biblos, Buenos Aires, 2005, pp. 417-436.
- Molas, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*, Antonio Bosch, Barcelona, 1983.
- Molina, César Antonio, *Prensa literaria en Galicia (1809-1920)*, Xerais, Vigo, 1989.
- Monegal, Antonio, "Las palabras y las cosas, según Salvador Dalí", en Joan Ramón Resina (ed.), *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes*, Rodopi, Amsterdam, 1997, pp. 151-176.
- , *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.
- , "Shall the Circle be Unbroken? Verbal and Visual Poetry in Lorca, Buñuel and Dalí", en M. Delgado y A. Poust (eds.), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001, pp. 148-158.
- y José María Micó (eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Diputació de Barcelona/ Institut Universitari de Cultura, Barcelona, 2000.

- Montenegro, Ernesto, "Responso por *Babel*", *Babel* (Santiago de Chile), núm. 60, cuarto trimestre de 1951, p. 159.
- Monterde, Francisco, "Prólogo", *18 novelas de El Universal Ilustrado. 1922-1925*, INBA, México, 1969.
- Montes, Eugenio, "Poematizaciones ultraicas. Paisaje versiespacial", *Grecia*, vol. 2, núm. 26 (30 de agosto de 1919), p. 16.
- , "Poema N. espacial. Five O'Clock Tea", *Grecia*, vol. 2, núm. 27 (20 de septiembre de 1919), p. 4.
- Mora, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999.
- Morand, Paul, "Antología. En la Puerta del Sol (trad. Rafael Cansinos-Assens)", *Grecia*, vol. 2, núm. 18 (10 de junio de 1919), p. 12.
- , *Papiers d'identité*, Grasset, París, 1931.
- Morelli, Gabriele (ed.), *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora: correspondencia inédita*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- Morenza, Jaime L., "El imperialismo yanqui", *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 17 (marzo-junio de 1927), pp. 6-11.
- Morey Otero, Sebastián, "Algunas reflexiones a propósito de la obra de Carlos Vaz Ferreira", *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 12 (marzo de 1926), pp. 4-7.
- Mosqueda, Luis, "Viaje orbicular", *Grecia*, vol. 2, núm. 35 (10 de diciembre de 1919), p. 6.
- Naharro-Calderón, José María, "J. R. J. *Ma non troppo*", en Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1997, pp. 389-402.
- Nalé Roxlo, Conrado, "Égloga inicial", *Babel*, año 1, núm. 10 (diciembre de 1922).
- , "El grillo", *Babel*, núm. 14 (diciembre de 1923).
- Nimero, Andrés, "Poema alfa de la gran circunvalación", *Grecia*, vol. 2, núm. 29 (12 de octubre de 1919), pp. 12-14.
- Noriega Hope, Carlos, "Prólogo", en Gustavo Martínez Nolasco, *La comedianta. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, año 1, núm. 1 (2 de noviembre de 1922), p. 5.
- , "La ofensiva de *La Novela Semanal*", en "Notas del director", *El Universal Ilustrado*, núm. 310 (19 de abril de 1923), p. 11.

- , “Del moderno periodismo. Cómo se hace *El Universal Ilustrado*”, *El Universal Ilustrado*, núm. 313 (10 de mayo de 1923), pp. 16-17.
- , “¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?”, *El Universal Ilustrado*, núm. 366 (15 de mayo de 1924), p. 37.
- , “La Novela Semanal. La flecha en el blanco”, *El Universal Ilustrado*, núm. 399 (1º de enero de 1925), p. 21.
- , “Los reportazgos. La flecha en el blanco”, *El Universal Ilustrado*, núm. 400 (8 de enero de 1925), p. 9.
- , “La flecha en el blanco. El reportazgo, flor del periodismo”, *El Universal Ilustrado*, núm. 411 (26 de marzo de 1925), p. 15.
- , “*El Universal Ilustrado*. El semanario de 1926”, *El Universal Ilustrado*, núm. 452 (7 de enero de 1926), p. 3.
- Nós [1920-1935], edición facsimilar, Galaxia, Vigo, 1979.
- Novo, Salvador, “Aritmética”, *Actual*, núm. 3 (1922).
- , “Las escuelas al aire libre”, *Forma*, núm. 1 (octubre de 1926), pp. 16-17.
- , “El curioso impertinente”, *Ulises*, núm. 6 (febrero de 1928), pp. 37-38.
- Obregón, Álvaro, “Una carta del expresidente Obregón”, *Horizonte* (Xalapa), núm. 9 (marzo de 1927), pp. 5-6.
- Ortega, Febronio, “Nuestro apóstol creacionista Maples Arce”, *El Universal Ilustrado*, núm. 278 (24 de agosto de 1922), pp. 29 y 56.
- , “La nueva estética. El movimiento ultraísta en España”, *El Universal Ilustrado*, núm. 280 (7 de septiembre de 1922), p. 26.
- Ortega y Gasset, José, “El tema de nuestro tiempo”, *Nosotros* (Buenos Aires), año 17, núm. 165 (febrero de 1923), pp. 251-258; y núm. 166 (marzo de 1923), pp. 411-418.
- , “Sobre un periódico de las letras”, *La Gaceta Literaria*, año 1, núm. 1 (1º de enero de 1927), p. 1.
- , *La deshumanización del arte* [1925], 10ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- , *Espíritu de la letra* [1927], Ricardo Senabre (ed.), Cátedra, Madrid, 1985.
- Ortelli, Roberto A., “Dos poetas de la nueva generación”, *Inicial*, núm. 1 (octubre de 1923), pp. 89-93.

