

# LAS PORTADAS DE LAS REVISTAS

*Grecia, Vltra, Vida-Americana, de España, e Irradiador y Horizonte, de México, son antecedentes evidentes del Diseño Gráfico moderno en México*





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

## **LAS PORTADAS DE LAS REVISTAS**

*Grecia, V\_ltra, Vida Americana de España, e Irradiador y Horizonte*, de México, son antecedentes evidentes del Diseño Gráfico moderno en México

Tesis para optar por el grado de

Maestría en Artes y Diseño

Presenta:

**María Eugenia Castro González**

Director de Tesis

Dr. José de Santiago Silva (FAD-UNAM)

Sinodales

Mtra. Josefina Larragoiti Oliver (FAD-UNAM)

Dr. Miguel Ángel Aguilera Aguilar (FAD-UNAM)

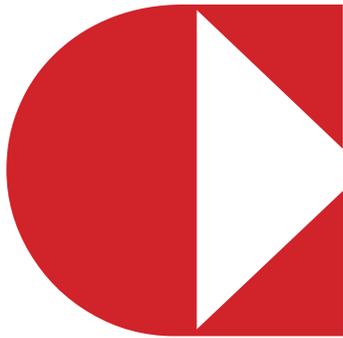
Mtro. Miguel Armenta Ortiz (FAD-UNAM)

Lic. Guillermo Degante Hernández (FAD-UNAM)

CDMX, México, Septiembre del 2017



# Agradecimientos



Como todo en la vida llega a su fin, así la Maestría en Artes y Diseño, y con ello el término de esta investigación. Muchas veces las palabras son insuficientes para expresar mi gratitud por todo el invaluable apoyo, comprensión, paciencia y consejos que me brindaron durante este proceso lleno de evolución, el cual puedo comparar con un viaje en la montaña rusa; un sube y baja de emociones, euforia, desesperación, en el que la tristeza más cruda me acompañó, al igual que la melancolía, sin olvidar a la frustración de no acabar, aunque aparecieron sentimientos positivos, como el triunfo, orgullo, seguridad y aprendizaje por todos lados. Este trabajo también trajo sorpresas agradables en todos los aspectos al encontrar datos de interés y saber que existen otras personas interesadas en el tema. Fueron más alegrías que desánimos e igual hubo días de procrastinar, pero siempre existió alguien que me echaba porras y ánimos para continuar. Finalmente adquirí nuevos conocimientos y mucho aprendizaje y se sumaron nuevas amistades y experiencias. Antes que nada debo aclarar que agradezco infinitamente a todos aquellos que estuvieron en este proceso; por esa razón no pondré nombres, para que no se sientan excluidos y no herir sensibilidades. Ustedes saben muy bien quiénes son me refiero a mi familia y mis amigos.

En primer lugar, agradezco profundamente a mi amada familia: a mis padres, por todo lo que han hecho por mí, brindarme su amor, apoyo, regaños, etc. A mis hermanos y demás familia: mis tías, primas y primos, sobrinos, por estar siempre y mostrarme lo que es pertenecer a una hermosa familia. Agradezco a mis tutores, al Dr. José de Santiago, Dr. Juan Antonio Madrid, por sus comentarios, apoyo y paciencia; un reconocimiento especial al Dr. Miguel Molina Alarcón por su apoyo para ir hasta la Universidad Politécnica de Valencia (Valencia, España) para consultar las revistas que se resguardan en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM); al Dr. Miguel Corella de las Casas por compartir, su trabajo conmigo; a mis sinodales, por tomarse el tiempo de leerme y dar comentarios acertados; sus puntos de vista fueron de suma importancia, así como sus recomendaciones, que enriquecieron este trabajo; y al Mtro. Miguel Armenta Ortiz, por ser piedra angular en mi formación profesional.

También quiero agradecer a mi *Alma Mater*, la Universidad Autónoma de México, que me ha formado y me ha dotado de conocimientos, como persona y profesionista, desde la Iniciación Universitaria en la preparatoria No 2, después en preparatoria No 8, la antigua ENAP y ahora FAD, mi eterna gratitud y reconocimiento, ya que gracias a ella y dentro de sus aulas he aprendido el mundo de la sabiduría; algunos de mis maestros me marcaron por su personalidad, ímpetu por enseñar e ir más allá de las aulas, el resultado de ello es ser una mejor versión de mi misma; afortunadamente conservo su afecto. De igual manera, le debo a la UNAM conocer a mi segunda familia; mis amigos (cómplices de vida), que siempre han estado para apoyarme y ayudarme, cuando los he necesitado, en las buenas y en las malas, en la distancia; me enseñaron a trabajar en equipo, con calidad, creatividad, cuando he requerido un buen regaño, acompañado de un abrazo sincero, terminando en lágrimas y risas. Siempre han estado, gracias por escucharme, por las risas y momentos compartidos. Menciono brevemente esos grupos de estudio y de amistad: los Ches, los Bizarros, las Grrrrss, El Club del maquillaje, Ex club de la lectura, al equipo Circo, NMX, CIDyCC (mi comadre), ya que me han formado parte importante de mi vida profesional; en verdad no tengo palabras para agradecer tanto apoyo. Gracias por apurarme y preguntarme "cómo vas con esa tesis" porque me demostraron que les importo. A todos aquellos que me leyeron, dieron su punto de vista sobre este trabajo, comentarios que aportaron bastante; y a las personas de las bibliotecas, tanto de México y España



