

Círculo de revistas. Interlocución entre publicaciones de la modernidad visual latinoamericana

• MARÍA AMALIA GARCÍA Y SILVIA DOLINKO •
CONICET / IIPC-TAREA, UNSAM y CONICET-IDAES / UNSAM

A lo largo del siglo XX, numerosos medios de comunicación, de debate y discusión se tejieron a través de plataformas de papel: las revistas constituyen una producción privilegiada para abordar la conformación de programas y circuitos de la modernidad cultural latinoamericana. Espacios de intercambio, páginas abiertas a caminos congruentes –con ideas, referencias, apoyos, publicidades, principios, imágenes, autores y artículos compartidos–, pero también lugares clave para la discrepancia y el combate, las revistas culturales resultan espacios de enunciación relevantes para comprender las propuestas, las vicisitudes y el devenir de las formaciones artístico-literarias, a la vez que a las tramas de problemas y debates en las que ellas se inscriben o que activan.

En este sentido, la confluencia de una constelación de referencias, de materiales y de retóricas permite considerar a las revistas como “espacio de cruce” o también “obras en movimiento”. En sus tapas y páginas se articulan imágenes, textos, citas, palabras clave, anclajes en lugares y fechas precisos, selección de nombres centrales para los programas que sostienen: allí tiene lugar un mundo de ideas que asocia a cada publicación con un proyecto colectivo o, tal vez, a una figura líder. Manifiestos, proclamas, encuestas, ensayos coexisten en sus páginas con fotografías, viñetas, imágenes gráficas, reproducción de obras visuales.

Este trabajo se centra en las revistas culturales de América Latina como dispositivos de interlocución, y también de interrupción y enfrentamiento, en tanto las entiende como espacios centrales para abordar la conformación de discursos y circuitos de la modernidad visual; consideramos aquí una noción amplia de revista, contemplando un universo que también incluye publicaciones de escasos números y frecuencia irregular o suplementos de periódicos junto a ediciones más formalizadas, de duración prolongada y gran tiraje. Nos proponemos dar cuenta de la conformación de redes tejidas a través de obras y discursos, de la difusión de poéticas visuales y de la formulación en las publicaciones de ciertas problemáticas comunes en determinadas coyunturas sociohistóricas entre los años veinte y principios de los setenta del siglo pasado. En primera instancia, se analizarán distintos procesos de de-

bates e intercambio entre publicaciones para luego referirnos a diversos antecedentes académicos que han abordado las revistas como objeto de estudio cultural. En segunda instancia, se desarrollarán tres ejes de análisis: las revistas en tanto dispositivos de circulación de lo nuevo, como soportes de difusión y promoción de poéticas artísticas y como plataformas de lucha política.

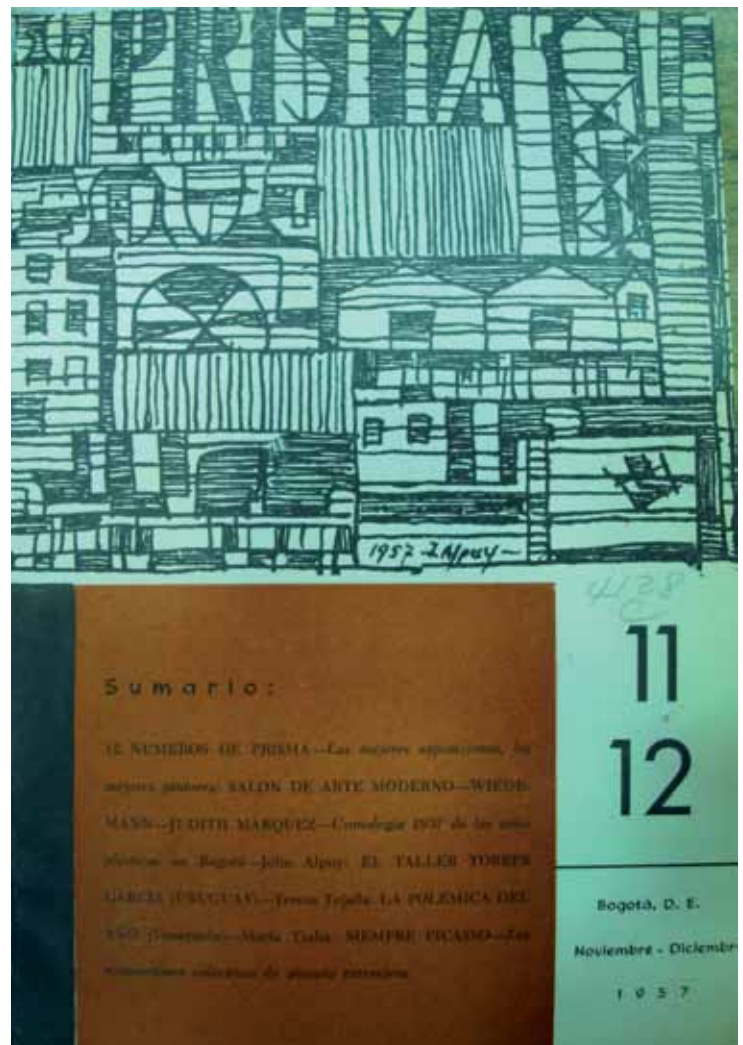
PÁGINAS EN CONEXIÓN

A fines de 1927, el cuarto número de *Verde*, la revista publicada en Cataguazes (Minas Gerais, Brasil) incluía en su sección “Noticias sobre livros e outras noticias” una reseña sobre los contenidos del número 43 de *Martín Fierro*, “conhecidissima revista moderna argentina”: refería al artículo de Eduardo González Lanuza que analizaba las revoluciones tanto literarias como políticas, y destacaba la publicación de “poesía, estudos, notas de arte e outras notas bem interessantes”². La revista no solo incluía notas de arte sino también, y en forma profusa, cantidad de reproducciones de obras de arte: *Martín Fierro* era por entonces uno de los principales dispositivos editoriales que apoyaban al arte moderno, y su impacto llegaba hasta las páginas de varias revistas latinoamericanas.

Diecisiete años más tarde, en diciembre de 1943, aparecía en *Sur* de Buenos Aires, la revista dirigida por Victoria Ocampo, una reseña elogiosa sobre *Correo Literario* a la que comparaban con la parisina *Les Nouvelles Littéraires*, aunque en verdad tomara su diseño de la mexicana *Romance*. Se trataba de una nueva publicación dirigida por un colectivo de exiliados gallegos llegados a Argentina a partir del estallido de la Guerra Civil Española; pocos meses después desde esa misma publicación se destacaban algunos hallazgos de *Sur* en materia literario-política³. No solo estos elogios y referencias cruzadas vinculaban ambos programas editoriales, sino también su carácter cosmopolita, la relación activa con el ámbito americano y europeo, la idea de la preservación de los valores culturales como responsabilidad intelectual en tiempos de conflicto bélico, su oposición a los regímenes totalitarios y el apoyo a la causa de los exiliados. Las páginas de *Correo Literario* también daban cuenta de vínculos simultáneos con otras publicaciones de distinta orientación que aquella dedi-



1



2

cada a las “minorías selectas” a la que apuntaba *Sur*. Las afinidades ideológicas y estéticas con *Latitud* y *Contrapunto* eran remarcadas en una nota de la redacción de marzo de 1945, al mencionarse que con estas compartían “la ardua tarea de luchar en la divulgación de las artes y las letras. Tarea obligada de propalar, fecundar, crear y contribuir por los medios más puros a la defensa de la cultura. [...] Ellas, y otras que aparecerán, han de formar ese estado de afirmación por el cual el pueblo al fin encontrará sus verdaderos órganos de expresión cultural, esa expresión que es connatural con la vida grande y heroica de América”⁴.

No era a partir de la afinidad y la comunión, sino de la reacción violenta desde donde el uruguayo Sarandy Cabrera contestaba en 1947, en las páginas de *Removedor*, las críticas de Tomás Maldonado contra la obra de Joaquín Torres-García: “Lo he visto insultando a Torres García quien no entiende por qué Tomás Maldonado no entiende la pintura con su libresca sabiduría recién aprendida, su erudición a la violeta, y se regodea con una seminosa masturbación de pseudo arte”⁵ (fig. 1). Esta fuerte respuesta estaba a la altura de los cuestionamientos que Maldonado, antiguo seguidor de Torres-García y ahora convertido en detractor, había proferido en su artículo publicado en el se-

gundo número de la revista de la Asociación Arte Concreto-Inventación, en el cual descalificaba al maestro uruguayo y sus teorías respecto del universalismo constructivo⁶. Evidentemente la propuesta de Torres-García que conjugaba la renovación abstracta con elementos de las antiguas culturas americanas estaba muy lejos del ascetismo formal pregonado por el movimiento concretista argentino.

En el quinto número de la revista colombiana *Plástica* dirigida por la artista Judith Márquez se celebraba a comienzos de 1957 la aparición en el medio bogotano –que padecía de un escaso apoyo oficial a las artes plásticas–, de la revista *Prisma*, editada por la crítica argentina Marta Traba⁷ (fig. 2). Dada su esmerada factura y su alto nivel de contenidos, *Plástica* auguraba longevidad a *Prisma*; sin embargo, esto no ocurrió, ya que se publicaron con rapidez doce números, pero solo durante el año 1957. *Prisma* tenía un modelo muy elocuente: la revista argentina *Ver* y *Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest y en la cual Traba había dado sus primeros pasos como crítica de arte. Las dos revistas compartían el objetivo formativo de educar la mirada de sus lectores en torno a una pluralidad de acontecimientos estéticos, aunque el arte moderno tuvo especial énfasis en las páginas de ambas publicaciones⁸.

1 *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Inventiva*, n.º 2, Buenos Aires, diciembre de 1946, p. 1.

2 *Prisma*, n.º 11-12, Bogotá, noviembre-diciembre 1957. Tapa con dibujo de Julio Alpuy.