- Ortiz de Montellano, Bernardo, "Cuadernos del Plata", *Contemporáneos*, núm. 19 (diciembre de 1929), pp. 427-429.
- , "Poesía de América", *Contemporáneos*, núms. 30-31 (noviembre-diciembre de 1930), pp. 269-271.
- , "Libros de América", *Contemporáneos*, núms. 42-43 (noviembre-diciembre de 1931), pp. 293-294.
- Orzábal Quintana, Arturo, "Sobre latinoamericanismo", *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 16 (abril de 1927), p. 19.
- Osorio, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.
- Osuna, Rafael, *Revistas de la vanguardia española*, Renacimiento, Sevilla, 2005.
- Otero Espasandín, Xosé, "Parábola", *Nós*, año 8, núm. 31 (15 de julio de 1926), p. 35.
- , "De catro a catro, por Manuel Antonio, Editorial *Nós*, A Cruña, 1928", *Nós*, año 10, núm. 58 (1928), p. 190.
- , *Obra galega*, María Cuquejo Enríquez (ed.), con la colaboración de Xosé Gregorio Ferreiro Fente, Centro Ramón Piñeiro, Santiago de Compostela, 2006.
- Otero Pedrayo, Ramón, "*Ulysses* (anacos da soadisema novela de James Joyce, postos en galego do texto inglés, por Ramón Otero Pedrayo)", *Nós*, año 8, núm. 32 (15 de agosto de 1926), pp. 3-11.
- Panesi, Jorge, "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Con-torno*", *Críticas*, Norma, Buenos Aires, 2000, pp. 49-64.
- Patiño, Roxana, "Democratizar/modernizar: los suplementos culturales en la transición argentina", *Hispanérica*, núm. 78 (1997), pp. 3-16.
- , "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: Usinas para pensar una época", *Ínsula*, núms. 715-716 (2006), pp. 2-5.
- , "Revistas literarias y culturales", en José Luis de Diego y José Amícola (coords.), *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, 2008, pp. 145-158.
- Payró, Roberto J., "Un hombre pintado por su libro", *Babel*, núm. 15 (julio de 1924).
- Pena, Xosé Ramón, *Manuel Antonio e a vangarda*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1996.

- Pereda Valdés, Ildefonso, “Canto a Montevideo”, *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 17 (1927), p. 19.
- , “El ultraísmo en América”, *La Pluma*, año 2, núm. 6 (mayo de 1928), pp. 135-136.
- Pereyra, Washington, *La prensa literaria argentina: 1890-1974*, t. I-IV, Librería Colonial, Buenos Aires, 1992-1995-1996-2008.
- Pérez Bazo, Javier, “El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta”, en Sylvie Martin (ed.), *Image/Imagen. Actes du XXV Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Université Lumière Lyon 2-Département des Langues Romanes, Lyon, 1993, pp. 221-237.
- Pérez de Ayala, Ramón, “Coloquio de la parábola y la hipérbole”, *Índice* (Madrid), núm. 3 (1921), p. 41-42.
- Pita González, Alexandra, *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación: redes de intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*, El Colegio de México/Universidad de Colima, México, 2009.
- Poblete, Juan, “Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, núm. 214 (2006), pp. 11-18.
- Poniatowska, Elena, *Tinísima*, Era, México, 2004.
- Prado, Pedro, “La vida provisoria”, *Babel*, año 1, núm. 1 (abril de 1921), p. 3.
- , “El arte de vagar”, *Babel*, año 1, núm. 4 (junio de 1921).
- Prieto, Adolfo, “El martinfierrismo”, *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana* (Mendoza), año 1, núm. 1 (1959), pp. 9-31.
- Prisma. Revista Mural* [1921-1922] (Buenos Aires).
- Proa* [1924-1926], estudio introductorio, notas e índices de Rose Corral y Anthony Stanton, Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, 2012.
- Puche, Eliodoro, “Silencio”, *Cervantes* (octubre de 1920), p. 30.
- , “Silencio”, *Ultra*, núm. 11 (20 de mayo de 1921), s. p.
- Puig, Arnau, *Les avantgardes artistiques catalanes*, Barcanova, Barcelona, 1993.
- Puig Casauranc, José Manuel, [Editorial], *Forma*, núm. 1 (octubre de 1926), p. 1.
- Quiroga, Horacio, “El compañero Iván”, *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), p. 51.