# Índice

## Introducción ..... 10

### Capítulo I. BREVE HISTORIA DE LAS VANGUARDIAS: ESPAÑA Y MÉXICO

1.1 ¿Qué es una vanguardia artística? .....	14
1.2 Las vanguardias artísticas en Europa y Latinoamérica .....	16
1.2.1 Alfred Jarry: un personaje posvanguardista.....	26
1.2.2 Futurismo y Dadá como vanguardias que influyeron en el Ultraísmo y Estridentismo .....	29
1.2.3 Aproximación a los manifiestos impresos de las vanguardias Futurista, Ultraísta y Estridentista... ..	34
1.2.3.1 Primer Manifiesto del Futurismo.....	35
1.2.3.2 Manifiestos Ultraístas.....	36
1.2.3.3 Manifiestos Estridentistas.....	38
1.2.3.4 Semejanzas entre los manifiestos: Futurista, Ultraísta y Estridentista .....	41
1.3 España y México: 1917-1927	
1.3.1 Contexto histórico-cultural español .....	42
1.3.2 La vanguardia española Ultraísmo. Orígenes .....	45
1.3.3 Personajes ultraístas .....	49
1.3.4 Publicaciones ultraístas .....	51
1.4 Contexto histórico-cultural mexicano .....	53
1.4.1 El Estridentismo. Orígenes .....	56
1.4.2. Personajes estridentistas .....	59
1.4.3 Publicaciones estridentista .....	60
1.5 La influencia del Ultraísmo en el Estridentismo .....	62
1.6 La función social de las revistas de vanguardia .....	70

### Capítulo II. EL DISEÑO Y LA COMUNICACIÓN DE LAS REVISTAS EN LAS VANGUARDIAS ULTRAÍSTA Y ESTRIDENTISTA

2.1 Aspectos generales de las revistas (diseño y comunicación visual) .....	76
2.1.1 Publicaciones periódicas (las revistas).....	84
2.1.2 Elementos que estructuran la revistas (secciones y partes de una publicación periódica, y de principios del siglo XX) .....	90
2.1.3 Diseño editorial y diseñador editorial .....	92
2.1.4 ¿Qué es una portada? .....	94
2.2 Revistas literarias de las vanguardias ultraísta y estridentistas (generalidades) .....	99
2.2.1 El diseño en general de las revistas vanguardistas: ultraísta y estridentista .....	102

2.2.2 Función del diseño editorial en las revistas de vanguardia .....	<b>105</b>
2.2.3 Función estética de las revistas de vanguardia.....	<b>111</b>
2.3 Quién adquiriría las revistas de vanguardia (España y México, perfil del consumidor) .....	<b>120</b>
2.4 Producción de las revistas de vanguardia <i>Grecia, V_ltra, Vida Americana, Irradiador y Horizonte</i>	<b>124</b>

### **Capítulo III. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE PORTADAS DE REVISTAS SOBRE VANGUARDIAS ARTÍSTICAS: GRECIA, V\_LTRA, VIDA-AMERICANA, IRRADIADOR Y HORIZONTE**

3.1 Las portadas como reflejo los usos y costumbres en el arte .....	<b>126</b>
3.2 Análisis formal del diseño mediante el método de Panofsky en las portadas de las revistas ultraístas y estridentistas .....	<b>130</b>
3.2.1 Propuesta de retícula para el análisis de los elementos que forman la portada .....	<b>132</b>
3.3 <i>Grecia</i> (Sevilla 1918-Madrid 1920) .....	<b>135</b>
3.3.1 Algunas portadas de la revista <i>Grecia</i> (Sevilla 1918-Madrid 1920) .....	<b>137</b>
3.3.2 <i>Grecia</i> : análisis iconográfico de la revista .....	<b>138</b>
3.3.3 <i>Grecia</i> : composición de la portada No. 22 .....	<b>139</b>
3.3.4 Análisis iconográfico de <i>Grecia</i> en su portada No. 22 .....	<b>141</b>
3.3.5 Los elementos que conforman la portada de <i>Grecia</i> No. 22.....	<b>142</b>
3.4 <i>V_ltra</i> (Madrid 1921-1922) .....	<b>143</b>
3.4.1 Algunas portadas de la revista <i>V_ltra</i> (Madrid 1920-1922) .....	<b>145</b>
3.4.2 <i>V_ltra</i> : análisis iconográfico de la revista .....	<b>146</b>
3.4.3. <i>V_ltra</i> : composición de la portada No.1 .....	<b>148</b>
3.4.4 Análisis iconográfico de <i>V_ltra</i> en su portada No. 1 .....	<b>150</b>
3.4.5 Los elementos que conforman la portada de <i>Grecia</i> No. 22. ....	<b>151</b>
3.5 <i>Vida-Americana</i> Revista Norte, Centro y Sudamericana de Vanguardia (Barcelona 1921) .....	<b>152</b>
3.5.1 <i>Vida-Americana</i> análisis iconográfico de la revista .....	<b>155</b>
3.5.2 <i>Vida-Americana</i> : composición de la portada .....	<b>157</b>
3.5.3 Análisis iconográfico de <i>Vida-Americana</i> en su portada .....	<b>159</b>
3.5.4 Los elementos que conforman la portada de <i>Grecia</i> No. 22 .....	<b>160</b>
3.6. <i>Irradiador</i> Revista de Vanguardia (Ciudad de México, 1923) .....	<b>161</b>
3.6.1 Las tres portadas de la revista <i>Irradiador</i> .....	<b>166</b>
3.6.2 <i>Irradiador</i> : análisis iconográfico de la revista .....	<b>167</b>
3.6.3 <i>Irradiador</i> : composición de la portada No. 3 .....	<b>169</b>
3.6.4 Análisis iconográfico de <i>Irradiador</i> en su portada No. 3 .....	<b>171</b>
3.6.5 Los elementos que conforman la portada de <i>Irradiador</i> en No. 3 .....	<b>172</b>

