Detalle de la portada de la revista Horizonte, julio 1926.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 1, núm. 2, marzo-junio 2020

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2020.1.2>

Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Las revistas literarias y culturales latinoamericanas como laboratorios de la vanguardia

Rodolfo Mata

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2020.1.2.108>

Reseñar el volumen *Laboratorios de lo nuevo*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender es una tarea compleja dada la riqueza de los 16 ensayos ahí reunidos, fruto de investigaciones acuciosas cuyas versiones resumidas fueron leídas en un coloquio internacional celebrado en El Colegio de México, en septiembre de 2013. El tema general es el de las vanguardias artísticas, aludido poéticamente en un afortunado título que enlaza dos de sus palabras más emblemáticas: la categoría abstracta de lo nuevo, en que encaja lo “ultra”, lo “estridente”, lo “creado”, etc.; y el lugar en que esta categoría suele invocarse o, mejor dicho, fabricarse –el laboratorio– y en la cual

se insertan la búsqueda, el experimento, el riesgo de las tentativas que corren por el vértice afilado entre el éxito y el fracaso. El subtítulo del volumen, “Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920”, restringe el tema general a un ámbito en el que se manifestó de manera febril.

El volumen cuenta con una breve “Introducción” de los tres editores, en la que se mencionan resumidamente los antecedentes de su trabajo: 1) La expansión, a partir de la década de 1980 y del estudio de las revistas literarias y culturales de los años veinte, especialmente de vanguardia, apoyada por las reediciones facsimilares, de las que se cita la pionera de *Amauta*, en 1976, seguida de la colección *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* del Fondo de Cultura Económica, publicada entre 1979 y 1986; 2) el surgimiento, ya en últimos años, de repositorios digitales que han evolucionado desde sus formatos iniciales en CD-ROM (recuerdo, por ejemplo, el realizado por el Centro Nacional Editor de Discos Compactos de Colima, CENEDIC, sobre *Cuadernos Americanos [1987-1995]* y *Nexos [1978-1997]*, hoy obsoletos), con búsquedas de texto, hasta las diferentes opciones que circulan en la red bajo formatos sólo de imagen digital o con búsqueda de texto en PDF (como el sitio *Publicaciones Periódicas del Uruguay*, mencionado en este volumen, que cuenta con 242 publicaciones periódicas). Los editores destacan la importancia de exhumar estos materiales olvidados en archivos, que generalmente sólo son frecuentados por historiadores de la cultura y el arte; estos materiales, a pesar de efímeros, contienen las efervescentes polémicas y debates de que fueron testigos y que, gracias a estas reediciones y reproducciones digitales, hoy pueden ser apreciados por un público mucho mayor e incluso no especializado.

A este valor historiográfico, los editores suman otra apreciación más reciente que se puede palpar en el ámbito de la museografía. Las revistas de vanguardia han sido consideradas como objetos de arte por la interacción que muestran en sus páginas, entre literatura, pintura, escultura, diseño gráfico y fotografía.

Por ello forman parte de exposiciones dedicadas a un periodo o a movimientos artísticos en particular. Los editores mencionan varios ejemplos, como la mexicana “Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria”, que tuvo lugar en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, o “Antropofagia y modernidad”, que fue elegida por el gobierno brasileño para viajar a varios países. Después de estas consideraciones, los editores explican que el haberse restringido a cuatro países –México, Argentina, Uruguay y España– no obedece a otro criterio que sus propios intereses como investigadores. Nada más justo que la sobriedad de esta limitante, pues la magnitud del tema es proclive a desbordamientos que pudieran producir no sólo riqueza sino dispersión. Si se hubieran abocado a cubrir toda Latinoamérica, tendríamos quizá cuatro volúmenes similares al presente. Pienso, por ejemplo, en la división regional de la serie *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, editada por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça-Teles, para Iberoamericana-Vervuert. Como parte final de su introducción, los editores hacen resúmenes de los artículos incluidos, lo cual me devuelve al tema de la dificultad de reseñar el volumen, pues me fuerza a evitar, en lo posible, repetir lo dicho en ellos.

Las revistas de vanguardia han sido consideradas como objetos de arte por la interacción que muestran en sus páginas, entre literatura, pintura, escultura, diseño gráfico y fotografía.

La organización del libro en cuatro secciones es clara: I. Entrada en materia, II. Primeros experimentos, III. Amalgamas y decantaciones y IV. Nacionalismo, cosmopolitismo y americanismo. Desde luego, hay vasos comunicantes entre ellas que podrían levantar

dudas acerca de si un ensayo estaría mejor en una u otra sección, como sucede con “*La Cruz del Sur* (1924–1931). Una visión astral y austral en la encrucijada de contradicciones y coincidencias”, de Lisa Block de Behar que, por la discusión acerca del criollismo y del nativismo *versus* el cosmopolitismo, en esta revista uruguaya de duración notable, podría figurar no en la sección III. Amalgamas y decantaciones sino en la IV. Nacionalismo, cosmopolitismo y americanismo.