- , “El vampiro”, *Babel*, año 1, núm. 8 (octubre de 1921), p. 101.
- , “Decálogo del perfecto cuentista”, *Babel*, núm. 24 (julio de 1927).
- Racodama, Roman D., “La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*”, *El Universal Ilustrado*, núm. 299 (1º de febrero de 1923).
- Raida, Pedro, “[Sociedad Cósmico-Personalista. Calle Noble Egoísmo. Azul]”, *Grecia*, vol. 2, núm. 19 (20 de junio de 1919), p. 8.
- , “En el Parlamento de las horas. I. II”, *Grecia*, vol. 2, núm. 21 (10 de julio de 1919), p. 13.
- , “A ti, por ti, para ti”, *Grecia*, vol. 2, núm. 25 (20 de agosto de 1919), p. 13.
- , “En las noches”, *Grecia*, vol. 2, núm. 26 (30 de agosto de 1919), p. 13.
- , “El futuro nido”, *Grecia*, vol. 2, núm. 33 (20 de noviembre de 1919), p. 13.
- , “En el seno de los modernos atletas del canto”, *Grecia*, vol. 3, núm. 38 (20 de enero de 1920), p. 6.
- Raimondi, Ezio, *Il senso della letteratura*, Il Mulino, Bolonia, 2008.
- Rama, Ángel, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, *La crítica de la cultura en América Latina*, selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. 82-96.
- Ramos, Samuel, “Nacionalismo y cultura”, *Bandera de Provincias*, núm. 17 (enero de 1930), pp. 1 y 6.
- , “La cultura criolla”, *Contemporáneos*, núms. 38-39 (julio-agosto de 1931), pp. 61-82.
- Ramos Ortega, Manuel (ed.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, 3 vols., Ollero y Ramos, Madrid, 2005.
- Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo*, Universidad de la República, Montevideo, 1964.
- , *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*, CIESU / Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1984.
- Reflector. Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica* (Madrid) [1920].
- Renoliet, J.-Jacques, *L'Unesco oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Publications de la Sorbonne, París, 1999.

- Revista Multicolor de los Sábados. Crítica. 1933-1934*, edición completa en CD-ROM, Nicolás Helft (ed.), prólogo de Horacio Salas, textos de Sylvia Sáitta, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999.
- Reyes, Alfonso, "Un paso de América", *Sur*, año 1, núm. 1 (1931), pp. 149-158.
- , "Notas sobre la inteligencia americana", *Sur*, año 6, núm. 24 (1936), pp. 7-15.
- , *Diario 1911-1930*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- Reyes, Rogelio, "Un buen azar que resultó destino: el homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla", en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfia de belleza: Góngora y el grupo del 27*, Junta de Andalucía/CAL, Málaga, 2007, pp. 171-188.
- Ríos Panisse, Ma Carme, "O manifesto '¡Mais alá!', de Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro", en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Comentarios de textos contemporáneos*, Xerais, Vigo, 1992, pp. 183-192.
- Risco, Vicente, "Porfías diversas", *Nós*, año 8, núm. 26 (15 de febrero de 1926), p. 16.
- , "Da renacemento céltico. A moderna literatura irlandesa (Proseguimento)", *Nós*, año 8, núm. 28 (15 de mayo de 1926), p. 5.
- , "Do futurismo e mais do karma", *Nós*, año 8, núm. 34 (1926), p. 4.
- , "Dedals en Compostela (Pseudoparáfrase)", *Nós*, año 11, núm. 67 (25 de julio de 1929), pp. 123-129.
- , "Nós, os inadaptados", *Nós*, año 15, núm. 115 (Día de Galicia de 1933), pp. 115-123.
- , *Leira*, Galaxia, Vigo, 1961.
- Rivas, Humberto, "Votiva", *Irradiador*, núm. 1 (septiembre de 1923), s. p.
- Rivas, Manuel, "Los restos de Castela serán enterrados hoy en el Panteón de Galegos Ilustres junto a Rosalía de Castro", *El País* (28 de junio de 1984).
- Rivas Panedas, J., "Tormenta", *Cervantes* (junio de 1919), pp. 89-90.
- Rivera, Diego, "El arte de la revolución", *Sagitario*, núm. 1 (15 de julio de 1926), s. p.