3.7 <i>Horizonte Revista Mensual de Actividad Contemporánea</i> . (Xalapa, Ver. 1926-1927) .....	<b>173</b>
3.7.1 Las ocho portadas de la revista <i>Horizonte Revista Mensual de Actividad Contemporánea</i> ....	<b>179</b>
3.7.2 Análisis iconográfico de le revista <i>Horizonte Revista Mensual de Actividad Contemporánea</i> ...	<b>180</b>
3.7.3 <i>Horizonte</i> : composición de la portada No. 7 .....	<b>182</b>
3.7.4 Análisis iconográfico de <i>Horizonte</i> en su portada No. 7 .....	<b>183</b>
3.7.5 Los elementos que conforman la portada de <i>Horizonte</i> en su portada No. 7 .....	<b>186</b>
3.8. Análisis iconográfico de <i>Horizonte</i> en la revista No. 9 .....	<b>187</b>
3.8.1 <i>Horizonte</i> , composición de la portada No. 9 .....	<b>189</b>
3.8.2 Análisis iconográfico de <i>Horizonte</i> en su portada No. 9 .....	<b>191</b>
3.8.3 Los elementos que conforman la portada de <i>Horizonte</i> No. 9 .....	<b>192</b>
3.9 Diferencias y similitudes de las seis portadas <i>Grecia, V_ltra, Vida-Americana, Irradiador, Horizonte</i> No. 7 y <i>Horizonte</i> No. 9 .....	<b>193</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>195</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>202</b>

# INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda el análisis de seis portadas publicadas en revistas impresas de la denominada vanguardia ultraísta en España, y del estridentismo en México de las dos primeras décadas del siglo xx.

Se abordará el panorama global. Las revistas, entendiendo a este medio impreso como una manera de difusión de la ideología propia de estas corrientes artísticas; por ello me centraré en analizar las portadas de publicaciones periódicas. En el caso de los ultraístas españoles, la primera revista fue *Grecia*, publicación semanal, decenal y trimestral; posteriormente, *V\_ltra* apareció de manera decenal, quincenal, después mensual, hasta convertirse en anual en sus últimos ejemplares. Hay que aclarar que existió otra revista llamada *Ultra*, que apareció de manera fugaz en 1919. El caso de *Vida-Americana* vio la luz sólo un número, pero se sabe que su propósito era publicarla de manera mensual. Respecto a las revistas mexicanas estridentistas, su situación fue distinta; la mayor parte de ellas se publicó de manera mensual: la revista *Irradiador*, por ejemplo, contó con tres apariciones mensuales, mientras que *Horizonte* obtuvo 10 publicaciones: las primeras siete, mensuales y las últimas tres, trimestrales, hasta su desaparición.

Para iniciar el estudio de las revistas es necesario contestar algunas interrogantes básicas, como: ¿qué es una revista?, ¿dónde surgen las revistas?, ¿qué elementos componen una revista?, ¿qué es una portada? y determinar los diferentes términos que se usan en el lenguaje técnico del Diseño y la Comunicación Visual con el propósito de entender la diferencia entre *magazine*, revista y gaceta; además de portada, cubierta, tapas o forros, que pueden ser o no sólo variantes del idioma y de diseño.

El *ultraísmo español* y el *estridentismo mexicano* fueron vanguardias que radicalizaron su época. El contacto entre las diversas culturas dio lugar al intercambio de nuevas ideas y manifestaciones en todos los sentidos, a la vez que innovó las herramientas y la tecnología; con esto se generaron posibilidades creativas infinitas. En lo social y cultural, en el ámbito económico, político y hasta geográfico, los grandes cambios de la humanidad se han producido por el choque cultural, lo que da como resultado una mezcla de ideas creadoras, mismas que se expresan



de mil maneras, ya sea en la danza, la literatura o en las artes visuales.

La industria y la tecnología juegan un papel fundamental en la evolución de las sociedades y es gracias al arte que ambas descontextualizan sus métodos e integran nuevas formas de ver al individuo y a las sociedades. Mientras que las ideologías como origen transforman e influyen en la vida sociocultural de las diversas geografías; las artes plásticas y la literatura ayudan en grado superlativo en la conformación de estas nuevas ideas.

En este trabajo se busca entender cómo el lenguaje artístico se ha modificado y este hecho dota a nuestra profesión de un valor inigualable. De ahí que analizaremos las portadas, también conocidas como cubiertas, para darle continuidad al lenguaje técnico de la comunicación visual utilizado en la actualidad. Para el desarrollo de este trabajo se abordarán, a partir de dos expresiones artísticas de vanguardia, las portadas del *ultraísmo* español y del *estridentismo mexicano*.

Las portadas han tenido cambios sustanciales a lo largo del tiempo, físicos y materiales, así como de producción y distribución. Concebir la comunicación visual sin ellas es prácticamente imposible, pues son la puerta que invita a conocer la información de sus interiores. Con el avance de los épocas, su función comunicativa también está modificada debido a los avances de la tecnología, a las nuevas formas de leer, a los nuevos soportes y lenguajes; sin embargo, esta investigación abarcará sólo la década de los años 20 del siglo pasado. Con el desarrollo de esta investigación pretendo profundizar en el estudio de la estética iconográfica utilizada en las vanguardias de España y México. Además de establecer una comparación visual entre éstas, que son consideradas los antecedentes del diseño mexicano en revistas literarias y culturales. Ambas tienen hilos conductores y a la vez son totalmente independientes respecto a la diagramación; como ejemplo hay que mencionar que estas corrientes artísticas utilizaron el uso del grabado para ilustrar portadas e interiores y en ellas predominó el gusto por los formatos diferentes a los comunes de aquella época.

Este análisis iconográfico comparativo de las portadas muestra cómo se usó la imagen, a la vez que permite aproximarnos a los objetos de estudio, como son las portadas de las revistas de las corrientes ultraísta y estridentista. No hay que olvidar que las vanguardias son la ruptura entre el arte decimonónico y el arte de los albores del siglo xx, lo que



dio forma a una identidad propia a partir de corrientes de pensamiento innovador y creador.