Los poetas y artistas americanos reunidos en febrero de 1964 en México –agrupados como Movimiento Nueva Solidaridad y Acción Poética Interamericana– sostenían que: “desde hace años, los jóvenes americanos han venido saliendo de sus ciudades para superar la incomunicación reinante con los de otras latitudes, mientras en sus propios países otros iniciaban revistas para cooperar con la superación de esas vallas [...]. Las revistas no son otra cosa que los signos externos de esa revolución interior, al igual que el resto de los sucesos en el campo político, científico y económico [...] el intercambio, el contacto y la cooperación de los escritores, intelectuales y artistas de América, entre sí, son vitales para el destino del Continente”. Esta Declaración fue reproducida en el décimo número de la revista mexicana bilingüe *El corno emplumado*, dirigida por Sergio Mondragón y Margaret Randall, y retomada de allí, en la argentina *Diagonal Cero* publicada por Edgardo Antonio Vigo, quien reproducía el manifiesto en el número del mes de agosto de 1964⁹ (fig. 3).

Las relaciones entre distintas publicaciones latinoamericanas aquí presentadas a modo de ejemplo, no solo permiten dar cuenta, en forma particular, de la amplitud cronológica y territorial propuesta para este artículo, sino también considerarlas como puntos de partida para reflexionar sobre su lugar clave en la articulación de intercambios intelectuales y artísticos continentales.

En este sentido, al proponer un mapeo que aborda en forma relacional algunas revistas culturales entre los años veinte y principios de los setenta, este artículo apunta a destacar el rol de las publicaciones en la construcción de vínculos o sincronías a través de las narrativas y problemáticas de la imagen y su relación en la conformación de programas de modernización cultural y posicionamientos políticos. En este sentido, consideramos esta propuesta como una ampliación del estudio sobre estos emprendimientos que, en general, han sido leídos desde el análisis literario. En efecto, aun considerando los diálogos entre discursos inscriptos en el cruce dinámico de proyectos de la modernidad, muchos de los trabajos de referencia sobre las revistas culturales en América Latina las han abordado fundamentalmente en tanto objeto de estudio sobre la vanguardia literaria,

priorizando o centrándose en cuestiones textuales y dejando de lado las particularidades y aportes de los contenidos visuales.

Presentar un estado de la cuestión respecto de los trabajos sobre las revistas culturales es una tarea ambiciosa que este artículo no pretende asumir, pero sí interesa señalar brevemente algunas aportaciones en torno a esta producción. Beatriz Sarlo ha abordado las publicaciones periódicas como soporte de circulación de discursos literarios en los años veinte y treinta en Argentina, a la vez que ha reflexionado en torno a la revista como dispositivo cultural¹⁰. Nos interesa particularmente destacar su análisis de la sintaxis de la revista y su inscripción en la coyuntura en la cual responde; son las decisiones entre contenidos, imágenes y diagramación las que le otorgan su entidad como soporte de circulación gráfica. Asimismo, esta autora señala cómo las revistas son la arena del debate contemporáneo y de qué manera es posible recorrer la historia de las vanguardias, o de los procesos de modernización cultural, a través de las revistas. Otro punto central para nuestro enfoque se involucra con lo que Sarlo denomina la doble geografía cultural de las revistas: “el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente”¹¹. La geografía de una revista es, como el deseo del viaje, una vía regia hacia su imaginario cultural.

Por su parte, Jorge Schwartz ha puesto especial énfasis en las revistas en su abordaje de las vanguardias en América Latina, al considerarlas desde su condición de medio fundamental para los debates en torno a las renovaciones estéticas de los años veinte y treinta¹². Al oponerlas a las publicaciones cuyas preocupaciones son puramente políticas, el autor aborda las revistas que promueven “la renovación de las artes, los nuevos valores, el combate contra los valores del pasado y el statu quo impuesto por las academias”. Schwartz, junto a Roxana Patiño, también plantea que las revistas no tienen un lugar definido y fijo dentro de un orden cultural dado, sino que tienen funciones específicas y variables: puede tratarse de revistas que funcionen a modo de instituciones o que dependan de una institucionalidad determinada, y otras que nacen en el seno de las formaciones intelectuales y artísticas¹³. Estas últimas son aquellas que, a lo largo del siglo XX, conformaron los principales nú-

cleos ideológico-estéticos por los cuales pasó y se modernizó la cultura latinoamericana.

Pablo Rocca también ha reflexionado sobre este objeto considerando tanto su inscripción en una trama cultural como su visualidad y su relación con lo textual; plantea de qué manera la revista –principalmente la revista vanguardista– emerge con la voluntad de cambiar el mundo aunque se dirija a un pequeño grupo de iniciados: escritores, artistas, universitarios, profesionales de la cultura, de un reducido sector de los grupos sociales que tienen más fortaleza¹⁴. Gana la partida cuando sobrevive lo suficiente como para que algunos de los valores o de las ideas que encumbra pasan, justamente, a otros medios más democráticos. En sí, la revista también es producto de un grupo, un colectivo, que encuentra un área de vacancia, una necesidad de intervenir públicamente y hacer política cultural. Respecto del *tiempo* de la revista, Rocca señala que aun viviendo en el presente la revista apunta, siempre, al futuro; tiene una suerte de mirada bifocal: construye la actualidad y levanta la cabeza para vislumbrar el porvenir¹⁵. También se pueden mencionar los trabajos de Saúl Sosnowski, Sylvia Saítta, Diana Wechsler, Celina Manzoni, Patricia Artundo e Ivonne Pini en su labor de análisis y reflexión sobre este objeto de difusión de ideas y proyectos¹⁶; muchos de estos estudios han privilegiado el abordaje literario de las revistas de las primeras décadas del siglo XX.

Si bien en este trabajo se continúa con las perspectivas abiertas desde estos valiosos aportes, se considera una amplitud cronológica mayor, y aunque muchas veces artistas y escritores formularon juntos sus propuestas, los siguientes puntos del texto se concentrarán en problemas que permiten reflexionar sobre la construcción de una modernidad visual en América Latina.

DISPOSITIVOS PARA “LO NUEVO”

Asociadas a la consolidación y la propagación de un ideario moderno, las revistas que aquí tratamos, como otras producciones culturales del siglo XX, pueden inscribirse dentro de una *tradición de lo nuevo*¹⁷. En ellas se sucedieron imágenes asociadas a las nuevas formas, a una nueva estética o la aspiración a un mundo transformado augurado desde sus páginas. La novedad aparecía como fundamento y motor, en distintos



3

grados y con diversos objetivos: actualización, renovación, revolución. La modernización o ruptura como variables es formulada por Sarlo cuando contrapone *Proa* respecto de *Martín Fierro*: la primera es presentada como revista de nexo; la segunda, de artillería intelectual¹⁸. Si bien tanto las revistas de modernización como las de ruptura sostuvieron un programa renovador, en el primer caso los lineamientos se mantuvieron dentro del *decorum* cultural, mientras que en el segundo el objetivo era desestabilizador: *épater le bourgeois*. En este mismo sentido, Schwartz ha señalado cómo las publicaciones de tendencia modernizante, desprovistas del carácter agresivo de las de vanguardia, apuntaban a una renovación del campo artístico local sin pretender una transgresión de normas¹⁹. A la

4 VV. AA., “Manifiesto Inventionista”, *Joaquim*, n.º 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 12.

5 *Arte Concreto-Invencción*, n.º 1, Buenos Aires, agosto de 1946. Tapa.

6 VV. AA., “Manifiesto Inventionista”, *Arte Concreto-Invencción*, n.º 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.

vez –y más allá de esta diferenciación entre los distintos tipos de revistas–, es posible señalar que todas estas publicaciones contemporáneas formaban parte de una política del “frente de revistas”, como Oliverio Gironde llamaba a *Martín Fierro*, *Proa* y otros medios renovadores²⁰.

La consideración de algunas revistas como apuesta disruptiva y otras de modernización atemperada no solo depende de los materiales presentados sino también de los contextos de circulación y lectura. Por ejemplo, la ya mencionada revista colom-

biana *Plástica* (1956-1960), podría considerarse en términos generales como una publicación de modernización ya que su tarea básica fue la difusión del nuevo arte colombiano en el extranjero y del arte moderno –abstracto– internacional en Colombia²¹. Desde la lectura de Carmen María Jaramillo, algunos de los escritos allí aparecidos funcionaron como manifiestos para el arte moderno colombiano, ya que ubicaron a la revista en una toma de posición política, pública y reivindicativa por parte de los artistas frente a las instituciones del poder, como museos y salones²².

En esta línea de circulación de materiales e ideas de renovación, *Joaquim* (1946-1948), de Curitiba (Brasil), buscó integrarse a la vida contemporánea en la tensión del contexto internacional: fue el descubrimiento del arte moderno y sus implicaciones progresistas lo que catalizó la aparición de la revista que oxigenó el ambiente provinciano del Estado de Paraná. En esta búsqueda de apertura a nuevas ideas, *Joaquim* hizo espacio en sus páginas a las propuestas del abstraccionismo de Buenos Aires, publicando el Manifiesto Inventionista y una particular versión gráfica de las obras de ese grupo²³. Así, las pinturas de marcos recortados constitutiva del programa inventionista argentino, caracterizadas por la ruptura con el cuadro ortogonal y la herencia constructiva de aspecto casi maquinal –propuesta que será analizada en profundidad en el próximo punto de este trabajo, eran reinterpretadas en *Joaquim* a través de la xilografía (figs. 4 a 6). Las figuras netas de planos lisos sobre fondos neutros se transmutaban en las páginas de la revista brasileña en imágenes de delicadas texturas lineales que aludían a un claroscuro de la superposición figura/fondo. Un registro que contradecía las investigaciones planistas llevadas adelante por los artistas argentinos. Así, mientras posibilitaban la circulación de estas imágenes modernas, los medios de reproducción también tergiversaban las exigencias de los programas artísticos. La apertura a nuevos círculos implicaba relecturas (a veces no del todo exactas) del propio proyecto.

Las revistas fueron los soportes gráficos privilegiados para disseminar “lo nuevo”, intercambiando, reproduciendo, reinterpretando y haciendo circular imágenes en distintas latitudes. En general, la reproducción fotomecánica de producciones vi-

MANIFIESTO INVENTIONISTA

La arte artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes duras. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se cierran así la profecía del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la ideología estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de lo bello.

No hay nada estético en el arte; los que se pretenden iniciados son unos falsarios.

El arte representativo muestra “realidades” estéticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracción. Sólo por un malentendido idealista se divió en llamar abstractas a las experiencias estéticas no falsas o no conscientes de sí, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrevocable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia. La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.
Ilusión de expresión.
Ilusión de realidad.
Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre debilitado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, como lo practica.

Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia fuerza, a la nueva comunión que se forja en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agitanas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la melancólica existencialista o romántica. Contra las subyugas de la pequeña fuga y del pequeño drama lírico. Contra todo arte de ilusiones. Por un arte colectivo.

“Matar la épica”, han dicho los surrealistas, los últimos mohabanes de la representación. EXALTAR LA OPTICA, descomponer.

Lo fundamental: reducir al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el “buen gusto”. La función blanca.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.

Edgar Barley, Antonio Caraballo, Simón Contreras, Manuel D. Espinosa, Alfredo Hilo, Elio Ianni, Obdulio Lardi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Meisberg, Primaldo Monaco, Oscar Nizkor, Lily Pratt, Jorge Souza, Matilde Werbin.

Manifiesto publicado con motivo de la primera exposición internacional, realizada en el Galin Premier en marzo de 1946.



5

suales contemporáneas –pintura, escultura, arquitectura, fotografías– coexistió en las páginas de las publicaciones con toda una artillería de recursos gráficos: viñetas, juegos tipográficos y dibujos. Particularmente, los grabados fueron recursos destacados dentro de las publicaciones. Se trataba de un momento en el que la industria de la impresión expandía sus posibilidades técnicas: eran los mismos tiempos en los que Walter Benjamin reflexionaba en torno a la reproductibilidad de la obra de arte, cuando Clement Greenberg alertaba sobre la creciente expansión de la cultura visual como arma de “lo kitsch” y poco antes de que André Malraux enunciara su contracara optimista en clave de la conformación, gracias a las posibilidades de la reproducción, de un extenso museo imaginario²⁴. Era en ese marco de una creciente presencia de la imagen impresa como conformadora de una cultura visual contemporánea y una vía para la difusión de un imaginario de la modernidad artística donde la *multiejemplaridad* propia de las estampas producidas en linóleo, litografía o xilografía era potenciada por su inclusión en las revistas²⁵. Los grabados allí publicados podían ser reproducciones de estampas realizadas previamente, el anticipo a su aparición en otros círculos artísticos, o también *grabados originales* editados especialmente en estos medios y, en muchos casos, impresos directamente de la matriz realizada por el artista. La reproducción de litografías de tono combati-



6

vo de Guillermo Facio Hebequer en la anarquista *Nervio* o en la comunista *Actualidad* (1933) en Argentina o de los gofrados experimentales de Omar Rayo en el número 7 de la colombiana *Nadaísmo 70* (1971), dirigida por Gonzalo Arango, dan cuenta de la puesta en juego de diversas poéticas gráficas en distintas coyunturas históricas y artísticas. Así, la posibilidad de impresión accesible –tanto en términos visuales como económicos– facilitó la difusión de imaginarios tanto revolucionarios como modernizadores.

Un ejemplo particular de este arsenal de estrategias gráficas es la transposición gráfica de *Abaporu* de Tarsila do Amaral en el primer número de la *Revista de Antropofagia* paulista (1928-1929), publicación considerada como “el periódico más extremista de la vanguardia de los años veinte”²⁶. Mientras que la pintura está estructurada con atractivos planos de colores y sólidos volúmenes, en el dibujo estos se acotan a una ascética y ligera definición de la línea negra sobre fondo blanco (fig. 7). Contemplando que, “en contradicción con sus intenciones literarias, el proyecto gráfico [de *Revista de Antropofagia*] era bastante trivial, como los otros periódicos modernistas, con excepción de *Klaxon*”²⁷, la presencia de las pocas obras allí reproducidas cobra interés en relación con las selecciones y recortes editoriales: resultaban, sin duda, imágenes relevantes para el programa edito-



7

rial. A la vez, y en particular, el ejemplo de la versión gráfica del *Abaporu* se torna más significativo aún al considerar el espacio en el que se encontró diagramada: enmarcada por el “Manifesto Antropofago” de Oswald de Andrade, pieza fundamental de la vanguardia latinoamericana y que, en este contexto, brindaba la orientación general a la revista. Así, en esta relación dialógica con el texto, el dibujo de Tarsila daba el anclaje visual a la propuesta de la publicación y de la antropofagia como *keyword* que, en verdad, había encontrado en la propia obra de la artista su punto de partida²⁸.

Fueron las imágenes de Tarsila do Amaral las que primaron en las páginas de la publicación: su obra apareció seis veces a lo largo de sus veintiséis entregas, sobre todo en su segunda etapa o “segunda dentición”, donde la participación de Oswald de Andrade también cobró mayor presencia. A la vez, junto a la inclusión de un dibujo de la mineira Rosario Fusco y otro de María Clemencia enviado desde Buenos Aires, también fueron reproducidos dibujos de Antonio Gomide, Pagú, Emilia-



8

no di Cavalcanti y Cícero Dias. Así, ya en momentos de consolidación y balance seis años después de la Semana de Arte Moderna como hito del modernismo brasileño, el imaginario visual de esa avanzada artística se multiplicaba en las páginas de *Revista de Antropofagia* como un espacio de difusión que –trascendiendo los acotados límites de la formación de vanguardia y su estrecho círculo de allegados– se expandía hacia un público más amplio, al ser incluido como suplemento en el *Diário de S. Paulo*.

La pretensión de renovación vanguardista sostenida desde las páginas de las revistas tuvo en algunas ocasiones expansión a otro tipo de visibilidad y soporte: los muros de la ciudad. En su irrupción en el espacio público, la vanguardia se leía y veía en las paredes. En diciembre de 1921, se lanzaba en México *Actual. Hoja de Vanguardia* como “comprimido estridentista”; el diseño de esa publicación mural se encontraba dominado por la imagen del autor del manifiesto e ideólogo del movimiento, Manuel Maples Arce, en relación con un juego tipográfico (fig. 8).

7 *Revista de Antropofagia*, año 1, n.º 1, San Pablo, mayo de 1928, p. 3.

8 *Actual N.º 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista*, México, diciembre de 1921.

9 *Prisma. Revista mural*, n.º 1, Buenos Aires, diciembre de 1921.



9

Junto con la progresiva aparición de los cuatro manifiestos del estridentismo surgieron las revistas del movimiento, como *Horizonte* o *Irradiador*, con abundancia de imágenes de temática urbana de Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y, especialmente, Ramón Alva de la Canal²⁹. En esos mismos tiempos, la vanguardia ultraísta irrumpía en Buenos Aires a través de *Prisma. Revista Mural*, donde se estableció un diálogo entre la xilografía modernista *Buenos Aires* de Norah Borges y la proclama-manifiesto de su hermano Jorge Luis y sus poesías, junto con las de Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre, entre otros³⁰ (fig. 9). En esta línea de vinculación entre gráfica y poesía, podría establecerse otro vínculo lejano con la revista-cartel *Alicia la Roja* publicada en Puerto Rico, con cuatro ediciones entre 1972 y 1979³¹.

Tomando en cuenta los usos de los espacios editoriales convencionales y los soportes tradicionales, podría pensarse en cambio a otras publicaciones consideradas como modernizadoras y que cumplieron un rol clave en la circulación de obras y discursos: entre ellas, *Ver y Estimar* en Buenos Aires, *Hábitat* en São Paulo, *Prisma* en Bogotá. Aparecida en Buenos Aires en 1943-1944, *Correo Literario* fue también una revista de modernización. Dirigida por los escritores Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado junto con el artista Luis Seoane, la iniciativa se inscribía dentro del proceso de crecimiento de la industria editorial argentina relacionado con la llegada de exiliados españoles a partir del desarrollo de la Guerra Civil Española. Así, *Correo Literario* operó como un espacio de interconexión entre los planteamientos del núcleo editor

gallego y los de distintas personalidades porteñas y latinoamericanas, materializando en sus páginas la difusión de un imaginario sostenido en común³².

El dinamismo de la revista se materializó a través de una diagramación que ponía de relieve un nutrido conjunto de imágenes –fotografías, grabados, viñetas, ilustraciones, reproducciones– que acompañó en clave visual las notas de los colaboradores y los discursos sostenidos por los editores. Junto a la puesta en evidencia de una comunidad de intereses ideológicos o culturales con otras revistas del campo local –como ya se ha mencionado, establecía relaciones con *Sur*, *Latitud* y *Contrapunto*, a las que se puede sumar *De Mar a Mar*– no debería resultar casual su “parentesco” gráfico y de contenidos con la mexicana *Romance* (1940-1941), en cuyo comité de redacción había participado Varela antes de su radicación rioplatense³³.

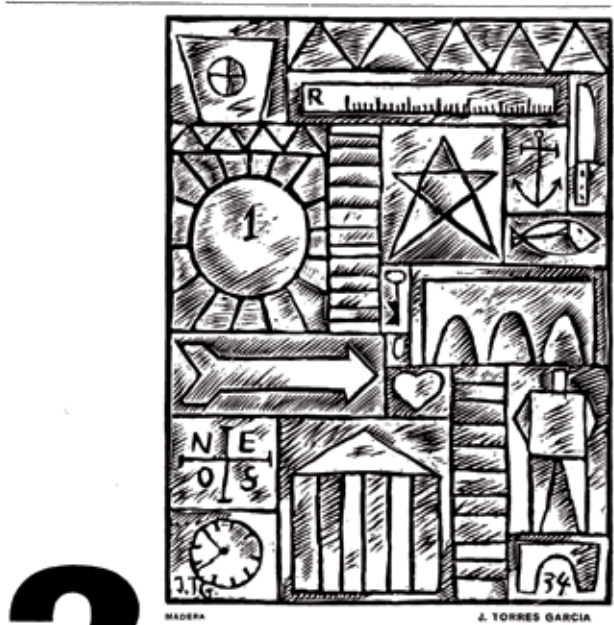
En la revista se sucedieron comentarios sobre producciones literarias, cinematográficas y teatrales locales y también referencias a variadas noticias internacionales que circulaban en el activo campo intelectual porteño de la época. El espacio otorgado a la producción plástica fue profuso, ya que no solo se prestó gran importancia a las reseñas y comentarios de exposiciones, sino que también incluyó noticias diversas del ámbito artístico local e internacional, extensas notas de los editores sobre personalidades de la historia del arte occidental y de la actualidad local, así como artículos vinculados a las más variadas orientaciones estéticas. Si se considera que en *Correo Literario* se acentuaban los diálogos entre lo local y lo univer-



10

sal, esta publicación bien podría presentarse desde esa óptica como un órgano de difusión de la más amplia corriente cultural de la modernidad cosmopolita.

