

Páginas en conexión: las revistas culturales en América Latina como escenario visual de la modernidad

Silvia Dolinko/ María Amalia García

Un obrero extiende su mano derecha hacia el eventual espectador mientras alza la izquierda con el puño cerrado; la figura es flanqueada por un hombre negro con un bebé en sus brazos y una mujer de rasgos indígenas alzando un niño. Este fragmento de *Mitin obrero*, mural realizado por David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles en 1932 en el que aludía a las luchas gremiales desde un alegato de unión interracial, ocupa la portada del tercer número de *Contra. La Revista de los Franco-tiradores*. Publicada en Buenos Aires en julio de 1933, la edición está centrada en las resonancias de la presencia del artista mexicano en el Río de la Plata; el mural de temática proletaria, ya entonces censurado, cobra una visibilidad renovada, o tal vez sustitutiva, desde la circulación de su fotografía incluida en una revista clave en esos años de radicalización política. **IL 1**

Estructuras ortogonales desfasadas sobre el eje vertical de simetría forman una espiral en movimiento centrífugo. Esta serigrafía de Hermelindo Fiaminghi y dos líneas de caracteres en los ángulos superior izquierdo e inferior derecho aportan la poca información que se necesita acoplar a la imagen: “Noigandres 4” “Poesía concreta”. *Noigandres*, la publicación de los poetas concretos paulistas Décio Pignatari y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos que buscaba proyectar esta nueva poesía –sin verso y con énfasis en lo visual– en lo público, explicitaba sus objetivos a través de esta portada. En este sentido, la producción de estos poetas estuvo involucrada con las búsquedas de las artes plásticas, la arquitectura y el diseño. Precisamente, en el número 4 se publicó el famoso “plano-piloto para poesía

concreta”: este poema, que se encuentra en total sintonía con el proyecto de construcción de Brasilia, actúa como portavoz del nuevo clima de modernización que atravesaba el país. **IL**

2

12345678910 revolución. Con un leve movimiento en su alineación, la secuencia de números aparece dentro del círculo amarillo y rojo que domina la tapa del número 51/52 con el que *Casa de las Américas* evocaba los diez años de la Revolución cubana. Como “telón de fondo”, definidos en un contrastante azul y rojo, una multitud con caras sonrientes agitando banderas remite al apoyo popular; su definición es sintética debido al efecto de solarización, extendido en la gráfica de la época. Los textos, a modo de saludo, de numerosos intelectuales latinoamericanos –Mario Benedetti, Julio Cortázar, Noé Jitrik, Arnaldo Orfila Reynal, José Emilio Pacheco, Jorge Zalamea, entre otros– junto a los aportes de sus pares europeos, daban cuenta del impacto de una causa que pervivía como gesta político-cultural en esos años de extensión de las luchas revolucionarias en distintos puntos del planisferio. **IL 3**

Es evidente que las tapas resultan espacios de enunciación relevantes para acceder a las propuestas de cada revista, a la vez que a las tramas de problemas y debates en las que ellas se inscriben o que activan. Imágenes, textos, palabras clave, anclaje en lugares y fechas precisos, selección de nombres centrales para los programas que sostienen: allí tiene lugar un universo de ideas que asocia la publicación a un proyecto colectivo o, tal vez, a una figura líder.

En este sentido, las tapas aquí introducidas a modo de ejemplo no sólo permiten dar cuenta, en forma particular, de la amplitud cronológica y territorial propuesta para este artículo sino

también considerarlas como punto de partida para reflexionar, en términos generales, sobre el rol clave de las revistas en la articulación de intercambios intelectuales y artísticos, en la difusión de planteos textuales y visuales significativos en relación con la conformación de programas de modernización cultural y posicionamientos políticos.

Manifiestos, proclamas, encuestas, ensayos coexisten en sus páginas con fotografías, viñetas, imágenes gráficas, reproducción de obras visuales. La confluencia de una constelación de materiales y de retóricas permite considerar a las revistas como “espacio de cruce” o también “obras en movimiento” (Rocca 2004; Manzoni 2007). Sin embargo, aún considerando estos diálogos entre discursos, 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.

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 la labor de algunos investigadores en torno a esta producción. Beatriz Sarlo (1988) ha abordado a las publicaciones en tanto soporte de circulación de discursos literarios en los años 20 y 30 en la Argentina, a la vez que reflexionado en torno a la revista como dispositivo cultural (Sarlo 1992). Por su parte, Jorge Schwartz (1991) ha realizado una historia de las vanguardias a través del análisis de las revistas en su condición de medio fundamental para los debates en torno a la modernización. Patricia Artundo (2010) y Pablo Rocca (2004) también han reflexionado sobre este objeto considerando tanto su inscripción en una trama cultural como su visualidad y su relación con lo textual. También se pueden mencionar los trabajos de Saúl Sosnowski (1999), Sylvia Saítta (2005), Celina Manzoni (2007) e Ivonne Pini (2012) en su lectura sobre este objeto de difusión de ideas y proyectos.