- Rivera, Jorge B., "La forja del escritor profesional. Los escritores y los nuevos medios masivos", *La historia de la literatura argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1980.
- Riz, Daniel de, "¡¡Locura!!", *Grecia*, vol. 2, núm. 31 (30 de octubre de 1919), p. 13.
- Rodrigo, Antonina, *García Lorca: el amigo de Cataluña*, Edhasa, Barcelona, 1984.
- Rodríguez, Fernando Diego, "Inicial, Sagitario y Valoraciones. Una aproximación a las letras y la política de la nueva generación americana", en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999, pp. 217-247.
- Rodríguez Castela, Alfonso, "Do meu diário", *Nós*, año 3, núm. 10 (20 de abril 1922), pp. 1-9; año 3, núm. 13 (1º de noviembre de 1922), pp. 2-5; año 4, núm. 16 (1º de febrero de 1923), pp. 3-7; año 4, núm. 18 (1º de julio de 1923), pp. 1-6.
- , "Cubismo", *Nós*, año 3, núm. 11 (26 de junio 1922), pp. 4-9.
- , "Cubismo (Concrusión)", *Nós*, año 3, núm. 12 (25 de agosto 1922), pp. 6-10.
- , *Diario 1921*, limiar de Xosé Filgueira Valverde, Galaxia / Museo de Pontevedra, Vigo, 1977.
- , *Cuatro obras*, Xesús Alonso Montero (ed.), 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1990.
- Rodríguez Embil, Luis, "Sobre el dadaísmo", *Nosotros* (Buenos Aires), año 14, núm. 137 (octubre de 1920), p. 287.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Pedro Henríquez Ureña y la cultura americana", *Número* (Montevideo), año 1, núm. 2 (mayo-junio de 1949), pp. 145-151.
- , *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Dutton, Nueva York, 1978.
- , "El olvidado ultraísmo uruguayo", *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119 (enero-junio de 1982), pp. 257-274.
- , *Borges: una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- , *Obra selecta*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de Lisa Block de Behar, Ayacucho, Caracas, 2003.

- Rojas, Ricardo, "Catalina de Enciso", *Babel*, año 1, núm. 3 (mayo de 1921), pp. 49-50.
- Roy, Claude, *Jules Supervielle*, Pierre Seghers, París, 1964.
- Rubiner, Ludwig, "Organ", *Zeit-Echo* 3, cuadernos 1-2 (mayo de 1917), pp. 1-2.
- Rubio Rico, Lourdes, *Imatges i paraules: Poesia visual catalana a la primera avantguarda*, tesis de licenciatura, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2010.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otras salidas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 2000.
- Sagitario* [1926-1927] (Ciudad de México).
- Salado Álvarez, Victoriano, "La literatura revolucionaria rusa según Trotsky y la literatura revolucionaria mexicana", *Excelsior* (31 de enero de 1925), p. 5.
- Salinas, Pedro, *Seguro azar*, Revista de Occidente, Madrid, 1929.
- , *Obras completas III. Epistolario*, Enric Bou y Andrés Soria Olmedo (eds.), Cátedra, Madrid, 2007.
- Salinas, Pedro y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Tusquets, Barcelona, 1992.
- Salinas, Pedro, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, José Luis Bernal (ed.), Pre-Textos, Valencia, 1996.
- Sanín Cano, Baldomero, "Un libro siempre nuevo", *Babel*, núm. 19 (mayo de 1926).
- , "J. Fitzmaurice-Kelly", *Babel*, núm. 20 (agosto de 1926).
- Sanmartín Rei, Anxos, *O vanguardismo: Manuel Antonio y Álvaro Cunqueiro, Historia da Literatura Galega*, t. 27, Asociación Socio-Pedagógica Galega, Vigo, 1997.
- Santamaría, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1992.
- Sapiro, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, París, 2011.
- Sarlo, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, núm. 15 (1982), pp. 39-69.

- , *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1985.
- , “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970, Cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10 (1992), pp. 9-16.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, INBA, México, 1970.
- , *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Conaculta, México, 1997.
- Scholes, Robert y Clifford Wulfman, *Modernism in the Magazines. An Introduction*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2010.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- y Roxana Patiño, “Revistas literarias / culturales latinoamericanas del siglo XX”, *Revista Iberoamericana*, vol. 70, núms. 208-209 (2004).
- Senet, Rodolfo, “El problema del trabajo femenino”, *Babel*, año 1, núm. 8 (octubre de 1921), pp. 99-100.
- Silva Valdés, Fernán, “Hablando con Silva Valdés”, *La Cruz del Sur*, año 1, núm.1 (mayo de 1924), p. 2.
- , “Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*”, *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 18 (julio de 1927), p. 4.
- Simmel, Georg, “Filosofía de la moda”, *Revista de Occidente*, año 1, núm. 1 (julio de 1923), pp. 42-66; año 1, núm. 2 (septiembre de 1923), pp. 211-230.
- Sinclair, Alison, “Telling it Like it Was? The ‘Residencia de Estudiantes’ and its Image”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81 (2004), pp. 739-763.
- Siqueiros, David Alfaro (ed.), *Vida Americana. Revista Norte, Centro y Sudamérica*, núm. 1 (1921).
- , *Me llamaban El Coronelazo (memorias)*, Grijalbo, México, 1977.
- Sitman, Rosalie, *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*, Lumièrre, Buenos Aires, 2003.