La sección cuya definición no da lugar a ninguna duda es la primera, “Entrada en materia”, pues acoge solamente un ensayo, “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”, de Annick Louis. La autora señala que su interés por la revalorización de las revistas literarias y culturales latinoamericanas comenzó en 1990, interés que la condujo a proponer una sistematización de principios teóricos y metodológicos basados en las especificidades de las revistas como objeto de estudio. Se trata de un artículo breve, muy iluminador acerca de los cambios que se han suscitado en este objeto de estudio, los cuales resumo: 1) Las publicaciones periódicas eran tratadas como espacios de exposición de tendencias estéticas e ideológicas y no como agentes culturales activos; 2) no son meros antecedentes o episodios en las carreras de algunos artistas o intelectuales hoy célebres, ni tampoco pruebas de la existencia de una determinada categoría cultural o ideología preconcebida, sino objetos autónomos, simbólicos, productores de relaciones e ideología; 3) este nuevo enfoque de la naturaleza de las revistas ha demandado una interdisciplinariedad en la que hay un énfasis en la dimensión visual (aspectos de diseño editorial, de interacción con las artes plásticas y otras consideraciones que vienen del campo de la historia del arte). También intervienen aportes de la sociología (las ideas de campo cultural y red intelectual) y cambios en el discurso de la historia, pues las revistas pasan de ser espejos del fluir de las ideas a ser instrumentos activos que las producen.

Estos cambios demandan la creación o reformulación de varios conceptos o categorías, de los cuales la autora elige dos: las nociones de contexto y autoría. La noción de contexto se divide en varias partes: 1) contexto de publicación (como la puesta en página del texto); 2) contexto de edición (por ejemplo, la relación con una publicación mayor que la incluye, como es el caso de los suplementos dominicales); 3) contexto de producción (todo lo relativo a la fabricación: financiamiento, impresión, reuniones del comité editorial, proyecto intelectual tras la publicación, circuitos del papel, etcétera), 4) contexto de lectura (por ejemplo, la manera en que el público recibe y percibe el formato físico, como serían las listas de suscriptores). Sobre el análisis de la noción de autoría, el principal tema abordado es el de la relación entre autoría personal y autoría colaborativa, en la cual aparecen nociones como la de director y la de colaborador. Si en una revista participan, además de quienes firman los textos, otros varios autores que realizan la puesta en página –como el diagramador, el ilustrador, y el tipógrafo–, será necesario hablar de “grados de autoría”. Annick Louis se apoya en el conocido ensayo “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault, que despersonaliza el concepto y lo convierte en una función, y resalta el surgimiento de actores como el curador, además de revisar la manera en que se relacionan las categorías de director y colaborador, las decisiones de puesta en página, la situación de recepción creada por la línea estética de la revista y las legislaciones sobre derechos de autor. Por último, quiero mencionar que Annick da ejemplos de revistas argentinas como *Proa*, *Prisma*, *Inicial*, *Martín Fierro*, *Nosotros* y *La Campana de Palo*, sobre las que no puedo abundar.

La sección “Primeros experimentos” comienza con “La breve moda de la poesía visual en las revistas del Ultra”, de Andrew A. Anderson, que aborda el inexplicable abandono del impulso inicial dado a la poesía visual española en la revista sevillana *Grecia*, de junio a diciembre de 1919, dirigida por Isaac del

Vando-Villar. Varias colaboraciones del género, de poetas como Pedro Ralda, Eugenio Montes, Luis Mosquera, Andrés Nimero y Federico Iribarne, son analizadas al detalle, aunque se mencionan algunas más de Guillermo de Torre, Adriano del Valle y otros. El autor da los antecedentes de la campaña de Gómez de la Serna por establecer a Marinetti en la escena española, entre 1909 y 1910, y la filiación de los ultraístas a Cansinos Assens. Me llama la atención porque siento que este abandono sorpresivo es un rasgo que se repitió en México, en el caso de Tablada, con la escasez de seguidores, los pocos ejemplos que aparecieron en *Irradiador* y los dudosos ejemplos de espacialización de la discursividad poética publicados en *Horizonte*. Este tipo de paralelos son los que suscita una publicación como *Laboratorios de lo nuevo*, que estimula el comparativismo.