Un lugar destacado de *Correo Literario* lo ocupó la imagen diagramada en el centro de la primera página: reproducciones de xilografías, litografías y dibujos ponían de relieve el importante papel asignado en la revista a los discursos visuales, y también operaba desde ese espacio simbólico a la manera de “puerta de acceso” al imaginario sostenido por la publicación en materia estético-ideológica. En efecto, el predominio de imágenes de artistas franceses o asociados a la Escuela de París, como los dibujos de Foujita, Raoul Dufy, André Lhote o Jules Pascin, apuntaba a la proyección de un “universalismo” estético que, representado a través de estas imágenes del modernismo de las primeras décadas del siglo XX, daba lugar a un discurso asociado en forma implícita a la libertad y a la expresión artística individual durante la Segunda Guerra Mundial. A la vez, en sus páginas se desplegó un compendio de información sobre cultura general histórica y contemporánea, poniéndose en sintonía a Pablo Picasso y Mario de Andrade, Antonio Berni y Piet Mondrian, Lasar Segall y Joaquín Torres-García. De ese modo, *Correo Literario* introducía referencias a “lo nuevo” en forma moderada y a la vez altamente actualizada (fig. 10).



3

“ El gran paso dado modernamente por el arte plástico, consiste en ésta en que la forma, aun pudiendo tener su origen en la realidad, ya no quiere ser “representativa”; sino “forma en sí” y color, con toda independencia. Y esto ha creado todo un nuevo orden plástico, cuya expresión más pura es el llamado “arte abstracto.” Por abstracción, no significa en nuestro lenguaje “no figuración”, sino más bien “síntesis”. Por esto, en su valor absoluto, la forma (y aparte de la representación) puede tener honda expresión humana.

J. TORRES-GARCIA

11

INTERVENCIONES POÉTICAS

Las revistas ocupan un rol clave en la difusión de los ideales de las diversas formaciones artísticas. De hecho, la relevancia otorgada al órgano de promoción y a los textos, manifiestos e imágenes allí publicados, fue muchas veces similar a la adjudicada a la obra plástica. En este sentido, existe toda una línea de revistas que podríamos denominar “constructivas”: desde la pionera *Círculo y Cuadrado* a *Nueva Visión*, se puede trazar un arco de publicaciones que subrayan esta poética. La diferencia fundamental de este conjunto en relación con otras revistas renovadoras es el protagonismo del arte abstracto que, aunque amplio y heterogéneo, constituye una marca contundente respecto de otras instancias de inscripción de lo nuevo. En el caso sudamericano, es posible considerar que estas revistas siguieron los desarrollos franceses de la década de los treinta (*Cercle et Carré*, *Art Concret*, *Abstraction-Creation*), la propuesta del Bauhaus y el concretismo suizo como principales referentes³⁴. Debemos entender esta línea de publicaciones constructivas desarrolladas en Sudamérica como revistas de vanguardia; bajo esta idea aludimos a un núcleo editor que responde a un grupo o formación que se propone de avanzada.

Este es el caso, por ejemplo, de *Círculo y Cuadrado* (1936-1938), órgano de la Asociación Arte Constructivo (AAC), agrupación

10 *Correo Literario*, Buenos Aires, 1943-1945. Tapas varias.

11 *Círculo y Cuadrado*, n.º 3, Montevideo, febrero de 1937. Tapa.

12 *Arturo*, n.º 1, Buenos Aires, verano de 1944. Tapa y contratapa.



12

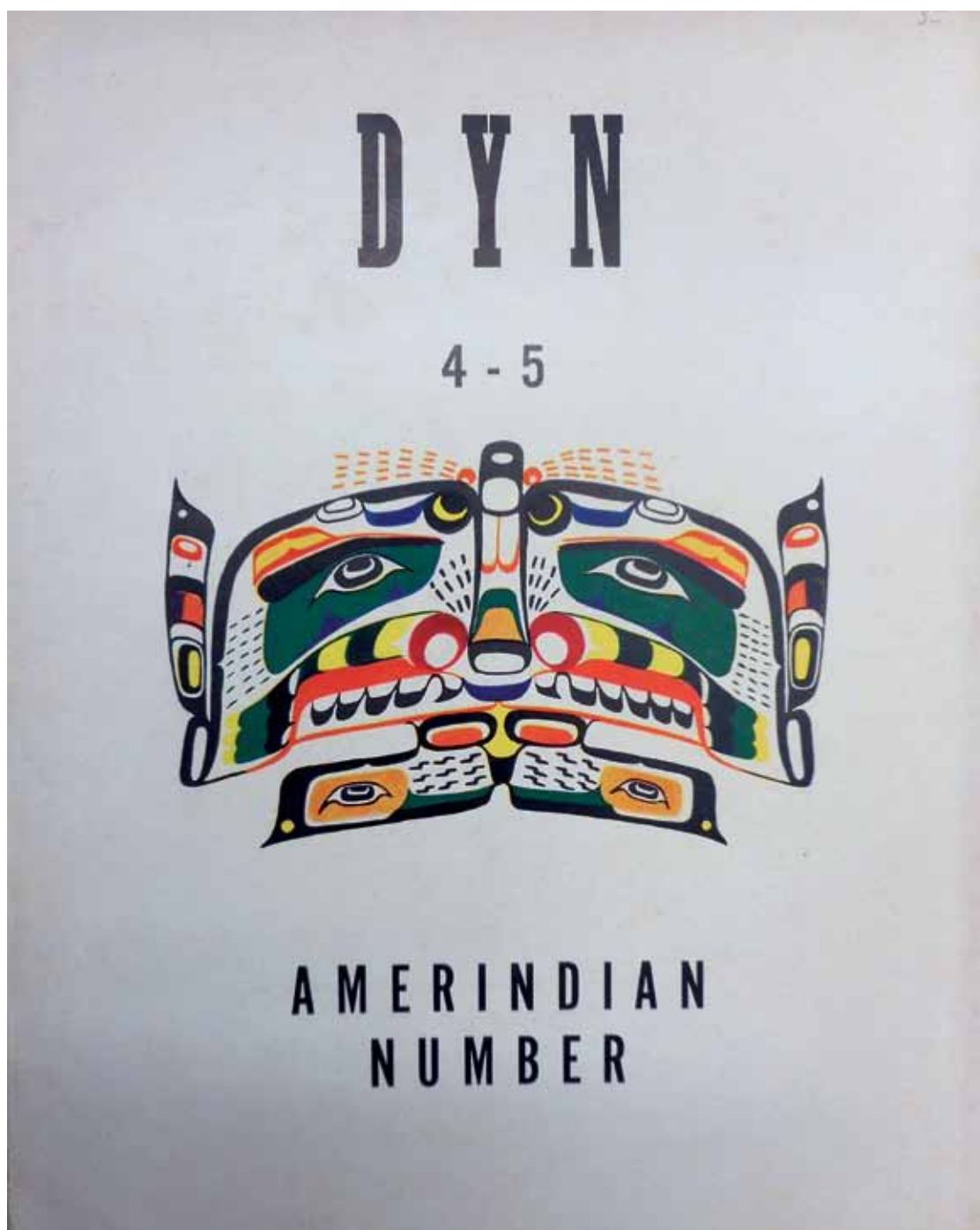
formada en Montevideo en torno a la figura de Joaquín Torres-García; la revista se proponía como la segunda época de su homónima francesa y sostenía la doble intención de introducir el arte geométrico abstracto europeo en Uruguay y presentar al público europeo las nuevas posibilidades que desarrollaba el arte en Sudamérica. Asimismo, la revista ponía en circulación fotos de producciones precolombinas³⁵ (fig. 11). Efectivamente, la profundización de los estudios sobre la tradición americana encontró en la AAC un espacio contundente: Cecilia de Torres ha señalado que esta búsqueda alcanza su apogeo en 1937, cuando los símbolos del sol y otros signos planetarios, la paleta de tonos terrosos y el sentido de la geometría incaica pasan a formar parte de las obras de los artistas de la AAC recuperando un profundo sentido místico de la obra.

La disolución de la AAC, producto de la decepción de Torres-García respecto de los logros del grupo, se continuó con la formación del Taller Torres-García (TTG), llamado “Escuela del Sur” a partir de 1942. La principal diferencia con los miembros de la AAC consistía en que los integrantes del taller eran artistas jóvenes, carentes de formación previa y dispuestos a entregarse a la causa utópica del maestro³⁶. Este nuevo grupo contó también con su publicación: la revista *Removedor* fue el órgano de difusión del TTG, redactado y editado por sus integrantes. Desde sus páginas estos afirmaron: “con *Removedor* y una buena espátula estamos dispuestos a insistir tanto sobre la vieja pintura hasta dejar el camino preparado para imponer la nueva”. Esta revista, cuyos veintiocho números aparecieron entre febrero de 1945 y agosto de 1952, representaba la virulencia de este nuevo grupo de artistas dispuesto a imponer *lo nuevo* según las prescripciones

del maestro; según se referenció al comienzo del texto, esta publicación tuvo fuertes momentos de confrontación con los grupos invencionistas porteños.

Si bien hacia mediados de los años cuarenta la figura de Torres-García había ido perdiendo valor en relación con nuevos referentes, es importante recordar que Montevideo se transformó en un centro de peregrinación artística para la órbita rioplatense: los jóvenes artistas porteños cruzaban a la otra margen del ancho río para conocerlo, seguir sus enseñanzas³⁷. Además, a partir de su llegada, Torres-García ocupó un lugar en la escena porteña a través de sus libros y de las columnas del diario *La Nación*³⁸. Asimismo, fue una pieza clave en las definiciones de la nueva vanguardia de Buenos Aires: en 1944 tuvo un rol de orientación en una revista de jóvenes artistas y poetas que se convertiría en una publicación antológica, iniciadora de los debates en torno a la abstracción en la Argentina.