- Soler Darás, José, “*Biombo*”, *Proa*, núm. 15 (enero de 1926), pp. 35-38.
- Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid, 1988.
- (ed.), *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1997.
- , “Juan Ramón Jiménez y la vanguardia”, en Javier Blasco (ed.), *Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel 1956*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006, pp. 277-306.
- (ed.), *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*, Junta de Andalucía / CAL, Málaga, 2007.
- , *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?*, SECC / Junta de Andalucía / Residencia de Estudiantes, Madrid, 2009.
- Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Madrid y Buenos Aires, 1999.
- Storni, Alfonsina, “Dos sonetos”, *Babel*, año 1, núm. 1 (abril de 1921), p. 3.
- , “Horacio Quiroga”, *Babel*, núm. 21 (noviembre de 1926).
- Supervielle, Jules, “Montevideo”, *La Cruz del Sur*, año 5, núm. 30 (11 de diciembre de 1930).
- Taibo II, Paco Ignacio, *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, Planeta, México, 2011.
- Tarcus, Horacio, “Samuel Glusberg, entre Mariátegui y Trotsky”, *El Rodaballo*, núm. 4 (1996); y núm. 5 (1996-1997).
- , “*Babel. Revista de Arte y Crítica (1921-1951)*”, *Revista Lote. Mensuario de Cultura*, año 1, núm. 7 (noviembre de 1997), pp. 6-9.
- , *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2001.
- , “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte”, *Revista Iberoamericana*, vol. 70, núms. 208-209 (2004), pp. 749-772.
- (ed.), *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- The Modernist Journal Project*, Universidad de Brown / Universidad de Tulsa. Consulta en línea: <<http://www.modjournal.org>>.

- Tiempo, César, "Coplas del pueblo", *Babel*, año 9, núm. 29 (1929).
- Torre, Guillermo de, "Ultra-Vibracionismo", *Grecia*, vol. 2, núm. 18 (10 de junio de 1919), p. 11.
- , "Poema ultraísta. Reflector", *Grecia*, vol. 2, núm. 20 (30 de junio de 1919), p. 10.
- , "Poema ultraísta. Émbolo", *Grecia*, vol. 2, núm. 22 (20 de julio de 1919), p. 4.
- , "Paisaje plástico", *Grecia*, vol. 2, núm. 29 (12 de octubre de 1919), pp. 4-5.
- , "Exaltación occidental. Arco voltaico", *Grecia*, vol. 2, núm. 34 (30 de noviembre de 1919), p. 3.
- , "Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo", *Nosotros* (Buenos Aires), año 15, núm. 151 (diciembre de 1921), pp. 545-558.
- , *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio Editor, Madrid, 1925.
- , *Literaturas europeas de vanguardia*, Renacimiento (Biblioteca de Rescate), Sevilla, 2001.
- , *De la aventura al orden*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Fundación Banco Santander / Colección Obra Fundamental, Madrid, 2013.
- Torres Bodet, Jaime, "La revista *Contemporáneos*", *Tiempo de arena*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 251-256.
- , *Contemporáneos. Notas de crítica* [1928], UNAM / Universidad de Colima, México, 1987.
- Torres Nebrera, Gregorio (ed.), *Diez bibliografías del 27*, Ollero y Ramos / Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2009.
- Trapalanda. Un Colectivo Porteño* (Buenos Aires) [1932-1933], cinco números.
- Ulises* [1927-1928], edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Ultra* [1921-1922], edición facsimilar preparada por José Antonio Sarmiento y José María Barrera, Visor, Madrid, 1993.
- Unamuno, Miguel, *San Manuel Bueno, mártir / Cómo se hace una novela*, 12ª ed., Alianza, Madrid, 1983.

- Uribe, Armando, "Presentación", en Manuel Rojas y José Santos González Vera, *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*, Carmen Soria (comp.), Planeta, Santiago de Chile, 2005, pp. 5-9.
- Valderrama, Fernando, "La UNESCO y la educación: antecedentes y desarrollo". Consulta en línea: <<http://www.unesco.org/education/pdf/VALDERRA.PDF>>.
- Valle, Adriano del, "Signo celeste", *Grecia*, vol. 2, núm. 36 (20 de diciembre de 1919), p. 13.
- Valle, Rafael Heliodoro, "Sobre la mesa de redacción: ACTUAL. Hoja de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética. Librería Renacimiento, México, D. F.", *El Universal Ilustrado* (13 de julio de 1922), p. 7.
- Vallejo, Antonio, "El neoamericanismo de Lysandro Z. D. Galtier", *Martín Fierro*, núm. 32 (agosto de 1926), p. 238.
- Vallejo, César, "Ensayo de literatura española", *Favorables París Poema*, núm. 1 (julio de 1926), p. 6.
- Valoraciones* [1923-1928] (La Plata, Argentina).
- Vando-Villar, Isaac del, "En el infierno de una noche", *Grecia*, vol. 2, núm. 31 (30 octubre 1919), p. 10.
- Varela Jácome, Benito, "La influencia de Vicente Huidobro en la poesía de Manuel Antonio", en Eva Valcárcel (ed.), *Huidobro. Homenaje 1893-1993*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1995.
- Vasconcelos, José, "Un llamado cordial", *El Maestro*, núm. 1 (1º de abril de 1921), pp. 5-9.
- , *El desastre*, Trillas, México, 1999.
- Velay-Vallantin, Catherine, *L'Histoire des contes*, Fayard, París, 1992.
- Verdié, Julio, "Après minuit...", *La Cruz del Sur*, año 1, núm. 1 (mayo de 1924), p. 10.
- Videla, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* [1963], 2ª ed., Gredos, Madrid, 1971.
- Videla de Rivero, Gloria, "Poesía de vanguardia iberoamericana a través de la revista *La Pluma*, de Montevideo (1927-1931)", *Revista Iberoamericana*, núms. 118-119 (enero-junio de 1982), pp. 331-349.
- Vighi, Francisco, "Celestiales fuegos artificiales", *Reflector*, núm. 1 (diciembre de 1920), p. 17.