El análisis que realiza Carla Zurián en “*Actual*: la solitaria estridencia” es sin duda una aportación valiosa a la historia del estridentismo mexicano que está siendo reescrita aceleradamente. Como ella afirma: “no se sabía que *Actual* era una revista con al menos tres números impresos.”¹ Se creía que era un manifiesto mural solitario y no una revista mural. Aunque solamente se conocen el primer número y el tercero, el cambio de categoría es significativo en los términos bien delineados por Annick Louis. Zurián traza los antecedentes, especialmente los ubicados en las entrevistas y reportajes del semanario *ZigZag* –del que hace falta un estudio integral–, y en las fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, en que se respiraba el mexicanismo folclórico de la reconstrucción nacionalista surgida de la Revolución Mexicana. La autora analiza al detalle el contenido de las dos “hojas de vanguardia” que tuvo a su disposición –la primera y la tercera– considerando su diseño y el material en que estaban impresas, de

¹ Corral, Rose, *Laboratorios de lo nuevo*, 90.

acuerdo con los nuevos enfoques en los estudios de las revistas descritos por Louis.

Sobre el contenido de la primera, Zurián agrega algunos detalles sobre las interrelaciones con otras publicaciones que no habían sido subrayados. De la segunda, cita sólo los datos que ofrece Luis Mario Schneider en su histórico volumen *El estridentismo: una literatura de la estrategia* (1970), dejando en abierto su existencia. Por ejemplo, según Schneider,² *Actual 2* presentaba dos poemas de Pedro Echeverría, autor del que poco se sabe y de quien se publicó un poema pentagramático en *Irradiador 2*, hoy disponible gracias al hallazgo de esta revista que se creía ficticia o perdida. El análisis de *Actual 3* es el que arroja más luz sobre el estridentismo, pues los rasgos de su diseño gráfico indican que Fermín Revueltas montó los tres números, tarea que también realizó con la revista *Irradiador*, donde su crédito es explícito. La autora describe la disposición visual de *Actual 3*, aunque infelizmente no proporcionó una imagen de la hoja. Los poemas incluidos en el número sirven también de indicios para bosquejar la red de relaciones de esta publicación. Una noticia importante es la aceptación de la corresponsalía de la revista en Madrid por Guillermo de Torre y, en Buenos Aires, por Jorge Luis Borges.

En “Acerca de un modelo de intervención pública vanguardista: *Prisma. Revista Mural*”, Patricia M. Artundo analiza la plataforma que utilizó Borges para introducir el ultraísmo en Argentina. El aspecto material de la publicación –una hoja de 59 por 86 centímetros, impresa por un solo lado– y la manera en que fue distribuida –pegada en los muros en una trayectoria que iniciaba en Avenida Santa Fe y terminaba en la calle México, donde se encontraba, significativamente, la Biblioteca Nacional– son subrayados por la investigadora, como características inéditas en Argentina. *Prisma* supera al *Manifiesto Vertical* del

ultraísmo de Guillermo de Torre, porque la distribución de éste dependió del número 50 de la revista *Grecia*, del cual era encarte; y se convierte en un antecedente de la mexicana *Actual. Hoja de Vanguardia*, de Maples Arce, pegado en los muros del centro de la ciudad. Asimismo, estos rasgos de *Prisma* contribuyeron a superar el lastre simbolista que impidió que *Los raros*, *Revista de Orientación Futurista*, de Bartolomé Galíndez, despegara como publicación de vanguardia. Otros detalles que la autora subraya son las opiniones de Borges acerca del “obsoletismo” del libro y sobre la autoría colectiva; la acción grupal del lanzamiento de una proclama y el ruido que causó su opción por la metáfora.

Evodio Escalante, en “*Irradiador* en su contexto”, amplía las reflexiones que entregó en 2012, en su estudio preliminar a la facsimilar de esta revista mexicana, perdida por casi 90 años. Si ya antes se habían tratado de identificar las fuentes *exógenas* que permitieran ubicar al estridentismo, como los movimientos contemporáneos –futurismo italiano o ruso, dadaísmo, ultraísmo español–, ahora hace falta entender mejor las fuentes *endógenas*. Escalante señala, entre otras cosas, la presencia fuerte de Vasconcelos desde la Universidad Nacional y más tarde desde la Secretaría de Educación Pública; la figura del modernista Enrique González Martínez y la revista *México Moderno* (1920–1923) por él fundada; el desajuste entre el clima estético cultivado en la *belle époque* porfiriana y el que emanaba de las revoluciones rusa y mexicana, señalado por Ricardo Arenales en su incisiva reseña de la *Antología de los poetas modernos de México* (1920), curiosamente publicada en *México Moderno*; y el malestar que afloraría en los reclamos pro cosmopolitas de Maples Arce en *Actual 1*, en diciembre de 1921, que un año después se transformarían en los señalamientos de que “los pocos intelectuales que fueron a la revolución estaban podridos” y “la tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su interés”. La propuesta más interesante de Escalante