En su mayoría, los estudios referidos han privilegiado el abordaje literario de las revistas de las primeras décadas del siglo XX. Si bien este texto se propone continuar con estos valiosos aportes, se considerará una amplitud cronológica mayor, y aunque muchas veces artistas y escritores vehiculizaron juntos sus propuestas, el presente artículo se concentrará en problemas que permiten reflexionar sobre la construcción de una modernidad visual en América Latina.

De este modo, el objetivo de este trabajo apunta a ensayar un mapeo de algunas revistas culturales, enfatizando en la construcción de vínculos o sincronías a través de las narrativas y problemáticas de la imagen. Así, nos proponemos dar cuenta de la conformación de redes de papel tejidas a través obras y discursos, de la difusión de poéticas visuales y de la materialización en las publicaciones de ciertas problemáticas comunes en determinadas coyunturas sociohistóricas. El recorrido será trazado entre los años veinte y principios de los setenta, período en el que los planteos y estrategias de estos emprendimientos se inscriben en el cruce dinámico de proyectos de la modernidad. Este artículo se propone entonces abordar las revistas en tanto dispositivos de circulación de lo nuevo, soportes de difusión y promoción de poéticas artísticas y como armas de lucha política.

Dispositivos para “lo nuevo”

Realizadas para –o funcionales 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*. En ellas se sucedieron imágenes asociadas a las nuevas formas, a una nueva estética o la aspiración por un mundo transformado

augurado desde sus páginas. La novedad como fundamento y motor, en distintos grados y con diversos objetivos: actualización, renovación, revolución. La modernización o ruptura como variables ya fue formulada por Sarlo (1998) cuando contraponen a *Proa* respecto de *Martín Fierro*: la primera, presentada como revista de nexos; la segunda, de artillería intelectual. 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 (1991) 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 normas.

La consideración de algunas revistas como apuesta disruptiva y otras de modernización atemperada no sólo depende de los materiales presentados sino también de los contextos de circulación y lectura. Por ejemplo, *Plástica* (1956-1960), dirigida por la artista colombiana Judith Márquez, podría considerarse en términos generales 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 Colombia (Gómez y Serna 2007, 30). Desde la lectura de Jorge Jaramillo y Carmen María Jaramillo (2007, 16), algunos de los escritos allí aparecidos funcionaron como textos 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 de poder. En esta línea de circulación de materiales e ideas de renovación, **IL 4** *Joaquim* (1946-1948) de Curitiba 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 (Sánchez Neto 2004). En esta búsqueda de apertura a nuevas ideas, *Joaquim* le hizo espacio a las propuestas del abstraccionismo porteño publicando el Manifiesto Invencionista y una particular versión gráfica de las obras del grupo (marcos recortados) en sus páginas.

Efectivamente, las revistas fueron los soportes gráficos privilegiados para diseminar “lo nuevo”, intercambiando, reproduciendo y haciendo circular imágenes en distintas latitudes. La reproducción fotomecánica de producciones visuales contemporáneas –pintura, escultura, arquitectura, fotografías– coexistió en las páginas de las publicaciones con toda una artillería de recursos gráficos: viñetas, juegos tipográficos y dibujos como, por ejemplo, la transposición lineal de las pinturas de Tarsila do Amaral incluida en las páginas de la emblemática *Revista de Antropofagia* paulista (1928). Particularmente, los grabados fueron recursos destacados: la multiejemplaridad propia de las estampas producidas en linóleo o xilografía fue potenciada por su inclusión en las revistas (Dolinko 2012). Los grabados allí publicados podían ser reproducción de estampas realizadas previamente, el anticipo a su aparición en otros círculos artísticos, como así 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 combativo de Guillermo Facio Hebequer en la anarquista *Nervio* (1933) en la Argentina o de los gofrados experimentales de Omar Rayo en el número 7 de la colombiana *Nadaísmo* (1971), dirigida por Gonzalo Arango, dan cuenta de la puesta en juego de diversas poéticas gráficas en distintas coyunturas históricas. Así, la posibilidad de impresión accesible –tanto en términos visuales como económicos– permitió la difusión de imaginarios tanto revolucionarios como modernizadores.