- Villaurreutia, Xavier, "Cartas a Olivier", *Ulises*, núm. 2 (junio de 1927), pp. 13-17.
- , "Un cuadro de la pintura mexicana actual", *Ulises*, núm. 6 (febrero de 1928), pp. 5-12.
- , "Henríquez Ureña, humanista moderno", *Contemporáneos*, núm. 7 (diciembre de 1928), pp. 402-407.
- , "La poesía de los jóvenes de México", en *Obras*, 2ª ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 819-835.
- Virasoro, Miguel Ángel, "Introducción a la nueva sensibilidad", *Inicial*, núm. 8 (agosto de 1925), pp. 578-589.
- VV. AA., "¿Cómo entramos a *El Universal Ilustrado*?", *El Universal Ilustrado*, núm. 366 (15 de mayo de 1924).
- , "Poesía americana de vanguardia", *Inicial*, núm. 10 (mayo de 1926), pp. 722-733.
- , "Seis poetas nuevos de México", *Martín Fierro*, núm. 42 (julio de 1927), p. 353.
- , *Surrealisme a Catalunya 1924-1936. De L'Amic de les Arts al Logicofobisme*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1988.
- , *Dalí: els anys joves (1918-1930)*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1995.
- , *Testigos de la historia. Los grandes de las generaciones de ayer y hoy*, El Universal, México, 2012.
- Williams, Raymond, *Culture and Materialism. Selected Essays*, Verso, Londres, 2005.
- Winock, Michel, *L'Effet de génération. Une brève histoire des intellectuels français*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes, 2011.
- Wolfe, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Diana, México, 1962.
- Yankelevich, Pablo, *La Revolución mexicana en América Latina: intereses políticos e itinerarios intelectuales*, Instituto Mora, México, 2003.
- Yáñez, Agustín, "Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*", *Bandera de Provincias*, núm. 3 (junio de 1929), p. 4.
- Zaïtzeff, Serge I., "Un primer acercamiento al epistolario entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada", en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promo-

- ciones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 1085-1091.
- Zum Felde, Alberto, “El nativismo”, *La Cruz del Sur*, año 2, núm. 15 (noviembre-diciembre de 1926), p. 7.
- , “Evolución estética del novecientos”, *La Cruz del Sur*, año 3, núm. 17 (mayo-junio de 1927), p. 18.
- , “Programa”, *La Pluma*, núm. 1 (agosto de 1927), pp. 7-9.
- Zurián, Carla, *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, INBA/Editorial RM, México, 2002.
- , “Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista *Irradiador*”, tesis de maestría, UNAM, México, 2010.

**ÍNDICE DE REVISTAS CITADAS
DE LOS AÑOS VEINTE**

- 30-30. *Órgano de los Pintores de México* (Ciudad de México), 1928, 3 números, editores: Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Martí Casanova, Fermín Revueltas y Rafael Vera de la Córdoba.
- A Nosa Terra* (La Coruña), 1916-1936, 422 números, editores: Antón Villar Ponte y Víctor Casas.
- Actual. Hoja de Vanguardia* (Ciudad de México), 1921-1922, 3 números, editor: Manuel Maples Arce.
- Alfar* (La Coruña), 1920-1927, núms. 1-60; (Montevideo), 1929-1954, núms. 61-91, editores: Julio J. Casa y Rafael Barradas.
- L'Amic de les Arts* (Sitges), 1926-1929, 31 números, editor: Josep Carbonell i Gener.
- Antena. Revista Mensual* (Ciudad de México), 1924, 5 números, editor: Francisco Monterde.
- Atenea. Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes* (Concepción, Chile), 1924 a la fecha, más de 500 números, editores: Enrique Molina, Eduardo Barrios y otros.
- Augusta* (Buenos Aires), 1918-1921, 31 números, editor: M. Rojas Silveyra.
- Azulejos* (Ciudad de México), 1921-1922, editores: Ramón Riveroll, Pablo Prida Santacilia y Antonio Prida Santacilia.
- Babel. Revista de Arte y Crítica* (Buenos Aires), 1921-1929, 31 números, editor: Samuel Glusberg.
- Bandera de Provincias* (Guadalajara), 1929-1930, 24 números, editores: Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Agustín Yáñez.
- Carmen* (Gijón y Sigüenza), 1927-1928, 7 números, editor: Gerardo Diego.
- Cervantes* (Madrid), 1916-1920, 47 números, editores: Francisco Villaspesa, Luis G. Urbina y José Ingenieros.
- Circunvalación* (Ciudad de México), 1928-1929, 3 números, editor: Humberto Rivas.
- Contemporáneos* (Ciudad de México), 1928-1931, 43 números, editores: Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo.