² Cf. Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, 44.

es la consideración de Vasconcelos como un singular agente de cambio, un “representante de la existencia en ruptura” –según terminología de Bolívar Echeverría– que no llega a ser una figura de vanguardia, pese a su apoyo al muralismo y su impulso a la concepción de una *literatura antiliteraria*, es decir, aquello que favorecía a lo “plebeyo” ante una “casta intelectual”. El alegato de Escalante es que Maples Arce llegó a referirse a Vasconcelos como “expositor vanguardista y teorizante intrépido” justo el año en que se inició *Irradiador*. Su duda es si acaso *Irradiador* desapareció por un mal manejo de su vínculo con el ministerio de Vasconcelos, a lo cual contribuyeron sus posturas radicales. Escalante cita una curiosa anécdota relatada por Carla Zurián, acerca de la censura ejercida sobre unos versos comunistas de Gutiérrez Cruz que habían sido incluidos en el mural *Los mineros* de Diego Rivera que se encuentra en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Los versos acabaron depositados en una botella y enterrados en el muro. Quizá esa fue la suerte de *Irradiador*.

El ensayo que cierra esta sección es “Disciplina y oasis. La revista *Índice* (1921-1922) y la nueva poesía española”, de James Valender, donde se pueden apreciar muy bien los avatares de un proyecto literario ambicioso, capitaneado por Juan Ramón Jiménez, que no prosperó. Sorprende en él la riqueza de la bibliografía especializada sobre la vida de Juan Ramón, su obra y sus epistolarios. *Índice*, dice Valender, abre sus páginas a cuando menos tres generaciones de escritores. Declara en su primer número no ser una revista de grupo sino de escritores españoles e hispanoamericanos que se reúnen “por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas”,³ pero fue justamente la falta de un perfil nítido que la singularizara y la escasez de recursos para pagar a los colaboradores lo que la hundió. Sin embargo, aunque no pudo ejercer un papel como el

ejemplificado por *La Pluma*, de Azaña y Rivas, o *España*, de Ortega y Gasset, señala Valender, sí ejerció una función decisiva. Esta función se puede resumir en tres puntos. El primero fue darle la espalda al principal movimiento de vanguardia español, el ultraísmo. Juan Ramón siguió su evolución con interés, pero había algo decepcionante en la obra de los ultraístas que lo repeleía, sin llegar al rechazo tajante, pues creía en que había que “alentar a los jóvenes; exigir, castigar a los maduros; tolerar a los viejos”.⁴ *Índice* publicó solamente tres poemas ultraístas, de Gerardo Diego, que no eran prototipos de este movimiento, amén de críticas a las escuelas de vanguardia sazonadas con actitudes condescendientes y paternalistas hacia sus seguidores. Valender ubica la distancia insalvable entre la poética de Juan Ramón y la de los ultraístas. Ellos rompieron con la base mimética de la poesía simbolista mientras que Juan Ramón optó por depurarla. Sugiere también que el curioso resultado de que en *Índice* hayan sido incluidos muchos de los futuros poetas de la generación del 27 quizá se deba a que estos poetas supieron conciliar su admiración por el modernismo *juanramoniano* con un interés por el arte de vanguardia. Por último, hace una observación importante acerca de una importancia similar de la vena modernista en la poesía mexicana del grupo de Contemporáneos.

La tercera sección comienza con el ensayo “A través de cartas y revistas: ‘La vida literaria se anima... se enciende... arderá muy pronto’ (1927-1928)” de Andrés Soria Olmedo, quien sigue una estrategia curiosa basada en los epistolarios. A partir de una carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén, del 1º de diciembre de 1927, críptica a primera vista para aquellos que no somos especialistas en el ambiente de la creación poética española de entonces, el investigador emprende una disección que enfrenta la dispersión de los temas que se tratan en ella, los cuales van desde el legendario viaje a Sevilla de Bergamín, Guillén, Chabás,

³ Corral, Rose, *Laboratorios de lo nuevo*, 149.

⁴ Corral, Rose, *Laboratorios de lo nuevo*, 160.

Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Alberti y Lorca, en diciembre de 1927 –por invitación de José María Romero Martínez y mecenazgo del torero Ignacio Sánchez Mejía– en el marco de la conmemoración del tricentenario de Góngora, hasta diversas polémicas comentadas en las cartas en torno a publicaciones como *La Gaceta Literaria*, *La Libertad*, *Revista de Occidente*, *Carmen* y *Lola*, entre otras. El autor enfatiza que la edición facsimilar o electrónica de los epistolarios es la que ha permitido “asediar puntos de vista metonímicos, sinecdóquicos o rizomáticos de una coyuntura literaria” que dan un cuadro vivo y polifónico que puede caer en el mosaico aislado o en la digresión. Me parece que se pueden alcanzar puntos intermedios, como fue el que experimenté, no siendo especialista en el tema.