Se ha escrito acerca de las vanguardias artísticas, los personajes y las obras; sin embargo, los medios que contenían su trabajo y a través de los que se dio a conocer fueron despreciados por los estudiosos. Se sabe, por ejemplo, de la publicación de manifiestos y de revistas sin que esto haya implicado el estudio de una mínima parte de ellos. Ésta es la razón del presente trabajo. El concepto de vanguardia y los antecedentes son el punto de partida de cómo y por qué surgieron las derivaciones que se experimentaron hasta convertirse en las vanguardias que estudiamos.

Profundizaremos en las causas que dieron vida al ultraísmo español y al estridentismo mexicano, a sus personajes más destacados y a los impresos que sirvieron de apoyo para estas corrientes artísticas. Este texto menciona, de modo general, todas las vanguardias que se conocen; pero en casos específicos se hablará del primer personaje considerado vanguardista: el francés Alfred Jarry (1873-1907) y las vanguardias conocidas como futurismo y dadaísmo, que influyeron en el ultraísmo y estridentismo. El primer capítulo dará un panorama general de las vanguardias en Europa y América de principios del siglo xx, para luego centrarse en sólo dos. Esto nos servirá para comprender el panorama de los movimientos sociales y culturales que se vivieron y que dieron como resultado las vanguardias artísticas y su obras, mediante de publicaciones periódicas como bocetos literarios, poemas, ilustraciones y hasta fotografías únicas en su ámbito, que nos dejan entrever sociedades totalmente alejadas a nuestra realidad actual. No obstante, somos producto de aquello que nos ha dejado historia y recuerdo, y que nos sirve para retomar ideas de cambio y para romper las reglas establecidas.

Para realizar esta investigación se consultaron las revistas en varias hemerotecas. La biblioteca del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), en Valencia, España, para el caso de las revistas ultraístas *Grecia*, y *Vida-Americana*. El IVAM publicó un facsímil y también la Hemeroteca Nacional de España, en su acervo físico y en el digital. Otra biblioteca consultada fue la de la Universidad de Manoa, en Hawái, en su hemeroteca digital, para la revista *Irradiador*; y para su facsímil *Irradiador revista de vanguardia* se consultó la hemeroteca de

la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Iztapalapa; mientras que para la revista *Horizonte* se acudió a la biblioteca del MUNAL (Museo Nacional de Arte) y el facsímil *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, para *Horizonte 1921-1927*, publicado por el Fondo de Cultura Económica (FEC).

# CAPÍTULO I. Breve historia de las vanguardias: España y México

¿Qué es lo que hace que la literatura sea literatura? ¿Qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito ahí sobre un libro sea literatura? Es esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración. Por consiguiente, desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, es ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura.

Michel Foucault<sup>1</sup>

## 1.1 ¿Qué es una vanguardia artística?

Lo primero que hay que entender es el término “vanguardia”, que designa al colectivo de las diversas tendencias artísticas (llamadas *ismos*), que “surgen en Europa en las primeras décadas del siglo xx, como renovación de modalidades artísticas institucionalizadas”.<sup>2</sup>

Al conjunto de *ismos*, se le denomina “vanguardismo”. Ello refleja toda la conciencia de una nueva época, tanto espacial como temporal, el choque con el pasado y la apertura hacia nuevas formas e ideologías, a nuevas maneras de ver e interpretar las sociedades desde otra perspectiva, y al hombre como un ente en el sistema económico e industrial que consume nuevas cosas, como herramientas que evolucionaron con la tecnología. El vanguardismo sería entonces el concepto por definir, en francés o *avant-garde*,<sup>3</sup> que se refiere a las personas o las obras que son experimentales o innovadoras, en particular lo que respecta al arte, la cultura y la política.

Los *ismos* surgieron en las dos primeras décadas del siglo xx; en ellos encontramos varias corrientes artísticas que empezaron a surgir gracias a los avances desarrollados por las sociedades. Fue un periodo marcado por las transformaciones, el progreso científico e inventos tecnológicos. Ocurrió el auge de los transportes, como el automóvil y la aviación; en la parte de esparcimiento y cultura nació el cinematógrafo, el gramófono, la fotografía se perfeccionó y ocurrió una evolución de nuevas técnicas de reproducción, etcétera. La premisa fue la modernidad o reemplazo de lo viejo y pasado de moda por lo original y nuevo por medio de las máquinas y la tecnología. Estos grupos se expresaron principalmente a través de

1 Michel Foucault, Gabilondo Pujol Á, Herrera Baquero I. *De Lenguaje y Literatura*. Michel Foucault, Barcelona, Paidós, 1996. p. 67.

2 Hugo J, Verani. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, 1998, p.9.

3 Avant-garde definitions. Dictionary.com. Lexico Publishing Group, LLC. <http://www.lookchem.com/Chempedia/Chemical-Resource/Chemical-Dictionary/4959.html> Consultado el 14 de marzo de 2013.





Fortunato Depero. *Motociclista, sólido con velocidad*, 1927: colección Juan March.

manifiestos y de medios impresos; emplearon la prensa y editaron revistas y libros, acompañados de una gráfica propia. Es necesario aclarar que durante el siglo XIX, y hasta el inicio del siglo XX en su segunda década, los encargados de vestir los impresos eran dos personajes: el dibujante y el impresor. “El primero estaba educado como artista y el segundo como artesano, ambos en muchos casos en la misma escuela de artes y oficios”,<sup>4</sup> Ellos se encargaban del arte gráfico de los medios de comunicación masiva a principios del siglo pasado.

<sup>4</sup> Jorge Frascara. *El diseño de comunicación*, Ediciones Infinito, Argentina, p. 36.

## 1.2 Las vanguardias artísticas en Europa y Latinoamérica

Las vanguardias artísticas del siglo xx constituyen una serie de movimientos y tendencias surgidas en Europa durante la primera mitad del siglo y se extendieron a América, en países como México, Chile y Argentina. En esta corriente están el impresionismo, que aparece a finales del siglo xix, expresionismo y fauvismo (1905), cubismo (1907), futurismo (1909), dadaísmo (1914), neoplasticismo (1917), ultraísmo (1918), creacionismo (1919) estridentismo (1921) y surrealismo (1924) entre otros.