Arturo. Revista de Artes Abstractas despuntó con gestos vanguardistas en el campo artístico porteño en el verano de 1944 (fig. 12). Artistas y poetas unidos buscaban dar un registro propio a los significados del arte moderno y constituir una plataforma de acción estética transformadora que involucrase un proyecto internacionalista. El comité editorial del único número de *Arturo* estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Además de sus noveles impulsores, la publicación reunió a “vanguardistas consagrados” activos en la renovación estética desde las primeras décadas del siglo XX: además de Torres-García, participaron Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva. También se reprodujeron obras de Vassily Kandinsky y



13

Piet Mondrian. La cubierta roja fue realizada por Tomás Maldonado y las viñetas del interior por Lidy Prati³⁹.

La revista representa un momento embrionario y aglutinador de ideas en ebullición. A la cubierta de *Arturo*, con recorridos lineales erráticos y quebrados, le seguían, en la retirada de tapa, las definiciones de “Inventar” e “Invención” según la entrada del diccionario y la máxima de la revista: “INVENCIÓN contra AUTOMATISMO”. El invencionismo se proponía como un nuevo modo conceptual de abordar el hecho estético: se privilegiaba la autonomía y los valores inventivos prescindiendo de cualidades descriptivas. También en esta línea se destacaban las capacidades intelectivas en la invención artística. Sin

embargo, la confrontación de estas ideas con la cubierta “expresionista” de Tomás Maldonado se volvió un señalamiento recurrente en la crítica respecto a las ambigüedades y contradicciones en la publicación⁴⁰. Evidentemente, los sentidos en pugna, las tensiones entre la necesidad y las dificultades de orientar las búsquedas se presentan en la revista de manera contundente. En el anverso y reverso de una página se conjugaban las elaboraciones y percepciones que un grupo de jóvenes presentaba, desde Buenos Aires y durante la Segunda Guerra Mundial, sobre el mundo contemporáneo.

Arturo aportó un procedimiento conceptual decisivo para la vanguardia invencionista porteña: el marco recortado. A través

de esta indagación, estructuras irregulares que combinan formas geométricas simples se convirtieron en el soporte pictórico utilizado por los invencionistas. Rothfuss, el autor del texto “El marco: un problema de la plástica actual” que explicitaba a nivel teórico la propuesta, planteaba la necesidad de repensar la estructura del marco en la creación plástica contemporánea. Según Rothfuss, la regularidad del soporte fragmentaba la forma de modo que la obra –aunque abstracta– seguía el concepto de ventana de los cuadros naturalistas. Su propuesta apuntaba a hacer “jugar al borde de la tela un papel activo en la creación plástica. [...] Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad”⁴¹. En el artículo se reproducía *Los dos, etc.* de Vassily Kandinsky, *Composition en blanc, noir et rouge* (1936) de Piet Mondrian y una obra del propio Rothfuss siguiendo la propuesta del marco recortado; Pérez-Barreiro ha señalado que de esta yuxtaposición estratégica de imágenes derivaba un mensaje implícito: con su propuesta textual y visual, Rothfuss proponía la superación de los proyectos del arte no figurativo europeo⁴². Precisamente esto permite comprender el alcance que se le estaba dando a los problemas tratados en la revista y a quiénes se elegía como interlocutores en diálogos y disputas.

Arturo comenzó a desmembrarse casi en paralelo a su aparición. El fraccionamiento del grupo devino en diferencias teórico-estéticas y en pugnas personalistas entre sus miembros que no pudieron conciliar el advenimiento de un segundo número. Los diversos grupos derivados de *Arturo*, tanto Madí, la AACI y Perceptismo (una desmembración de la AACI creada por Raúl Lozza en 1948) publicaron sus revistas y boletines como órganos de difusión de sus perspectivas estético-políticas. En *Arte Madí Universal*, la revista que Kosice publicó desde 1947, se encuentran máximas, manifiestos y textos traducidos al inglés y al francés, mostrando la voluntad de intercambios internacionalistas. En tanto último núcleo de esta saga invencionista, la revista *Nueva Visión* puede considerarse como el resultado decantado de esa serie de experiencias, ya que encausó el programa vanguardista abocado a la transformación de la realidad cotidiana en praxis específicas como arquitectura y diseño⁴³.

Considerando el panorama sudamericano en torno a la actividad de difusión de la abstracción, es preciso mencionar *Los Disidentes*. Esta revista que marcó la irrupción del arte abstracto venezolano apareció en París en 1950; aunque de procedencia francesa, el alcance fue explicitado por sus editores –Alejandro Otero, Mateo Manaure y Carlos González Bogen, entre otros– en la propia tapa: “Circulando por América Latina”. La revista sostenía la apuesta abstracta y arremetía contra los artistas realistas, las instituciones artísticas (Salones, Escuela y Museo de Bellas Artes), la crítica y “la falsedad que constituye la realidad cultural venezolana”; precisamente, en el quinto y último número de septiembre de 1950 publicaron el “Manifiesto No” que identificaba las impugnaciones del grupo⁴⁴.

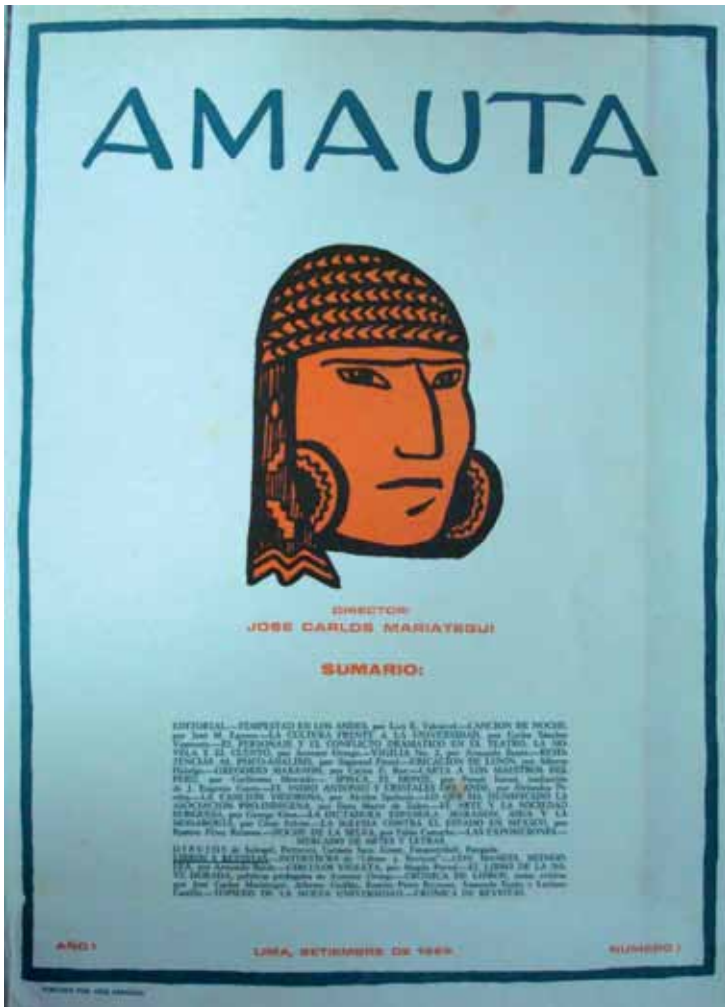
Sin embargo, el Jano del modernismo no solo consideraba las posibilidades de una imagen racional sino también las pro-

ducciones del impredecible inconsciente. A la par que las revistas abstraccionistas surgieron las surrealistas, con una mayor orientación poético-literaria y destinadas a difundir (y en algunos casos a disentir con) el credo de André Breton. Casi en simultaneidad con los sucesos europeos aparecía en Buenos Aires *Qué* (1928), dirigida por Aldo Pellegrini y Elías Piterbarg (bajo los seudónimos de Adolfo Este y Esteban Daldid, respectivamente)⁴⁵. En esta revista, en la que editores y colaboradores experimentaron con la escritura automática, las artes plásticas estuvieron ausentes. Diez años después de esta primera inscripción sudamericana del surrealismo, en la ciudad chilena de Talca surgía *Mandrágora* (1938-1943), fundada por los poetas Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Braulio Arenas. En sus siete números, publicó manifiestos de los editores y poemas y textos de Rimbaud, Alfred Jarry, Benjamin Peret, André Breton y Paul Éluard que dan cuenta del culto al inconsciente freudiano. Esta línea editorial los perfiló como los representantes de la continuidad del diálogo que ya había establecido Vicente Huidobro con el surrealismo francés⁴⁶.

En diciembre de 1939 se publicó en Lima el único número de *El Uso de la Palabra*, creada por los peruanos César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, que se vinculaba con la realización de una pionera exposición de obras surrealistas realizada en Lima en mayo de 1935. Esta revista, que sería la primera de la serie de publicaciones vanguardistas editadas por Westphalen –que incluye a *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1970)–, buscaba dar a conocer experiencias estéticas ignoradas en el Perú, traduciendo poemas de Breton y Éluard, entre otros⁴⁷. Moro, involucrado en París con el grupo de Breton y activador a su regreso de Europa de la escena de vanguardia peruana, se exilió en 1938 en México a causa de su activismo en defensa de la República Española, constituyéndose en uno de los protagonistas del núcleo surrealista mexicano⁴⁸.

Alejado del círculo bretoniano por no compartir su ortodoxia, Moro fue organizador en 1940 de la *Exposición internacional del surrealismo* y colaborador de *Dyn*⁴⁹ (fig. 13). Esta revista, publicada en México entre 1942 y 1944 por el artista Wolfgang Paalen, fue distribuida fundamentalmente en Nueva York y Londres, dado que tenía como público privilegiado al grupo surrealista ortodoxo y de ahí que los artículos se presentaran en inglés y francés⁵⁰. En el número 1 apareció el texto de Paalen “Farewell au Surréalisme” (mitad en inglés y en francés: “Adiós al surrealismo”) donde marcaba sus críticas a las bases filosóficas del movimiento y particularmente la aplicación simplista de las ideas de Hegel y Marx⁵¹. Con un fuerte acento en lo visual, *Dyn* fue una de las cunas de la nueva sensibilidad que impulsarían el expresionismo abstracto; también es resaltable el espacio concedido en sus páginas a los estudios etnográficos y a los descubrimientos arqueológicos⁵².