La pretensión de renovación vanguardista sostenida desde las páginas de las revistas tuvo en algunas ocasiones su 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 Puebla *Actual. Hoja de Vanguardia* como “comprimido estridentista”; el diseño de la publicación mural mexicana se encontraba dominado por la imagen del autor del manifiesto e ideólogo del movimiento, Manuel Maples Arce, en relación con el juego tipográfico (Schwartz 1991). 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 Canal. 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 otros (Artundo 1994). Si estos emprendimientos que vinculaban gráfica y poesía tuvieron un eco en Montevideo con la aparición en 1926 de *Mural. Revista de Arte* dirigida por Humberto Zarrilli, existe otro vínculo lejano con la revista-cartel *Alicia la Roja* publicada en Puerto Rico, con cuatro ediciones entre 1972 y 1979 (Reyes Franco 2013).

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, *Habitat* 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, 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 Pancho Fierro, Piet Mondrian y Honoré Daumier, Lasar Segall y Joaquín Torres-García (Dolinko 2008). El emprendimiento, nuclear en la trama de las publicaciones de los exiliados gallegos republicanos, introducía referencias a “lo nuevo” en forma moderada y a la vez altamente actualizada. Junto a la puesta en evidencia de una comunidad de intereses ideológicos o culturales con otras revistas del campo local –*Sur*, *Latitud*, *Contrapunto*, *De Mar a Mar*– no debería resultar casual su “parentesco” gráfico y de contenidos con la mexicana *Romance* (1940-1941), ya que Varela había integrado su comité de redacción antes de su radicación rioplatense (Zuleta 1983; Caudet 2007, 129-190).

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*, podemos trazar un arco de publicaciones que subrayan esta poética. La diferencia fundamental de este conjunto con respecto de otras revistas renovadoras es el anclaje en la idea de “arte abstracto” que, aunque amplio y heterogéneo, constituye una marca contundente respecto de otras instancias de inscripción de lo nuevo. En el caso sudamericano, podemos considerar que estas revistas siguieron los desarrollos franceses de la década del 30 (*Cercle*

et Carré, Art Concret, Abstraction-Creation), la propuesta del Bauhaus y el concretismo suizo como principales referentes (García 2011). Debemos comprender a esta línea de publicaciones constructivas desarrolladas en Sudamérica como revistas de vanguardia; bajo esta idea referimos 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, agrupación 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 presentar arte geométrico abstracto europeo en Uruguay y presentar al público europeo las nuevas posibilidades que desarrollaba el arte en Sudamérica (Buzio de Torres 1991; Peluffo Linari 1999).

Muchas veces este tipo de publicaciones tuvo una corta duración y un tiraje reducido: en este sentido, el caso paradigmático es *Arturo. Revista de Artes Abstractas* que sólo publicó un número en el verano porteño de 1944. Este emprendimiento, unión de artistas y poetas que instaló el debate en torno al arte abstracto en Buenos Aires, tuvo una prolífica descendencia: la revista de la Asociación Arte Concreto-Invención, *Arte Madí Universal*, *Perceptismo* y *Nueva Visión*. Esta última 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 diseño (García 2011).

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 tapa de la publicación:

“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 grupo (Salcedo 2007).

El jano bifronte del modernismo no sólo considera las posibilidades de una imagen racional sino también las producciones 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 Dalid, respectivamente). 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 francés (Subercaseaux 1999).

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 saga de publicaciones vanguardistas editadas por Westphalen –*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 otros (Zanetti 1999). 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 los protagonistas del núcleo surrealista mexicano. Alejado del círculo bretoniano por no compartir su ortodoxia, Moro fue colaborador de *Dyn* y organizador en 1940 de la *Exposición internacional del surrealismo* (Leddy y Conwell 2013). **IL 5** *Dyn* (1942-1944) fue publicada en México por el artista Wolfgang Paalen y distribuida fundamentalmente en Nueva York y Londres, dado que la revista tenía como público privilegiado al grupo surrealista ortodoxo y de ahí que los artículos se presentaran en inglés y francés (Gay 2004). 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 Freud y Marx. *Dyn*, con un fuerte eje en lo visual, fue la cuna de la nueva sensibilidad que precipitaría el expresionismo abstracto; también es resaltable el espacio concedido en sus páginas a los estudios etnográficos y a los descubrimientos arqueológicos.

En los cuarenta en Buenos Aires, Pellegrini, el primer impulsor del surrealismo en América Latina volvió a la carga –junto con Elías Pitterbarg 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— publicaba textos sobre Paalen, Lautréamont, 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 Stijl (García 2010). En torno al desarrollo del surrealismo porteño de los años 50, tal vez la revista *Boa*, dirigida por Julio Llinás, sea la que mejor representa la reactualización de esta poética en conexión con la apuesta informalista.