El futurismo fue la primera vanguardia en realizar un manifiesto y publicarlo en la prensa. Desde su aparición en la prensa francesa se propagó por Europa y los artistas latinoamericanos fueron quienes posteriormente exportaron esta innovación a América. Varias corrientes artísticas de ruptura retomaron el principio básico de vanguardia subversiva de la posguerra y las nuevas tecnologías de ese tiempo, como la fotografía, la electricidad, el automovilismo, la maquinaria, etcétera. El caso del dadaísmo es aún más irreverente y lúdico; en él puede apreciarse de manera clara un continuo *ready-made*.

El vanguardismo representa una línea delgada entre un impulso y los límites que acepta el modelo o *statu quo* en el ámbito sociocultural. El vanguardismo está considerado, por algunos autores, una característica de la modernidad. En el siglo xx, por ejemplo, muchos artistas, por no decir todos, se alinearon en movimientos *avant-garde* y aún continúan haciéndolo, al trazar una historia a partir del *dadaísmo*, pasar por los situacionistas, hasta artistas posmodernos, como los poetas del lenguaje, quienes florecieron alrededor de la década de los 80 del siglo pasado.

El término ‘vanguardia’ también es utilizado en el desarrollo de reformas sociales radicales. Se usó por primera vez en el siglo XIX por Saint-Simon Olinde, en su ensayo “*L’artiste, le savant et industriel*” (El artista, el científico y el industrial, 1825), que contiene la primera mención registrada de *avant-garde* en su sentido habitual. Aquí, Saint-Simon Olinde pide a los artistas actuar para la sociedad como vanguardia e insiste en que “el poder de las artes es un hecho radical y tiene inmediata connotación y rápida respuesta” para la reforma social, política y económica.<sup>5</sup> Hablar del término vanguardismo es complicado porque integra un universo amplio que tiene varias acepciones.

5 LaCalle, D. *Técnicos, científicos y clases sociales*. Madrid, Guadarrama, 1974.



La más apegada a un diccionario enciclopédico dice que el vanguardismo es la “avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico”<sup>6</sup>; en este caso es una definición algo escueta, sin embargo, menciona a un grupo de personas que tiene un interés en común en el ámbito social y cultural. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española explica el vanguardismo como conjunto de las escuelas o tendencias artísticas y literarias nacidas a finales del siglo XIX con intención renovadora, de avance y exploración.<sup>7</sup> Hablar de las vanguardias puede resultar complejo porque cada una surgió de diferente manera, según el contexto en el que se originó, se manifestó y la manera en la que se modificó, tanto en Europa como en Latinoamérica. Para el escritor Mario de Micheli, las vanguardias son movimientos de ruptura que no sólo propusieron una separación estética, lo que en términos formales haría muy complicado establecer un concepto absoluto y preciso acerca de los movimientos artísticos del siglo XX. Incluso, Micheli llega a preguntarse: “¿qué fue, pues, lo que provocó tal ruptura?”<sup>8</sup> La respuesta se hallará al buscar en una serie de acontecimientos históricos e ideológicos, así como la unidad espiritual y cultural del siglo XIX, que al desmoronarse dio origen a la protesta que generó un gran revuelo y a partir de la cual nació, en el interior de los artistas, el nuevo arte de vanguardia. Los países europeos más ilustrados del siglo XIX fueron los primeros en conocer esta tendencia revolucionaria, como Francia e Inglaterra. El entorno se reorganizó con un nuevo pensamiento filosófico, político y literario. Como consecuencia de este ajeteo, la producción artística y la acción de los intelectuales fue un parteaguas en la producción de obras plásticas y literarias. No es errado afirmar que al *vanguardismo* lo constituyeron movimientos culturales muy fértiles que dejaron su impronta indeleble en las producciones artísticas de la primera mitad del siglo XX. Si bien muchas corrientes artísticas fueron antagónicas entre sí, rechazaban de manera unánime el naturalismo y el academicismo y se decantaban en favor del arte experimental. Para el estudioso Carlos Fajardo, “las vanguardias estéticas y poéticas son hijas de la crítica edad moderna, hunden sus orígenes en el siglo XIX, cuando la modernidad racionalista instrumental triunfante es puesta en cuestión por el romanticismo contestatario”.<sup>9</sup>

El objetivo común era encontrar la respuesta a problemas fundamentales acerca de la humanidad y sus sociedades, pero no sólo al

6 Diccionario, *Akal de Estética*, 1998, Madrid p.

7 RAE, 20 de mayo de 2013.

8 Mario de Micheli, *Las Vanguardias Artísticas*. 2012, pp. 17-18.

9 Carlos Fajardo. *Vanguardias artísticas del siglo XX*, Bogotá, 2011.



tener como base la teoría, sino, sobre todo, a partir de la experiencia, del radicalismo experimental, de la incorporación de elementos cotidianos y primitivos que provinieran incluso del subconsciente: órdenes espirituales, verdades expresivas, el arte y la industria en una amalgama indisoluble y con una carga filosófica fuerte.

A esto se debe, en buena medida, el nacimiento del arte contemporáneo: a la hibridación de las vanguardias que compartían dos sensaciones: renovación y ruptura. El mundo moderno era esencialmente distinto a todo cuanto se conocía hasta entonces, y el arte, en consecuencia, necesitaba renovarse, poniendo en tela de juicio su propia modernidad. Para algunos esto significó rechazar la “era industrial” en favor de lo primitivo; mientras que para otros no fue otra cosa más que la celebración de la tecnología y de la maquinaria incorporadas al arte moderno. Aunque esta percepción ya se había hecho evidente en el siglo XIX, para los nuevos artistas del siglo XX se convirtió en la regla *sine qua non*, en la ortodoxia más socorrida.