En los años cuarenta en Buenos Aires, el primer impulsor del surrealismo en América Latina, Aldo Pellegrini, volvió a la car-



14 *Amauta*, año 1, n.º 1, Lima, septiembre de 1926. Tapa.

Nombres, ideas, imágenes surgidas de las publicaciones trazaron entonces redes ideológicas a lo largo del continente. En muchos casos, se trataba de órganos de difusión partidaria o sindical; en otros, voceros de frentes militantes entre la cultura y la política. En 1924, las xilografías de David A. Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco o Xavier Guerrero representando a obreros y campesinos en las páginas del periódico quincenal *El Machete*, órgano de difusión del comunista Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, cumplían en México un papel relevante en términos de posicionamiento ideológico, a la vez que proyectaban su impacto iconográfico: la gráfica mexicana se consolidaba entonces un referente del arte comprometido a nivel continental. La preeminencia de estas imágenes sobre el contenido textual de la publicación otorgaba una contundente formulación visual a las denuncias políticas del momento; ejemplo de esto es la xilografía de Guerrero diagramada sobre el epígrafe “Cómo se trabaja en la refinería de ‘El Águila’, con trapos en las manos en lugar de guantes, en una temperatura asfixiante de 50 grados”; en ella se observa un grupo de trabajadores de rostros sintéticos, casi a modo de máscaras, que portan palas y picos sostenidos por gruesas manoplas.

Por esos mismos años, las imágenes que incluía *La Campana de Palo* en Buenos Aires apuntaban a propagar el imaginario político anarquista, a la vez que significaban una fuente de recursos para el mantenimiento de su proyecto editorial. Tal fue el caso de la xilografía realizada por Juan Antonio Ballester Peña, difundida en la portada del número de marzo de 1927⁵³; la obra se anunciaba como “una acción”, en un juego de palabras y sentidos que aunaba la referencia a la inversión bursátil con la *acción directa* anarquista. Aun con sesgos ideológicos diversos, ambas publicaciones –*El Machete* y *La Campana de Palo*– encuentran en la recurrencia de la caricatura del burgués y de la figura heroica del obrero empuñando su arma de trabajo o de lucha –su maza, su machete– un código visual común. A la vez, la publicación anarquista trazó vínculos con otras ediciones contemporáneas: en la sección “Publicaciones recibidas” del número 10 de *La Campana de Palo*, de diciembre de 1926, se celebraba la aparición del primer número de *Amauta*, “publicación peruana dirigida por José Carlos Mariátegui, uno de los intelectuales de más enjundia y de arrojo moral de la república hermana. Su su-

ga junto con Elías Pitterberg y Enrique Pichón Rivière con un nuevo emprendimiento: los dos números de *Ciclo* (1948-1949) que recortaba perfiles del surrealismo y la apuesta constructiva. Entendiendo ambos universos como núcleos complementarios del modernismo, *Ciclo* –con un cuidado diseño inspirado en la gráfica suiza concreta– publicó textos sobre Paalen, Lautréamont y Apollinaire, entre otros. Pellegrini continuó esta tarea en *Letra y Línea* (1953-1954), donde también buscó articular abstracción y surrealismo realizando homenajes a Dadá y De Stijl⁵³. En torno al desarrollo del surrealismo porteño de los años cincuenta, tal vez sea la revista *Boa*, dirigida por Julio Llínas, la que mejor representa la reactualización de esta poética en conexión con la apuesta informalista⁵⁴.

ACCIONES POLÍTICAS

La noción de *latinoamericanismo* operó en distintos momentos del siglo XX como clave ideológica en función de una definición identitaria a la vez que geográfica, articuladora de redes regionales en el marco de la aspiración internacionalista. En el reconocimiento entre proyectos culturales similares y en su definición de vías de intercambios simbólicos, la noción de latinoamericanismo activó desde las revistas una voluntad de trascender o diluir las fronteras geopolíticas nacionales, imprimiendo una dimensión transnacional a esos proyectos.

mario es nutridísimo. Alrededor de esta revista, como alrededor de una bandera de combate, se han agrupado los valores más sólidos y prestigiosos de la intelectualidad joven peruana”⁵⁶.

Amauta, revista fundada por Mariátegui en Perú en 1926, sostuvo una densa trama intelectual y artística, y formuló una relación clave con el movimiento indigenista (fig. 14). La publicación era presentada como “la voz de un movimiento y de una generación [...] rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna. [...] El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo”⁵⁷. Los discursos difundidos en sus páginas daban claro registro de su voluntad de dar cuenta de “lo nuevo” tanto desde el punto de vista estético como político: vanguardia y nacionalismo, indigenismo y marxismo se articularon en sus páginas⁵⁸. Así, este ejemplo permite cuestionar las lecturas que contraponen en clave poco matizada una vanguardia estética y una vanguardia política, dicotomía tan arraigada en muchos de los estudios culturales latinoamericanos⁵⁹.

En las selecciones visuales de *Amauta* se incluyeron las obras modernistas del alemán George Grosz, los franceses Henri Matisse y Albert Marquet o los argentinos Emilio Pettoruti, María Clemencia –que, como se mencionó, por esas mismas fechas también era una de las artistas reproducidas en *Revista de Antropofagia*– y Norah Borges, cuyo dibujo *Las dos hermanas* fue diagramado junto al texto “Poesía nueva” de César Vallejo⁶⁰. Figura clave de la relación entre el arte y la política de aquellos tiempos, las imágenes de Diego Rivera también tuvieron un espacio destacado en *Amauta*, junto con una biografía sumaria a partir de datos “preparados y ordenados por el propio artista” y una caricatura del mismo a cargo de su connacional Miguel Covarrubias⁶¹. Entre los artistas locales, se destacó en *Amauta* la presencia de Julia Codesido, Camilo Blas y, sobre todo, José Sabogal, responsable de la imagen de la cabeza identificativa de la publicación que, junto con el propio título (que en quechua significa “sabio” o “consejero” inca), planteó lo indígena como elemento programático ya desde la portada del primer número. No obstante, si bien estos artistas locales acompañaron con sus imágenes el proyecto de *Amauta*, cabe señalar que no desarrollaron un particular interés en las relaciones entre arte y



15

política: en este caso, cabe reafirmar la asociación estrecha de la línea conceptual de la revista específicamente con el planteamiento ideológico de su director⁶².

Con los sucesivos golpes militares acaecidos en distintos países del cono sur y la extendida situación de crisis socioeconómica, las posiciones de artistas e intelectuales se radicalizaron a principios de los años treinta. Compromiso, sentido social del arte y politización de la vanguardia fueron algunas de las cuestiones puestas en juego en los debates de esos años, y que distintas publicaciones recogieron de modo singular. Entre marzo y abril de 1931, Oswald de Andrade junto con Patrícia Galvão (Pagu) y Queiroz Lima editaron en São Paulo los ocho números de *O Homem do Povo*; pocos años habían pasado de la escritura de su “Manifiesto Antropófago” que, como ya se ha señalado, resulta una pieza clave para el modernismo brasileño de los años veinte y, ya volcado a la militancia comunista, Oswald tomaba estas páginas para sostener una crítica y parodia de la sociedad burguesa en forma abierta y combativa (fig. 15). Con formato tabloide, *O Homem do Povo* buscaba transformar la conciencia del proletariado a través de variados procedimientos gráficos: tipografía, caricatura, viñetas y fotografía al servicio de la acción revolucionaria⁶³. Pagu fue la principal responsable de la vi-



16

sualidad de esta publicación, en la cual se destacó su historieta “Malakabeça, Fanika e Kabeluda”; con una figuración sintética y planimétrica que, en cierto sentido, recuperaba la herencia formal de la vanguardia, la historieta protagonizada por los tres personajes de su título –un matrimonio y una sobrina revolucionaria– parodiaba ciertos tópicos de la militancia de izquierda, las políticas represivas y la acción pública⁶⁴.

También en Buenos Aires –dentro de una línea amplia de revistas culturales de izquierda como *Claridad* o *Metrópolis*– apa-

recieron en 1933 los cinco números de *Contra*. La revista de los franco-tiradores, ubicada en una posición que David Viñas caracterizó como “el lugar de la izquierda intelectual más radicalizada en esa circunstancia cultural”⁶⁵. Dirigida por Raúl González Tuñón, antiguo integrante de la vanguardia martinfierrista de los años veinte, su vinculación con los lineamientos del Partido Comunista permiten asociarla al planteo de *O Homem do Povo*. Su línea editorial postulaba que el arte debía sostener una posición comprometida, cumplir una función social y apoyar a la causa revolucionaria; desde estas premisas, la revista respaldaba y promovía un arte militante por la renovación estética y política. Este enfoque era sostenido desde algunas de sus portadas; así, ya en el primer número apareció, a modo de imagen-manifiesto, la figura de un hombre con el puño izquierdo en alto, el puño derecho golpeándose el pecho y una expresión endurecida de su rostro: se trata de la reproducción de la décima lámina de la serie de doce litografías titulada *Tu historia, compañero*, de Guillermo Facio Hebequer –publicada inicialmente como uno de los Cuadernos de la Unión de Plásticos Proletarios– donde el artista daba cuenta de las penurias de la clase trabajadora y difundía un alegato en pos de los ideales de la lucha revolucionaria.