El ensayo “El viaje del grupo Contemporáneos por las revistas: *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931)”, de Tayde Acosta Gamas, es un buen cuadro de una especie de carrera con algunos relevos que, atravesando las publicaciones mencionadas, culminará en la conformación del grupo Contemporáneos, alrededor de la revista homónima. No se trata de un tema novedoso, pero sí de una visión clara, cronológica, muy bien circunscrita: una especie de mapa de un campo de batalla cultural en el que los diversos actores se mueven, aliándose o enemistándose, y se acogen a la protección de diversas figuras de poder tanto burocrático como intelectual. Así vemos, por ejemplo, a Torres Bodet, Pellicer, Ortiz de Montellano, Gorostiza y González Rojo, integrantes del Nuevo Ateneo de la Juventud, aproximarse a Vasconcelos; a Henríquez Ureña como director de la Escuela de Verano de la Universidad Nacional, a la que se acercaron Villaurrutia y Novo, como sus discípulos, para después alejarse por sus opiniones acerca de la homosexualidad, e integrarse al grupo de Torres Bodet; y a Vasconcelos patrocinando *La Falange*, primera revista del “grupo sin grupo”. Después viene el alejamiento entre Henríquez Ureña y Vasconcelos, la salida de este último

de la SEP, y la aproximación del grupo ya formado a colaborar en la revista *Antena* de Francisco Monterde, paralela a la juanramoniana *Índice*, según anota la autora. Son justo estos paralelos y sincronías que surgen en *Laboratorios de lo nuevo*, tema que será enfatizado por Anthony Stanton en su contribución al volumen. La correspondencia de Torres Bodet y Villaurrutia con Alfonso Reyes, en la que solicitan al maestro que colabore con *La Falange*, más tarde manifestará, en 1925, los deseos del grupo de fundar una revista que se parezca en su seriedad a la *Revista de Occidente*. El último capítulo antes de llegar a la fundación de *Contemporáneos* es la aventura de la revista *Ulises*, emprendida por Novo y Villaurrutia, que corre a la par de su contacto con Antonieta Rivas Mercado y las temporadas del Teatro Ulises.

“*La Cruz del Sur* (1924-1931). Una visión astral y austral en la encrucijada de contradicciones y coincidencias”, de Lisa Block de Behar, como ya dije, es una revisión de la larga trayectoria de esta revista uruguaya capitaneada por Alberto Lasplacés, en la que destaca la discusión de la identidad nacional en torno a conceptos como lo regional, el criollismo, el nativismo, la “autenticidad de lo autóctono”, lo cosmopolita, la francofilia, etc. Por ejemplo, en un gesto emblemático del paso del campo a la ciudad, en el primer número conviven el poema “Paseo por el campo” acompañado por una entrevista con su autor, Fernán Silva Valdés, quien preparaba su libro *Poemas nativos* (1925), con una reseña del libro *Poemas montevidianos*, de Emilio Frugoni, precedida por el poema “Definición”, dedicado a retratar conceptualmente a la capital uruguaya, como lo hizo Borges con *Fervor de Buenos Aires*. Otros personajes importantes aparecen, como el pintor Pedro Figari, quien deplora, en el segundo número, que “el cosmopolitismo arrasó lo nuestro”, importando civilizaciones exóticas y llevando al olvido nuestra tradición. Silva Valdés vilipendía el criollismo como una estética envejecida y estática contra la que propone su nativismo, como una manera dinámica de cruzar el

arte moderno con lo típico en una nueva evolución. Cabría pensar en los -ismos con *copyright*. Según la autora, Zum Felde lo da a entender de una manera más cruda, en que nativismo y criollismos parecen confundirse: “Ni ombúes, guitarras, gauchos, ranchos, carretas, pericones, pulperías, potros, vinchas, lanzas ni entreveros; no más exhibición de símbolos estereotipados de un folclore enciclopédico o turístico”.⁵ Por otra parte, la revista mantuvo varios años una *Section Française*, dirigida por los hermanos Guillot Muñoz, en la que no dejaron de aparecer junto a los franceses los célebres franco-uruguayos Jules Laforgue y Jules Supervielle. En fin, comenta Block de Behar, estas controversias no se resolvieron y continúan de manera muy semejante en la actualidad. Todo considerado bajo el sideral amparo de ícono simbólico de *La Cruz del Sur*. Me hizo pensar en el magnífico libro de Francisco Madariaga *Criollo del universo* (1970-1998).