Fue la propia alianza de la modernidad con el tiempo y la confianza duradera del concepto de progreso lo que hizo posible el mito de la autoconciencia y la vanguardia, una heroica lucha por el futuro. Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos constitutivos de la idea de la modernidad, convirtiéndolos en la piedra angular del *ethos* revolucionario. Así, durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso más tarde, el concepto de vanguardia — política y culturalmente — era más que en la radicalización y fuerte utopización de la versión de modernidad.<sup>10</sup>

Algunos artistas modernos comienzan a cuestionarse: ¿qué cosa es el arte?, ¿para qué sirve? y ¿a qué o a quién beneficia? Como resultado de este proceso, la actividad cultural, plástica y literaria y la crítica cultural comienzan a identificarse entre sí cada vez más. Por otro lado, la vanguardia *dadaísta* optó por transportar al individuo consciente al beneficio del subconsciente. La vanguardia mexicana del *estridentismo*, por ejemplo, pretendía provocar, en lo intelectual y en lo moral, una fuerte *crisis de conciencia* en una sociedad que acababa de pasar por el drama de la Revolución Mexicana; al mismo tiempo, esta vanguardia pugnaba por construir nuevas instituciones en las que todas las expresiones artísticas tuvieran cabida y no sólo aquellas que formaran parte del canon establecido por la crítica.

<sup>10</sup> Matei, Calinescu. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia y “kitsch”, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 99-100.

El arte se convirtió en un medio para indagar la verdad y enfrentarse a la realidad de aquel momento, a la del mundo moderno, con su tecnología y sus máquinas; una verdad que se creía universal y una práctica acorde con las transformaciones sociales. Las vanguardias, europeas y latinoamericanas, trabajaron en transformar los cánones no sólo artísticos, sino sociopolíticos de su época. Fueron más allá de las artes clásicas e innovaron en varios ámbitos, como los materiales y herramientas utilizados por los artistas; además, descontextualizaron su uso y su manera de trabajar. Así, las vanguardias fueron la gran polémica de su tiempo, como bien lo sostiene Carlos Fajardo, quien afirma que actuaron “desde y contra las versiones de la modernidad, con nihilismos y futurismos anclados en demandas de subversión y de cambio”<sup>11</sup> trataron de ser auténticas y originales en su producción plástica y literaria al realizar manifiestos, crear obras, partiendo del caos de las grandes ciudades y de los conflictos bélicos sin olvidar que se experimentó con nuevos materiales, técnicas, formatos; llegó el paisaje urbano, medio inspirador de la realidad sórdida y trágica, la cual estaba acompañada de las fábricas y las máquinas. La transformación del hombre con las nuevas herramientas del progreso. Esto mismo defiende Calinescu, quien afirma:

Lo que interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia [...] era demoler las tradiciones formales del arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos y prohibidos hasta entonces, ya que creía que revolucionar el arte era igual que revolucionar la vida.<sup>12</sup>

En este sentido, las vanguardias son producto de una fuerte ruptura cultural y del marcado rechazo del arte por el arte. No se debe olvidarse que no sólo en el arte existió esa ruptura, las sociedades de las dos primeras décadas del siglo xx vivieron cambios trascendentales en la historia universal, cambios como la manera de vivir; ejemplos son: la electricidad, los medios de comunicación, entiéndase, el telégrafo o teléfono, la manera en comunicarse y de recibir información. En el caso de los artistas era sacar de los museos y galerías lo que hasta entonces se le consideraba como arte. Los artistas vanguardistas buscaban generar una “conciencia de la estrecha relación entre el arte y el pueblo, entre el arte y sociedad, que en aquel entonces era más viva que nunca”.<sup>13</sup>

11 Fajardo, 2011, p.9.

12 Calinescu, p.115.

13 Micheli, p. 23.



Al finalizar el siglo XIX existía un ambiente de bienestar debido al auge que alcanzaron las grandes potencias europeas a partir de la Revolución Industrial. El triunfo cultural del capitalismo en el viejo continente era de índole imperialista: Latinoamérica volvía a presentarse como un renovado y más productivo coloniaje económico. Cuando la cultura occidental festejó la entrada al siglo XX se pensaba que la calidad de la vida humana había llegado a su cúspide, al clímax de su evolución. Pero este concepto no era aplicable a todos los estratos sociales. En la segunda mitad del siglo XIX, los socialistas declaraban el desequilibrio social del capitalismo, mientras que la burguesía permanecía inmutable en sus principios económicos. A pesar de esta confianza, la realidad histórica era otra y el camino a la transformación estaba iniciado. Marx y Engels anunciaban un cambio inevitable de estructuras, que día con día se convertía en realidad.

Dominick LaCapra denomina a estos procesos históricos “trauma funcional” y “trauma cultural”. Ambas definiciones corresponden a los efectos derivados de un hecho que actúa a nivel estructural coyuntural y que modifica, sustancialmente, no sólo la percepción del hombre sobre sí mismo, sino, por consecuencia, la práctica artística a partir de la repercusión de la máquina en nuestra visión del mundo, que de manera global actúa y transforma ideales y búsquedas vitales.<sup>14</sup> Las sociedades de inicios del siglo XX buscan, en consecuencia, generar cambios radicales en la vida cotidiana y cultural con los avances de las máquinas. En resumidas cuentas, el arte del siglo XX fue una manifestación clara de las profundas transformaciones sociales, derivadas de la economía y de la política, así como de la explotación del universo del subconsciente.<sup>15</sup>

En la década de los 60, las ideas expuestas por Peter Bürger en *La teoría de la vanguardia* son el punto de partida para las discusiones teóricas acerca de las corrientes artísticas en Latinoamérica. Este estudio, realizado por un militante marxista, afirma que los movimientos de vanguardia atacan el concepto de arte como institución establecida, como fue el arte producido por el modernismo, y en particular, el carácter autónomo del arte en la sociedad burguesa, cuya naturaleza estaba completamente distanciada de la vida.<sup>16</sup> Este autor sugiere que los artistas de vanguardia realizaron un arte diferente, independiente, cuya principal característica es el *esteticismo*, entendido como una expresión en la que están unidas dos concepciones antagónicas de la creación. Por un lado,

14 Dominick LaCapra. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Londres, Inglaterra, Cornell University Press, 2004. p.55.