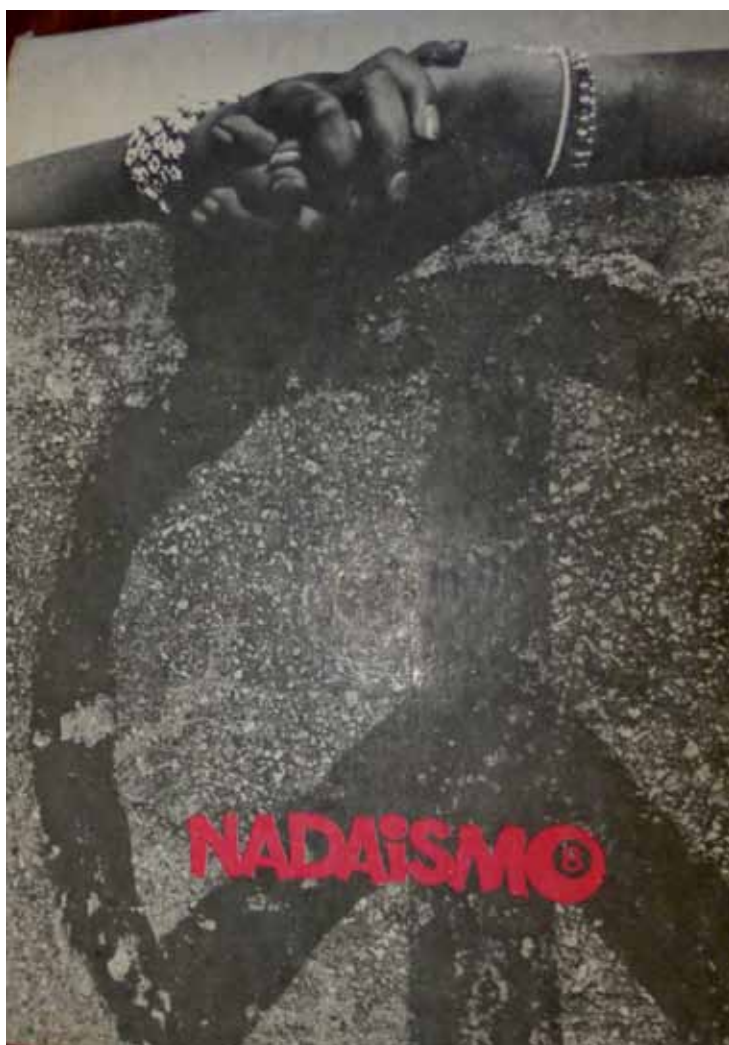
Dos meses más tarde, la tapa del tercer número de *Contra* estaba ocupada por otra representación de un obrero, que en ese caso extiende su mano derecha hacia el eventual espectador mientras alza la izquierda con el puño cerrado; la figura está flanqueada por un hombre negro con un bebé en sus brazos y una mujer de rasgos indígenas alzando un niño (fig. 16). Este fragmento fotográfico de *Mitín obrero*, mural que había sido realizado por David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles en 1932 en el que aludía a las luchas gremiales desde un alegato de unión interracial, era publicado en julio de 1933, en una edición de la revista centrada en las resonancias de la presencia del artista mexicano en Buenos Aires. Siqueiros había llegado, procedente de Montevideo, el 25 de mayo de 1933, invitado por la Asociación Amigos del Arte para realizar una exposición individual y dictar tres conferencias. La imagen de ese mural de temática proletaria, entonces ya desaparecido de su emplazamiento californiano, cobraba una visibilidad renovada, o tal vez sustitutiva, desde la circulación de su fotografía incluida en esta revista porteña clave en esos años de radicalización política.

La vanguardista figura de Siqueiros –que desplegaba sus ideas desde sus escritos programáticos, su activismo militante y su obra plástica– fue tomada por *Contra* como paradigma del artista comprometido, figura faro a seguir por su enérgico rol en la creación de una conciencia de clase revolucionaria. El impacto de sus intervenciones generó el centro discursivo del tercer número de la publicación, radicalizando su discurso y polarizando las opiniones respecto al arte como arma social. De ese modo, la “modernidad de izquierda” que sostuvo la revista se materializó, en lo que respecta a las artes plásticas, a través de la selección de imágenes y artistas visiblemente encabezados por la figura de Siqueiros: la visualidad era un campo de conflicto que se imbricó con el discurso militante.

Si ya en *Contra* se incluyeron referencias al alarmante ascenso de Hitler al poder en 1933, la expansión de los fascismos en Europa tuvo a mediados de esa década una reacción desde el plano cultural, con la conformación de distintas agrupaciones antifascistas en línea con la política de Frentes Populares, y la aparición de sus publicaciones como vehículos para la difusión de un imaginario de impugnación y resistencia política. En Buenos Aires, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) tuvo como órgano de difusión a la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, en donde se reprodujeron obras de, entre otros, Antonio Berni, Pompeyo Audvert o Luis Seoane, cuyo dibujo *Fascismo* ocupó la tapa de la edición de septiembre de 1937; en este, las siluetas de dos guardias civiles, de espaldas y armados, se retiran dejando tras de sí el cuerpo de un hombre tendido en el suelo, ejecutado a la vera de un camino, arrojado en lo que tal vez sea una cuneta⁶⁶. La denuncia de las atrocidades de las filas falangistas en el marco de la Guerra Civil Española era allí contundente. La AIAPE también tuvo un simultáneo desarrollo en Montevideo: en noviembre de 1936 apareció el *Boletín de AIAPE*, “una publicación de intervención, en el sentido más fuerte (estético y político o, mejor, estético-político)”, en donde predominaron las xilografías de Leandro Castellanos Balparda⁶⁷. Cabe señalar también que, a instancias de la acción de la filial montevideana de la AIAPE, se estableció una filial de la AIAPE en Santiago de Chile, tal como se refirió en el *Boletín de la AIAPE* de Montevideo de julio de 1937⁶⁸.

Los sesenta también fueron años de movilización, bajo el impacto de la Revolución cubana pero también ante los programas de la Alianza para el Progreso. Esa década fue marco para la expansión de proyectos contraculturales en los que la noción de latinoamericanismo cobró nuevas definiciones. En esa coyuntura, las ediciones resultaban elementos concretos para la conformación de redes continentales. *Diagonal Cero* (1962-1968), editada por Edgardo Antonio Vigo desde la ciudad argentina de La Plata, estuvo caracterizada por la profusa inclusión de sus xilografías biomórficas y la progresiva presencia de la poesía visual⁶⁹. Esta revista resultó un vehículo fundamental para la conformación de una inédita trama de publicaciones. Ya en el editorial del número de diciembre de 1964, Vigo proponía crear “comunidades de artistas” a través de intercambios entre distintas poblaciones del mundo, aunque apuntando especialmente a la consolidación de un circuito artístico continental. Los listados de revistas en *Diagonal Cero* incluían a *Poesía 1* de México, *Los Huevos del Plata* dirigida por Clemente Padín en Montevideo y *Alcor* de Asunción del Paraguay, entre otras. En esta dinámica red tuvo un lugar destacado *El Corno Emplumado* (1962-1969), publicación mexicana bilingüe castellano-inglés dirigida por Sergio Mondragón y Margaret Randall; conectada con figuras de la *beat generation*, sus páginas conjugaron exploración con la tipografía y la gráfica con formas poéticas que rompían los esquemas literarios tradicionales⁷⁰. Mientras que Vigo publicó en la revista mexicana algunos de sus dibujos, una poesía de Mondragón fue incluida en la “Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” del número 14 de *Diagonal Cero*.

Aunque la referencia a la política no fue tan frecuente en *Diagonal Cero* como sucedería en la posterior publicación de Vigo, *Hexágono 71* –que era presentada como “eso sí, la más peligrosa” y que incluía numerosas referencias a la creciente conflictividad del período– la inclusión en el número 15 (1965) de su poesía-xilografía *A los dominicanos todos*, en alusión a la invasión norteamericana a Santo Domingo, resultaba toda una declaración de principios. También lo era la difusión de las bases para el Concurso Casa de las Américas 1966, señal de reconocimiento a ese foco de validación para la intelectualidad latinoamericana: *Casa de las Américas* fue, en efecto, uno de los espacios que legitimó nombres y discursos con ecos en otras revistas del continente⁷¹.



17

Mientras que la alusión a las invasiones norteamericanas o a la autoridad intelectual de *Casa de las Américas* constituía en esos momentos una clave de lectura política, estas referencias también eran contemporáneas de otras contraseñas ideológicas. La idea de la “paz a través del arte” sostenida en la Declaración de México de 1964 –y que, como ya se ha consignado, tuvo un rápido eco tanto en *Diagonal Cero* como en *El Corno Emplumado*– se prolongaba a principios de los años setenta, con la pervivencia del movimiento *beat* y la contracultura. Esto también aparecía como un signo de los tiempos en la contratapa de la octava edición de *Nadaísmo 70*, en 1971, con la reproducción de una fotografía en la que se observa un signo de la paz pintado con trazos negros sobre un muro levemente descascarado y, por encima, dos manos con pulseras de flores con mostacillas o pequeñas cuentas. Las manos están entrelazadas. Este gesto de integración –que invoca la idea de búsqueda de una comunión cultural desde la irreverencia y el inconformismo– ponía en imagen la aspiración de una revolución (en este caso cultural y humanista) a través de la expansión de la fraternidad del nuevo hombre en la nueva era (fig. 17).

Si consideramos que la vanguardia operó en el frente de la utopía, la contratapa de esta edición nadaísta resulta aquí un buen cierre visual: no solo es pertinente para dar cuenta del planteamiento de esa revista, sino también de un imaginario de la época que nos propusimos como parámetro final para este recorrido. Un recorrido en el que quisimos dar cuenta de la difusión de poéticas visuales y de la materialización de ciertas problemáticas comunes a partir de la conformación de redes tejidas en papel. ♣

• NOTAS •

- 1 P. Rocca, “Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, *Hispanamérica*, año 33, n.º 99, 2004, pp. 3-19; C. Manzoni (ed.), *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*, Corregidor, Buenos Aires, 2007.
- 2 F., “Martim Fierro”, *Verde. Revista mensual de arte e cultura*, año 1, n.º 4, diciembre 1927, p. 24. Reproducido en P. Puntoni y S. Titan Júnior (org.), *Verde. En Revistas do Modernismo 1922-1929*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita y José Mindlin, São Paulo, 2014.
- 3 “Carta abierta”, *Correo Literario*, Buenos Aires, año 2, n.º 13, 15 de mayo de 1944, p. 2.
- 4 Nota de la redacción, “Nuevas revistas”, *Correo Literario*, año 3, n.º 31, 1 de marzo de 1945, p. 2.
- 5 S. Cabrera, “En defensa de la Pintura, de un Artista y del Arte Moderno: con motivo de un artículo aparecido en la revista – Arte Concreto Invención – B.A.”, *Removedor: revista del Taller Torres García*, Montevideo, n.º 16, enero-febrero 1947, pp. 2, 5. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731079/lenguaje/es-MX/Default.aspx>.
- 6 T. Maldonado, “Torres-García contra el arte moderno”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*, n.º 2, Buenos Aires, diciembre de 1946, p. 1.
- 7 “Prisma”, *Plástica*, Bogotá, n.º 5, febrero-marzo 1957; reeditado en *Plástica 18*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño-Universidad de Los Andes, Bogotá, 2007, pp. 105-106.
- 8 F. Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver* y *Estimar*: Marta Traba y *Prisma*”, en A. Giunta y L. Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 171-183.
- 9 “A manera de editorial. Primer Encuen-