Yanna Hadatty Mora, en “*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, hace una redonda evaluación del papel que tuvo en la época de las vanguardias este singular semanario que publicó provocadoras encuestas y reportajes, inició y albergó polémicas, y amplió el espectro del público lector de la Ciudad de México para incluir a amas de casa, niños, hombres y mujeres jóvenes, oficinistas, gente de la bohemia y de las letras. *El Universal Ilustrado. Semanario Artístico Popular* -apoyado por una mejora tecnológica notable de las rotativas y bajo la dirección de Carlos Noriega Hope, joven e innovador periodista y escritor mexicano que acababa de regresar de Hollywood, a donde lo había conducido su interés por el cine-, apuntó, más que a lo popular, a lo masivo e incluyente y a la cultura urbana pues, entre otras cosas, llegó a declarar su frivolidad, calificándose de “revista de las tiples”, o su veleidad, asegurando que el semanario “no se casa

con nadie”. En sus páginas, dice Hadatty Mora, resulta apasionante rastrear el cruce de tensiones entre el modernismo y la vanguardia. No fue un órgano del estridentismo, pero desde sus páginas este movimiento logró un impulso efectivo. Los cosmopolitas Contemporáneos también colaboraron en él, aunque su apoyo a la nacionalista “novela de la Revolución” fue asimismo notable, como sucedió con *Los de abajo*, de Mariano Azuela. La investigadora también señala otros logros de la publicación. Su dinamismo apoyó en florecimiento de un nuevo tipo de periodista: el *reporter*, que produce “reportazgos”, género sensacionalista de rápidas impresiones que no aspiran a lo trascendental y se quedan en la divulgación pasajera y deleitable. Otro logro fue el proyecto de “La Novela Semanal”, en el que coexistieron relatos románticos, modernistas, colonialistas, indigenistas y vanguardistas, especialmente de autores no consagrados, a los que se les daba una oportunidad. Con el tiempo, algunas de ellas se volvieron célebres, como *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela.

En “Un ultraísta invisible entre estridentistas y contemporáneos: Humberto Rivas y su revista mexicana *Sagitario* (1926-1927)”, Anthony Stanton enfatiza la importancia de adoptar enfoques no circunscritos a criterios nacionales en estudios sobre las vanguardias, ya que su propia naturaleza transnacional implica diálogos constantes. Un ejemplo perfecto para mostrar esta peculiaridad es el caso de Humberto Rivas Panedas, hijo de madre catalana y padre veracruzano, nacido en Madrid en 1897. Cuenta Stanton que tanto Rivas como su hermano José, participaron en el ultraísmo español, en la madrileña revista *Vltra*, la más importante de todas. Aunque esta revista oficialmente no tuvo director, sino un “comité directivo anónimo”, Rivas hacía el papel de director. Sus habilidades como animador, organizador, propulsor y convocador se reflejaron en la fundación de varias revistas después de que arribó a México, en mayo de 1923, siendo la primera *Sagitario*, a la que siguieron, también en el país, *Circunvalación* (1928-1929), dedicada a las artes plásticas,

⁵ Corral, Rose, *Laboratorios de lo nuevo*, 244.

y *El Espectador* (1930), donde hay una proximidad evidente con el grupo Contemporáneos. Estas habilidades explican que su obra personal sea escasa y ayudan a identificar parte de su red de contactos. Así, sabemos que un poema suyo, tomado de *Vltra*, fue publicado por Maples Arce en *Actual* 3, y que dos más aparecieron en el número inaugural de *Irradiador*, pocos meses después de su llegada a México, lo cual marca su inicial cercanía con los estridentistas. *Sagitario. Revista del Siglo xx* se declaró abierta a todos los problemas y prefirió el calificativo de “moderna” al de “vanguardista”. Eso sí, se declaró hispanoamericana y, dice Stanton, claramente vasconcelista. Su desaparición quizá se debió a que, en la competencia por el presupuesto de la SEP, comandada por Puig Casauranc, perdió ante las otras revistas como *Ulises* y *Forma*.

La nueva sensibilidad americana
que se procuraba era una
reafirmación de la propia
identidad, pero a través de formas
modernas que permiten
una nueva mirada,
un redescubrimiento de lo nativo
o autóctono.