15 *Op. cit.* p. 60.

16 Peter Bürger. *Theory of the Avant- Garden*, traducción de Michel Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p.45.

la formación a partir de la experiencia cotidiana, supeditada desde luego a las condiciones sociales establecidas por el capitalismo; por otro, la creación autónoma, asociada con los valores burgueses, con el fin de hacer su protesta posible y visible.

Esto mismo hace notar la historiadora Marjorie Perloff, quien emplea palabras similares para describir las vanguardias europeas de la preguerra: “La educación del arte y la vida, tan ubicua en la poética futurista, debe, por supuesto, entenderse como un ataque al esteticismo de la previa generación”.<sup>17</sup> Aunque estos autores sólo hablan de las vanguardias europeas de principios del siglo xx, dan pauta para entender el contexto y para comprender de manera general cuál fue el inicio de las vanguardias artísticas, desde el punto de vista socioeconómico y desde la creación misma de la obra artística. Para Renato González Mello es aún más necesario relacionar a nivel continental las expresiones de las vanguardias en cada país de América Latina, a la vez explorar sus redes y antagonismos como un sistema coherente que responde a condiciones específicas, en lugar de estudiarlas como meros reflejos miméticos y periféricos de un fenómeno anterior que tuvo su origen en un aparente “centro”, representado por Europa y Norteamérica. Por lo demás, baste decir que el estudio de las complejas relaciones entre las vanguardias más representativas del arte de aquel momento es muy novedoso.<sup>18</sup>

En este sentido, la plástica puede verse como el reflejo de una sociedad ávida de manifestaciones culturales que sean capaces de expresar una posición frente a la realidad del mundo en el que se desarrollan. De ahí que todas las artes posean en sí mismas el germen de lo fantástico, al que recurren con regularidad. Un ejemplo que retrata con fidelidad este argumento es el caso de la excepcional película *Metrópolis*, que muestra una ciudad del mañana entendida en esa época, interpretada como se concebía la vida en el futuro; una urbe industrial, con una arquitectura no conocida hasta ese momento.<sup>19</sup>

Para comenzar a estudiar una por una las vanguardias artísticas desde sus orígenes es importante entender que no son otra cosa que híbridos que poseen características propias y distintivas. Ángel Rama, en 1973, hablaba de “las dos vanguardias latinoamericanas” para referirse a la coexistencia de la corriente cosmopolita, “universal” y europeizante, con una tendencia dogmática, nacionalista, regionalista y completamente americanista.<sup>20</sup> En este caso, Rama nos da un panorama general centrado

17 Marjorie Perloff. *The Futurist Moment: Avant-Garden, and the Language of Rupture*, University of Chicago Press, 2003, p. 37.

18 Renato González Mello, Anthony Santon. “El Relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1940*, INBA, 2013. p.18.

19 *Metrópolis*, filme alemán de 1927, del género ciencia ficción, la trama se realiza en una ciudad urbana futurista. Filmada, dirigida y escrita por Fritz Lang.

20 Ángel Rama. “Las dos vanguardias de América Latina”, en *La novela en América Latina: panoramas 1920 -1980*. Xalapa, Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 1986, pp. 106-117.

en un todo vanguardista de Europa, exportado a América y con una marcada separación entre el viejo y el nuevo mundo.

En el caso específico de México, Mari Carmen Ramírez, expone que en “aquellos años carecía de las condiciones para permitir el desarrollo de un arte de vanguardia que correspondería al modelo del primer autor citado, no hay un arte propio, todo lo es exportado de Francia y del resto de Europa”<sup>21</sup>. Para apoyar esta afirmación, Ramírez menciona la falta de autonomía en el arte mexicano, la carencia de un mercado de arte y “la ausencia de una propuesta de ruptura ante cánones estéticos o tradicionalistas favorecidos por la clase oligárquica”.<sup>22</sup> La autora no acepta que el primer manifiesto *estridentista* sea un modelo que sirva como ruptura para las artes y la literatura. Esto con respecto a las teorías de vanguardia que comparte el estridentismo, sin olvidar, por supuesto, la fuerte influencia que el futurismo y Marinetti ejercieron en el desarrollo del arte en 1919. Asimismo, *Revista de Revistas*, publicación semanal que apareció en 1913, fue muy importante para la cultura en México al dar a conocer las últimas noticias del viejo mundo a través de artículos que aparecieron en sus páginas, como El Manifiesto Futurista. Hay que recordar, por ejemplo, lo expresado por el estudioso del arte Xavier Moyssén, quien aseveraba:

“en agosto de 1919, la *Revista de Revistas* publicó un artículo que resumía la estética futurista en los siguientes términos: 1. Pintura pura 2. Dinamismo plástico, síntesis dinámica del universo como fuerza simultánea del tiempo y del espacio, síntesis de la forma colorida y 3. Decorativo dinámico con tintas aplanadas”.<sup>23</sup>

Estas definiciones se adoptaron con posterioridad por la vanguardia *estridentista* mexicana y por el *ultraísmo* español. Algunos de estos puntos son similares a la estética de la vanguardia *estridentista*, lo que se hace aún más evidente en la Revista *Horizonte*.

Para la vanguardia *ultraísta*, por su parte, esas definiciones son más que notorias en la síntesis dinámica, pero, sobre todo, en la literatura, en lo que respecta a la gráfica que posee un dinamismo plástico y lo decorativo, que también se sirve del dinamismo y de la síntesis de formas como en la siguiente ilustración.