- tro Americano de poetas - Movimiento "Nueva Solidaridad" - Declaración de México", *Diagonal Cero*, n.º 11, La Plata, agosto de 1964, s/p.
- 10 B. Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998; "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *Les discours culturels dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970. América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, pp. 9-16.
- 11 B. Sarlo, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *ibid.*, p. 12.
- 12 J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991.
- 13 J. Schwartz y R. Patiño, "Introducción", en *Revista Iberoamericana: Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, n.º 208-209, Pittsburgh University, julio-diciembre de 2004, p. 649.
- 14 P. Rocca, "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)", *op. cit.*
- 15 *Ibid.*
- 16 S. Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Madrid, 1999; D. B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*, Buenos Aires, 1920-1930, Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, Buenos Aires, 2003; S. Saitta, "Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*", *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2005, pp. 13-33; C. Manzoni, (ed.), *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*, Corregidor, Buenos Aires, 2007; P. Artundo, "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas", *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, 2010. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf (consultado 16.10.2015); I. Pini y J. Ramírez Nieto, *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012. A esta revisión puede sumarse la referencia a las diversas publicaciones que indizan o catalogan los datos sobre revistas. Entre los más recientes, F. Carman (ed.), *El poder de la palabra escrita. Revistas y periódicos argentinos (1955-1976)*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.
- 17 Parafraseamos aquí el tradicional texto de H. Rosenberg, *La tradición de lo nuevo*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- 18 B. Sarlo, *Una modernidad periférica...*, *op. cit.*
- 19 J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, *op. cit.*
- 20 Cf. G. Aguilar en "El cuerpo y su sombra. (Los viajeros culturales en la década del 20)", en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2009, p. 174.
- 21 N. Gómez y J. Serna, "Una rosa de los vientos", *Plástica dieciocho*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño-Universidad de los Andes, Bogotá, 2007, p. 30.
- 22 C. M. Jaramillo, "Variaciones alrededor de la obra de Judith Márquez", *Plástica dieciocho*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño-Universidad de los Andes, Bogotá, 2007, p. 16.
- 23 M. Sanches Neto, "Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura", en J. Schwartz y R. Patiño (ed.), *Revista Iberoamericana: Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, n.º 208-209, Pittsburgh University, 2004, pp. 857-874. M. A. García, *El arte abstracto entre Argentina y Brasil*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, pp. 70-76.
- 24 W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducción técnica", en *Discursos interrumpidos*, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 17-57 [ed. original en *Zeitschrift für Sozialforschung* 5/1, 1936, pp. 40-66]; C. Greenberg, "Avant-garde and kitsch", en J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, Perceptions and Judgments 1939-1944, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1986 [ed. original 1939], A. Malraux, "El museo imaginario", en *Las voces del silencio*, Emecé, Buenos Aires, 1956 [ed. original 1947].
- 25 S. Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.
- 26 J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas...*, *op. cit.*, p. 287.
- 27 E. Ferraz, "Noticia [quase] filológica", en P. Puntoni y S. Títan Júnior (org.), *Revista de Antropofagia - Revistas do Modernismo 1922-1929*, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 11.
- 28 De acuerdo al testimonio de Tarsila, el movimiento antropofágico había surgido a partir de su pintura, obsequiada a Oswald de Andrade el 11 de enero de 1928. "Perante esse quadro, que [De Andrade y Raul Bopp] deram o nome de Abaporu - antropófago -, resolveram criar um movimento artístico e literário radiado na terra brasileira". En *Tarsila 1918-1950*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1950. Retomado en J. Schwartz (org.), *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, FAAP - Cosac & Naify, São Paulo, 2002, p. 147.
- 29 Cf. R. González Mello y A. Stanton (eds.), *Vanguardias en México 1915-1940*, México, Museo Nacional de Arte, 2014.
- 30 P. Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1994.
- 31 M. Reyes Franco, *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)*, Buenos Aires, IDAES/UNSAM, Tesis de Maestría, 2013, mimeo.
- 32 S. Dolinko, "El rescate de una cultura 'universal'. Discursos programáticos y selecciones plásticas en Correo Literario", en P. Artundo (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2008, pp. 131-165.
- 33 E. de Zuleta, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1983; F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Universidad de Alicante, 2007.
- 34 M. A. García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, *op. cit.*
- 35 C. Buzio de Torres, "La Escuela del Sur: la Asociación de arte constructivo, 1934-1942", en M. C. Ramírez y C. Buzio de Torres (cur.), *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991; G. Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 2, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1999.
- 36 El taller estuvo integrado por sus hijos, Augusto y Horacio, junto con Alceu Ribeiro, Francisco Matto, Julio Alpuy, Manuel Pailós, José Gurvich, entre otros.
- 37 C. Buzio de Torres, "Cronología 1934-1942", en M. C. Ramírez (ed.), *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, *op. cit.*, p. 30.
- 38 C. Rossi, "Joaquín Torres García y su Taller en las galerías porteñas de los 40", en M. J. Herrera et al. (ed.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Arte x Arte, Buenos Aires, 2013, pp. 263-278.
- 39 M. A. García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, *op. cit.*, cap. 1.
- 40 G. Pérez-Barreiro (cur.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, The Blanton Museum - University of Texas at Austin, Austin, 2007; N. Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, Gaglianone, Buenos Aires, 1983.
- 41 R. Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.
- 42 G. Pérez-Barreiro, "Buenos Aires: rompiendo el marco", en G. Pérez-Barreiro (cur.), *The Geometry of Hope*, *op. cit.*, p. 233.
- 43 M. A. García, *El arte abstracto...*, *op. cit.*
- 44 J. Salcedo, "Los Disidentes, manifiesto del arte abstracto", en L. Elizalde (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, CNCA, México DF., 2007, pp. 241-256.
- 45 E. Piterbarg y A. Pellegrini, "Pequeño esfuerzo de justificación colectiva", *Qué. Revista de interrogantes*, n.º 1, noviembre de 1928, Buenos Aires, pp. 1-2.
- 46 B. Subercaseaux, "Mandrágora mía: del vanguardismo estético-político al vanguardismo estético", en S. Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 131-142.
- 47 S. Zanetti, "Amaru: una apertura peruana al conocimiento del presente", en S. Sosnowski (ed.), *op. cit.*, pp. 369-384.
- 48 D. Ades, "'We who have neither church nor country.' César Moro and Surrealism", en D. Ades, R. Eder y G. Speranza, *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*, The Getty Research Institute, Los Ángeles, 2012, pp. 15-40.
- 49 <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731079/lenguaje/es-MX/Default.aspx>.
- 50 A. Leddy y D. Conwell, "Farewell to Surrealism": *The Dyn Circle in Mexico*, The Getty Research Institute, Los Ángeles, 2013; J. P. Gay y P. Rolland, "La revista *Dyn* (1942-1944). Sus principales contenidos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXVI, 2004, pp. 53-92.
- 51 W. Paalen, "Farewell au Surrealisme", *Dyn*, n.º 1, México DF, abril-mayo de 1942, p. 26.
- 52 W. Paalen, "The new image", *Dyn*, n.º 1, México DF, abril-mayo de 1942, pp. 7-15. Traducido del francés por R. Motherwell.
- 53 M. A. García, "Aldo Pellegrini y la reactualización de la escena surrealista en los 50", *Avances*, n.º 15, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010, pp. 143-156.
- 54 S. Dolinko y M. A. García, "Derivas del arte nuevo: *Boa* y el informalismo", en L. Malosetti Costa y M. Gené (eds.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 227-253.
- 55 P. Artundo, "La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos", *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 208-209, 2004, pp. 773-793.
- 56 *La Campana de Palo*, n.º 10, de diciembre de 1926, p. 8.
- 57 J. C. Mariátegui, "Presentación", *Amauta*, n.º 1, Lima, septiembre de 1926, p. 1.
- 58 Ó. Terán, "Amauta: vanguardia y revolución", en C. Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Katz editores, Buenos Aires, 2010, pp. 169-191.
- 59 Sobre esta problemática, véase C. Manzoni, *Revista de avance: vanguardia artística y vanguardia política*, en S. Sosnowski, *op. cit.*, pp. 65-77.
- 60 *Amauta*, año 1, n.º 3, Lima, noviembre de 1926, p. 17.
- 61 *Amauta*, año 1, n.º 4, Lima, diciembre de 1926. En esa misma edición también se incluyó el texto de José Vasconcelos, "El nacionalismo en América Latina".
- 62 Sobre los artistas involucrados en el movimiento indigenista peruano y su participación en *Amauta*, cf. N. Majluf, "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en *Arte, historia e identidad. Visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1994, pp. 611-628.
- 63 G. Andrade (cur.), *Pagu, Oswald, Segall*, Museu Lasar Segall, São Paulo, 2010.
- 64 A. de Campos, "Noticia impopular de O Homem do Povo", en *O Homem do Povo. Coleção completa e fac-similar do jornal*, Imprensa Oficial, São Paulo, 2009, p. 58.
- 65 D. Viñas, "Cinco entredichos con González Tuñón", en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996, p. 176.
- 66 *Unidad. Por la defensa de la cultura*, Buenos Aires, año II, n.º II, septiembre de 1937, p. 1. A fin de julio de 1937 la imagen había aparecido publicada, con el título *Tricornios*, en su libro *Trece estampas de la traición*, impreso en los Talleres Gráficos de Porter Hnos.
- 67 P. Rocca, *Dos revistas culturales en la Guerra Civil Española. Literatura e imágenes* en Boletín de AIAPE y Ensayos de Montevideo (1936-1939), Centro Cultural de España, Montevideo, 2009.
- 68 Citado en P. Rocca, *ibid.*, p. 30.
- 69 S. Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, *op. cit.*, cap. 6.
- 70 G. Aceves Sepúlveda, "Entre Corno y Plumas: la re-significación del *Corno Emplumado* como archivo histórico y catalizador de redes", en *XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá*, Santiago de Querétaro, 2010, mimeo.
- 71 C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.