La cuarta sección inicia con el ensayo “México y la cuestión americana en las revistas de los nuevos (México, Argentina y Uruguay)”, de Rose Corral, quien concuerda con la postura comparativa y transnacional enfatizada por Stanton. Inicia con la conferencia de Henríquez Ureña “El descontento y la promesa. En busca de nuestra expresión”, dictada en 1926 en Buenos Aires, en la cual se exhorta a las juventudes a tomar ese camino de hallar lo propio, y avanza incorporando los ensayos de Alfonso Reyes sobre el tema, en *Monterrey* y *Sur*, las dudas del regiomontano sobre los entusiasmos americanistas de Waldo Frank,

la idea de la raza cósmica de Vasconcelos, la distancia tomada del expansivo panamericanismo estadounidense, y las lecturas que tanto en Argentina como en otros países, como Perú, se llevaban a cabo, a través de las revistas, de los cambios que estaban teniendo lugar en México, en el terreno político y de las artes: la defensa del petróleo, el muralismo, las escuelas de pintura al aire libre, etc. Estas lecturas repercutían en las búsquedas de identidad locales. La nueva sensibilidad americana que se procuraba, observa Rose Corral, era una reafirmación de la propia identidad, pero a través de formas modernas que permiten una nueva mirada, un redescubrimiento de lo nativo o autóctono. Entre las revistas en que esto es rastreado destacan, en el caso de México, *Actual*, *Irradiador* y *Horizonte*; *El Universal Ilustrado*, *Bandera de Provincias*, *Contemporáneos* y *Ulises*. En el caso de Argentina están *Inicial*, *Martín Fierro*, *Valoraciones*, *Proa* y, en el de Uruguay, *La Pluma* y *La Cruz del Sur*.

Dos ensayos del volumen tienen un carácter singular, pues se trata de alteridades que no son consideradas comúnmente en trabajos hispanoamericanos. El primero es de César A. Núñez, “La vanguardia ante el nacionalismo: tensiones en la revista *Nós* (1920-1925)”, en el que se aborda el caso de la vanguardia gallega. El segundo es “*L’Amic de les Arts*, paradojas y contradicciones de una revista de vanguardia catalana”, de Antonio Monegal. La alteridad, en ambos casos, depende de una identidad que tiene un amarre importantísimo en la lengua y que se encuentra inmersa en un estado nación, cuya lengua oficial es el castellano. César Núñez comienza su ensayo señalando la importancia del vínculo entre las vanguardias artísticas y la política. La revista *Nós* (1920-1935) es un modelo interesante para abordarlo porque su director, Vicente Risco, fue autor de *Teoría do nacionalismo*, volumen que, iniciado en 1917, apareció unos meses antes del lanzamiento del primer número. Asimismo, Risco era conocido como “futurista” y estaba tan familiarizado con los movimientos artísticos del momento que César Núñez llega a afirmar que

una carta suya a Manuel Antonio, el principal poeta vanguardista gallego, era “una suerte de manual ‘a la Guillermo de Torre’, pero *avant la lettre*”. Este conocimiento se refleja en los artículos de la revista, que también muestran otra peculiaridad: las escasas referencias a la literatura en castellano, en general. El problema fundamental de esta dinámica es que el vanguardismo aparece cercado por el galleguismo y éste pretende ser el único sentido válido de la idea de vanguardia. Por ello, César Núñez apunta que “la vanguardia gallega quedó acorralada entre los dos discursos que quiso conjugar”.

El caso de *L'Amic de les Arts* (1926-1929), relatado por Antonio Monegal, también oscila entre el localismo y el cosmopolitismo, pero quizá con un acento diferente, pues su autor considera que su “impulso de proyección exterior se debe en buena medida a la voluntad cosmopolita que ha caracterizado históricamente al catalanismo político y cultural”. Su fundador y director, Josep Carbonell I Gener, nacido en Sitges, pretendía conectar a su ciudad con el mundo. Contaba con la experiencia de haber dirigido anteriormente dos revistas: *Terramar*, en la que participaron vanguardistas como Salvat-Papasseit, Junoy, J. V. Foix, Tristan Tzara y Reverdy; y *Monitor*, que codirigió con Foix y la cual tuvo un tono más político. Carbonell no fue un vanguardista militante. Según el autor, Foix era un “eclectico total”, cuya flexibilidad a veces causaba confusión, pero que lograba, en medio de contradicciones, precipitar una actualización. Quizá por estas razones, el autor divide su exposición en cuatro paradojas más que se suman a la de localismo vs. cosmopolitismo. La tensión noucentismo vs. vanguardismo se deja sentir en valores como el retorno al clasicismo y la mediterraneidad, enfrentados con las valoraciones del cubismo. La tercera tensión se encuentra en la transformación del proyecto colectivo en un proyecto individual. La presencia de Salvador Dalí –quien colaboró desde el número 8– va creciendo hasta ser protagónica. Dalí profesa un vanguardismo militante y programático, de corte

surrealista, el cual refleja principios y posturas similares a los que más tarde estampará en el “Manifiesto anti-artístico”, firmado junto con Gasch y Montanyà. La cuarta tensión es la pregunta: ¿puede el “amigo de las artes” ser anti-artístico? La última tensión señalada por Monegal es la de la vanguardia estética vs. la vanguardia política, un eje similar al apuntado por César Núñez. El verso final de un soneto Foix queda como emblema de sus paradojas: “me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo”.