Políticas

La noción de *latinoamericanismo* operó en distintos momentos del siglo XX como clave ideológica en función de una definición indentitaria a la vez que geográfica, articuladora de redes regionales en el marco de la aspiración internacionalista revolucionaria o modernista. 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.

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. A mediados de los años veinte, las xilografías de Siqueiros, José Clemente Orozco o Xavier Guerrero difundidas en las páginas del periódico quincenal *El Machete*, órgano de difusión del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, cumplían en México un rol relevante en términos de lucha social, a la vez que proyectaban su impacto en términos

continentales: la gráfica mexicana era un referente indiscutido del arte comprometido. Por esos mismos años, las estampas que editaba *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 emprendimientos editoriales (Artundo 2004). Aún con sesgos ideológicos diversos, ambas publicaciones encuentran en la profusa 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.

En 1926, José Carlos Mariátegui inició en Perú *Amauta*, revista que sostuvo una densa trama intelectual y artística, y clave en relación con el movimiento indigenista. En sus selecciones visuales se incluyeron obras de Norah Borges, Miguel Covarrubias, George Grosz, Diego Rivera o Emilio Pettoruti junto a las de artistas locales como Julia Codesido, Camilo Blas y José Sabogal, responsable de la imagen identificatoria de la publicación. Simultáneamente, desde los discursos difundidos en sus páginas resulta clara su voluntad de dar cuenta de “lo nuevo” tanto desde el punto de vista estético como político, poniendo en juego cuestiones entre lo local y lo universal: vanguardia y nacionalismo, indigenismo y marxismo se articularon en sus páginas (Terán 2010). Así, este ejemplo permite matizar la lectura dicotómica entre una vanguardia estética y una vanguardia política tan arraigada en nuestros estudios culturales.

Con el avance de los fascismos en Europa, el impacto de la Revolución Soviética y los sucesivos golpes militares acaecidos en distintos países del cono sur, las posiciones de artistas e intelectuales se radicalizaron a principios de los años treinta. Compromiso, sentido social del arte y politización de la vanguardia eran algunas de las cuestiones puestas en juego en los debates de esos años y que distintas publicaciones recogen 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”, 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. Con formato tabloide, *O Homem do Povo* buscaba transformar la conciencia del proletariado a través de variados procedimientos gráficos: tipografía, caricatura, fotografía e historietas al servicio de la acción revolucionaria (Andrade 2010). También en Buenos Aires –dentro de una línea de revistas culturales de izquierda, como *Claridad* o *Metrópolis* –aparecieron en 1933 los cinco números de *Contra*, ubicados en una posición que David Viñas caracterizó como “el lugar de la izquierda intelectual más radicalizada en esa circunstancia cultural” (Viñas 1996). Dirigida por Raúl González Tuñón, antiguo integrante del núcleo 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*.

Los sesenta también fueron años de movilización política bajo el impacto de la Revolución cubana pero también de 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 brindaban un anclaje concreto para la conformación de redes continentales. **IL 6** *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 visual (Dolinko 2012). 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 de 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 (Aceves Sepúlveda 2010); 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 tradicionales.

Aunque la referencia a la política no fue tan frecuente en *Diagonal Cero* como sucedería en el posterior emprendimiento de Vigo, *Hexágono 71*, 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 con otras revistas del continente (Gilman 2003, 80).

A modo de cierre

Un signo de la paz pintado con trazos negros sobre un muro levemente descascarado; por encima, se entrelazan dos manos ornadas con pulseras de flores con mostacillas o pequeñas

cuentas: esta fotografía es contratapa del número 8 de *Nadaísmo*.¹ **IL 7** La relación entre contracultura, nueva era y nuevo hombre se podría vincular con la consigna “paz a través del arte” y la aspiración por una revolución en la conciencia contemporánea postulada en 1964 por el Movimiento Nueva Solidaridad de poetas y artistas de las Américas y difundida por *El Corno Emplumado*, *Diagonal Cero*, *Eco contemporáneo* y otras publicaciones.

Si consideramos que la vanguardia operó en el frente de la utopía, la contratapa de esta edición nadaísta –en su invocación de una comunidad que actuara en la búsqueda de una comunión cultural desde la irreverencia y el inconformismo– resulta un cierre visual pertinente no sólo respecto del planteo de esa revista colombiana, sino también de un imaginario de época que nos hemos propuesto como parámetro final para este recorrido.

¹ Agradecemos a Katia González Martínez el acceso a este material.