- Cosmópolis* (Madrid), 1919-1922, 48 números, editores: Enrique Gómez Carrillo, Manuel Avellaneda y Alfonso Hernández Catá.
- Crisol* (Ciudad de México), 1929-1938, 99 números, editores: Miguel D. Martínez Rendón, Antonio Castro Leal, Juan de Dios Bojórquez, Daniel Cosío Villegas, Manuel Maples Arce y otros.
- Cuadernos Literarios de Oriente y Occidente* (Buenos Aires), 1927-1928, 3 números, editor: Samuel Glusberg.
- Der Futurismus* (Berlín), 1922, 8 números, editor: Ruggero Vasari.
- El Libro y el Pueblo* (Ciudad de México), 1922-1970 (interrumpidamente), editores: José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet y Rafael Heilodoro Valle.
- El Maestro* (Ciudad de México), 1921-1923, 14 números, editores: Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez.
- El Pueblo Gallego* (Vigo), 1924-1979, 20 661 números, editores: Ramón Fernández Mato, Manuel Portela Valladares, y otros.
- El Universal Ilustrado. Semanario Artístico Popular* (Ciudad de México), 1917-1928, editor: Carlos Noriega Hope.
- España. Semanario de la Vida Nacional* (Madrid), 1915-1924, 415 números, editores: José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio d'Ors, Gregorio Martínez Sierra, Juan Guixé, Luis Araquistáin y Manuel Azaña.
- Forma* (Ciudad de México), 1926-1928, 7 números, editor: Gabriel Fernández Ledesma.
- Grecia* (Sevilla), 1918-1920, 50 números, editores: Isaac del Vando Villar y Adriano del Valle.
- Horizonte* (Xalapa), 1926-1927, 10 números, editor: Germán List Arzubide.
- Índice. Revista Mensual* (Madrid), 1921-1922, 4 números, editores: Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Adolfo Salazar, José Moreno Villa, Corpus Barga, Enrique Díez-Canedo, Gabriel García Maroto, Jorge Guillén, Federico García Lorca, José Bergamín y Antonio Marichalar.
- Inicial. Revista de la Nueva Generación* (Buenos Aires), 1923-1927, 11 números, editores: Roberto Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith, Homero Guglielmini.

- Irradiador: Revista de Vanguardia. Proyecto Internacional de Nueva Estética* (Ciudad de México), 1923, 3 números, editores: Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas.
- La Campana de Palo* (Buenos Aires), 1925-1927, 17 números, editores: Carlos Giambiaggi y Alfredo Chiabra Acosta.
- La Cruz del Sur* (Montevideo), 1924-1931, 34 números, editor: Alberto Lasplaces.
- La Falange* (Ciudad de México), 1922-1923, 7 números, editores: Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano.
- La Gaceta Literaria* (Madrid), 1927-1932, 123 números, editores: Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre.
- La Pluma* (Madrid), 1920-1923, 37 números, editores: Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif.
- La Pluma* (Montevideo), 1927-1931, 19 números, editor: Alberto Zum Felde.
- La Protesta* (Buenos Aires), 1897 a la fecha, editores: Gregorio Inglán Lafarga, José Prat y Alberto Ghiraldo.
- La Vida Literaria* (Buenos Aires), 1928-1932, 12 números, editor: Samuel Glusberg.
- La Vie des Lettres* (París), 1920-1926, 21 números, editores: Nicolas Beauduin y William Speth.
- Le Mercure de France* (París), desde 1890 a la fecha, editores: Alfred Vallette, Isabelle Gallimard y otros.
- Les Cahiers Idéalistes* (París), 1917-1928, 16 números, editor: Édouard Dujardin.
- Ley* (Madrid), 1927, número único, editor: Juan Ramón Jiménez.
- Libra* (Buenos Aires), 1929, número único, editores: Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal.
- Litoral* (Málaga), 1926-1927, 1929, 9 números, editores: Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa.
- Lola* (Gijón y Sigüenza), 1927-1928, 7 números, editor: Gerardo Diego.
- Los Nuevos* (Montevideo), 1919-1920, 5 números, editores: Federico Morador y Otero e Ildefonso Pereda Valdés.
- Los Raros. Revista de Orientación Futurista* (Buenos Aires), 1920, número único, editor: Bartolomé Galíndez.

Martín Fierro (Buenos Aires), 1924-1927, 45 números, editor: Evar Méndez (Evaristo González).

Megáfono (Buenos Aires), 1930-1934, 12 números, editor: Sigfrido Radaelli.

México Moderno (Ciudad de México), 1920-1923, 15 números, editores: Enrique González Martínez, Manuel Toussaint y Agustín Loera y Chávez.

Monitor (Sitges), 1921-1923, 9 números, editores: Josep Carbonell i Gener y J. V. Foix.

Nós (Orense, La Coruña y Santiago de Compostela), 1920-1935, 144 números, editores: Vicente Risco, Alfonso Rodríguez Castelao.

Nosotros (Buenos Aires), 1907-1943, 300 números, editores: Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi.