“¿Cosmopolitas o nacionalistas? La corta pero intensa trayectoria de las revistas *Forma*, *Ulises* y *Horizonte* (1926-1928)”, de Regina Crespo, es un análisis peculiar de estas tres revistas, que se enfoca en concebir sus proyectos de manera integral, considerando no sólo sus contenidos literarios y artísticos –sus autores y sus inclinaciones estéticas– sino su momento histórico, sus articulaciones con los proyectos políticos en turno –especialmente el proyecto nacionalista vasconceliano– y las vinculaciones políticas de sus editores. De esta manera, la autora lee *Horizonte* menos como la publicación de los estridentistas en Jalapa, y más como una revista con una mayor impronta revolucionaria que buscaba conciliar su pasado vanguardista con un presente de mayor comunicación acerca del posicionamiento político del grupo que apoyaba: el gobierno nacionalista del general Heriberto Jara en Veracruz. *Ulises*, en cambio, pretendía ser una revista especializada que se presentaba como una invitación al viaje y que rehuía cualquier identificación con una vena nacionalista, en un impulso por actualizarse internacionalmente, ser cosmopolita. *Forma* abrió un espacio que no sólo valoró las expresiones de arte popular nacional, sino que parecía formar parte de la política educativa y cultural del gobierno federal. Por razones aparentemente opuestas, estas dos últimas revistas recibieron el apoyo del secretario Puig Casauranc. El cuadro presentado por la autora revela estas contradicciones inmersas en las tensiones ideo-

lógicas del momento, las figuras de poder y los proyectos institucionales y personales.

Laboratorios de lo nuevo es un volumen que dejará huella en su promoción de un nuevo enfoque en el estudio de las revistas, porque no sólo revela aspectos no estudiados, sino que enriquece discusiones anteriores.

“En torno a *Babel: la espiral identitaria* de Samuel Glusberg y su ‘Pequeña Revista de Arte y Crítica’”, de Rosalie Sitman, es un retrato muy interesante de este influyente editor y promotor cultural judío, oriundo de Kishinev –entonces Rusia– quien llegó a Argentina en 1905, huyendo del pogromo. En 1935, temeroso de la ola de anti-semitismo que se levantaba en la Argentina nacionalista, se exilió de nuevo en Santiago de Chile para regresar, en 1973, a Buenos Aires, huyendo de la dictadura pinochetista. A pesar de esta atropellada trayectoria o quizá a causa de ella, Glusberg, quien se declaraba socialista y usaba el seudónimo de Enrique Espinoza, contribuyó a consolidar el mercado editorial en ambos países y la articulación del campo intelectual y sus redes. Inició su carrera publicando unos cuadernillos literarios, “Ediciones Selectas América”, con algunos autores prestigiados y otros populares, cuyo éxito lo llevó a fundar, en 1922, la editorial Babel (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), convirtiéndose en editor de maestros nacionales como Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada y Leopoldo Lugones, entre otros, y a descubrir e impulsar a autores nuevos, como Conrado Nalé Roxlo. Paralelamente, Glusberg fundó la revista *Babel*, que abjuró de com-

promisos programáticos, como los de las revistas de vanguardia –siguiendo un comportamiento similar al de varias de las revistas aquí comentadas– aunque no dejó de vehicular ciertas preocupaciones sociales, las cuales se acentuaron cuando se llevó la publicación a Santiago. Fue, como Humberto Rivas, alguien que se dedicó más a los otros que a producir una obra propia. Sitman, al hablar de “espiral identitaria” retrata muy bien cómo Glusberg fluyó de promover un argentinismo, a un americanismo y un internacionalismo ecuménico, sin dejar de lado su origen judío.

En fin, me parece que *Laboratorios de lo nuevo* es un volumen que dejará huella en su promoción de un nuevo enfoque en el estudio de las revistas, porque no sólo revela aspectos no estudiados, sino que enriquece discusiones anteriores, como la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo, amén de aportar detalles de investigaciones a las que parecía ya imposible agregar algo más realmente sustancioso. —

Referencias

- Corral, Rose, Anthony Stanton y James Valender, editores.
2018. *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México: El Colegio de México.
Schneider, Luis Mario. 1970. *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*. México: INBA.