Nouvelle Revue Française (París), 1908, 1909-1914, 1919-1943, 1953 a la fecha, más de 600 números, editores: André Gide, Jean Schlumberger, Jacques Copeau y otros.

Nuestra América (Buenos Aires), 1918-1926, 59 números, editores: Waldo Frank, José Carlos Mariátegui y Samuel Glusberg.

Obra en Marcha (Madrid), 1927, número único, editor: Juan Ramón Jiménez.

Prisma. Revista Mural (Buenos Aires), 1921-1922, 2 números, editores: Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza.

Proa (Barcelona), 1921, 2 números, editor: Salvat-Papasseit.

Proa (Buenos Aires), 1922-1923, 3 números, dirección colectiva.

Proa (Buenos Aires), 1924-1926, 15 números, editores: Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.

Reflector (Madrid), 1920, número único, editores: José de Ciria y Escalante y Guillermo de Torre.

Repertorio Americano (San José, Costa Rica), 1919-1958, 1 176 números, editor: Joaquín García Monge.

Revista Chilena (Santiago de Chile), 1917-1930, 128 números, editores: Enrique Matta Vial, Ernesto Barros Jarpa y Félix Nieto del Río.

- Revista de Avance* (La Habana), 1927-1930, 50 números, editores: Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Juan Marinello, Martí Casanovas y Alejo Carpentier.
- Revista de Filología Española* (Madrid), 1914 hasta la fecha, más de 90 volúmenes, editores: Ramón Menéndez Pidal, Vicente García de Diego, Dámaso Alonso, Manuel Alvar, Antonio Quilis y otros.
- Revista de las Españas* (Madrid), 1926-1936, 1938, 103 números, editores: J. A. Sangroniz, Andrés Pando y Lorenzo Luzuriaga.
- Revista de Occidente* (Madrid), 1923-1936, 157 números, editor: José Ortega y Gasset.
- Revista de Revistas. Semanario de Excelsior* (Ciudad de México), 1910-2005, editores: Luis Manuel Rojas, Rafael Alducin, José de J. Núñez y Domínguez, Manuel Horta, Manuel Barragán, R. A Sosa Ferrero, Vicente Leñero y otros.
- Sagitario* (Ciudad de México), 1926-1927, 14 números, editor: Humberto Rivas.
- Tableros* (Madrid), 1921-1922, 4 números, editor: J. Gutiérrez Gili.
- Terramar* (Sitges), 1919-1920, 24 números, editor: Josep Carbonell i Gener.
- Ulises* (Ciudad de México), 1927-1928, 7 números, editores: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.
- Ultra* (Madrid), 1921-1922, 24 números, editor: Humberto Rivas.
- Valoraciones* (La Plata), 1923-1928, 12 números, editores: Carlos América Anaya y Alejandro Korn.
- Vida Americana. Revista Norte, Centro y Sudamérica* (Barcelona), 1921, número único, editor: David Alfaro Siqueiros.
- Vida Mexicana* (Ciudad de México), 1922-1923, 2 números, editores: Daniel Cosío Villegas, Vicente Lombardo Toledano, Salomón de la Selva, Eduardo Villaseñor, Enrique Delhumeau y Alfonso Caso.
- Zig-Zag. Semanario Popular Ilustrado* (Ciudad de México), 1920-1922, 115 números, editor: Pedro Malabehar.

*Laboratorios de lo nuevo:
revistas literarias y culturales
de México, España y el Río de la Plata
en la década de 1920*

se terminó de imprimir en agosto de 2018,
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.,
Naranjo 96 bis, P.B., Col. Santa María la Ribera,
06400, Ciudad de México.
Portada: Enedina Morales.

Tipografía y formación a cargo de
Ediciones de Buena Tinta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición Agustín Herrera Reyes,
bajo la supervisión de la Dirección
de Publicaciones de El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

LXXI



El estudio de las revistas literarias y culturales de la década de 1920, en particular las de vanguardia, vive un momento de gran expansión en distintas latitudes, y no sólo en América Latina o en España, gracias a las reediciones facsimilares que las han vuelto por fin accesibles al investigador. De documentos de consulta olvidados en archivos, estos materiales se han convertido en testimonios de un periodo cultural de gran efervescencia, con sus debates y sus polémicas, que ahora podemos aprehender de un modo directo en sus fuentes originales.

Laboratorios de lo nuevo se propone no sólo reavivar el interés por un aspecto de la investigación literaria que no siempre ha estado presente en las actividades de las universidades, sino también, y sobre todo, invitar a cotejar la suerte corrida por las revistas modernas y de vanguardia editadas en un mismo periodo, los años veinte, en cuatro países distintos: México, Argentina, Uruguay y España. El enfoque comparativo enriquece los estrechos marcos nacionales en que han sido por lo general analizadas y permite explorar los múltiples diálogos que se entablaron en sus páginas. Además de ser un material fascinante en sí para el lector actual, estas revistas ofrecen un venero, una mina para todo investigador de la época. Constituyen la memoria plural de un mundo en el cual todavía podemos reconocernos.

ISBN: 978-607-628-331-8



 EL COLEGIO
DE MÉXICO