A principios del siglo xx, gracias al acelerado progreso provocado por la invención de las máquinas y a la irrefrenable marcha tecnológica, se consideró obsoleto y antiguo lo que aún ni siquiera excedía una década de

21 Mari Carmen Ramírez, “El clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradoja de un modelo ex-céntrico de vanguardia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Munal-Cuare, 1996, p.27.

22 *Op.cit.*, p.28.

23 Xavier Moyssén: *La Crítica del Arte en México, 1896-1921*, vol.2, Universidad Autónoma de México, México, D.F., p.279.



Ejemplo del dibujo de Rafael Barradas, *vibracionista* de 1917.

existencia. No había ni tiempo para el reposo o la meditación, los cambios se sucedían de manera acelerada y constantemente se creaba algo nuevo.

Los movimientos artísticos de ruptura han participado de esa crisis al cuestionar de manera severa qué de verdad es nuevo y qué es viejo. Por ejemplo, la estética de la máquina fue un tópico recurrente en las discusiones de esta crisis, porque, como bien lo sostiene Guerrero, “la estética de máquina está fuertemente ligada a la vanguardia artística y literaria, una de las tantas respuestas al proceso de modelo estético presentaba un carácter expansivo que cubría de manera simultánea, y con distinto énfasis, diferentes esferas en el ámbito intelectual, social, cultural y político”.<sup>24</sup>

El arte de vanguardia ha estado más dispuesto a llamar la atención que a producir obras verdaderamente imperecederas. Se llegó, incluso, a establecer como normas ciertos principios de la vanguardia *Dadá*, como el azar, la improvisación y el absurdo. La literatura tampoco ha quedado exenta de estas modificaciones, también han estado en crisis ciertos conceptos, técnicas y valores éticos, fundamentales para el suceso literario.

Los movimientos artísticos de vanguardia fueron esfuerzos renovadores encaminados a introducir cambios en la concepción artística y en las técnicas estéticas vigentes. Entendidos de esta manera, los

24 Rocío Guerrero. *Vanguardia Estridentista, Soporte De La Estética Revolucionaria*. México, DF, Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo casa-estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010, p.20.

vanguardismos siempre han existido, volviéndose indispensables porque con su oposición, su protesta y su propuesta de cambio han hecho, y harán, progresar la historia. Al contrario, en un sentido más restringido, entendemos por movimientos artísticos de vanguardia aquéllos que se desarrollaron durante la etapa intermedia que va de la Primera a la Segunda Guerra Mundial. Tuvieron su apogeo en las dos primeras décadas del siglo xx; durante la década de los años 30 entraron en una profunda y fatal crisis que provocó su desaparición para el decenio siguiente. Esto no impidió que dichos movimientos vanguardistas fueran una influencia para otros movimientos artísticos. Las vanguardias o corrientes artísticas que aparecieron en Hispanoamérica fueron entes paradójicos cuyo objetivo no fue perdurar, sino experimentar: lo que hace evolucionar en su arte, lo dicen los jóvenes artistas e intelectuales, no es la obra inmortal, sino la interrogación constante y la duda acerca de sus propios planteamientos.

Las vanguardias que influyeron en Latinoamérica fueron: *cubismo*, *dadaísmo*, *surrealismo* y *creacionismo*, que surgió en Chile, cuyo creador fue Vicente Huidobro, y el *estridentismo*, en México, gracias a Manuel Maples Arce. El equivalente poético de ciertos cuadros cubistas podría encontrarse en poemas en los que se entremezclan trozos de diálogos escuchados en cafés, percepciones directas, recuerdos del pasado y titulares de periódicos. Una de las características más sobresalientes de estos movimientos fue la autonomía de la obra de arte, que debía expresar lo esencial de la realidad a través de la simultaneidad. En la expresión literaria, por su parte, también hubo simultaneidad en un mismo plano de percepciones, recuerdos, etcétera, lo que hizo posible el *collage* literario; existió también un predominio del intelecto sobre lo sensorial, sin que esto implicara una oposición al vitalismo; una integración del juego y del humor en los poemas y cierto rechazo de actitudes sentimentaloides, a la vez de la aceptación de una lógica que asoció elementos imposibles de conectar. Se desarrollaron técnicas literarias diferentes: el desdoblamiento del poeta, quien debe interpelarse a sí mismo como si fuera otro lector o cifrar el valor del poema por la disposición gráfica de las palabras.

Respecto al viejo continente, el fenómeno de las vanguardias artísticas apareció de forma única y original al utilizar las máquinas como el medio para romper con un pasado paralizado y propiciar una nueva percepción, con la finalidad de renovar la institución oficial del

arte. A través de sus *manifestos*, el movimiento vanguardista reclamaba y exaltaba los principios de libertad y democratización en todo el mundo.

En el caso de Latinoamérica, la situación, aunque similar, tuvo ciertas particularidades. Todavía era el “nuevo mundo”, pero a partir del último cuarto del siglo XIX se transformó en el territorio de las oportunidades en todos los sentidos con la llegada de la industria; como lo afirma R. Guerrero “[...] Estados Unidos adquirió un papel central en el desarrollo de la ciencia, la tecnología y el esparcimiento. Ya en los albores del siglo XX, el jazz, el cine de Hollywood, la cultura de masas, el *american way of life* y la existencia de las megalópolis conquistaron al mundo. El sur del continente era el receptor de tales novedades”.<sup>25</sup> El tránsito de artistas latinoamericanos por Europa, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, el chileno Vicente Huidobro, los hermanos Borges de Argentina, que exportaron el vanguardismo, creando una visión propia del arte, engrandeció el arte latinoamericano y contribuyó al desarrollo de nuevas técnicas artísticas evolucionadas y revolucionarias que tenían como objetivo la transformación social de la realidad de las masas oprimidas.

<sup>25</sup> *Op.cit* p. 20.

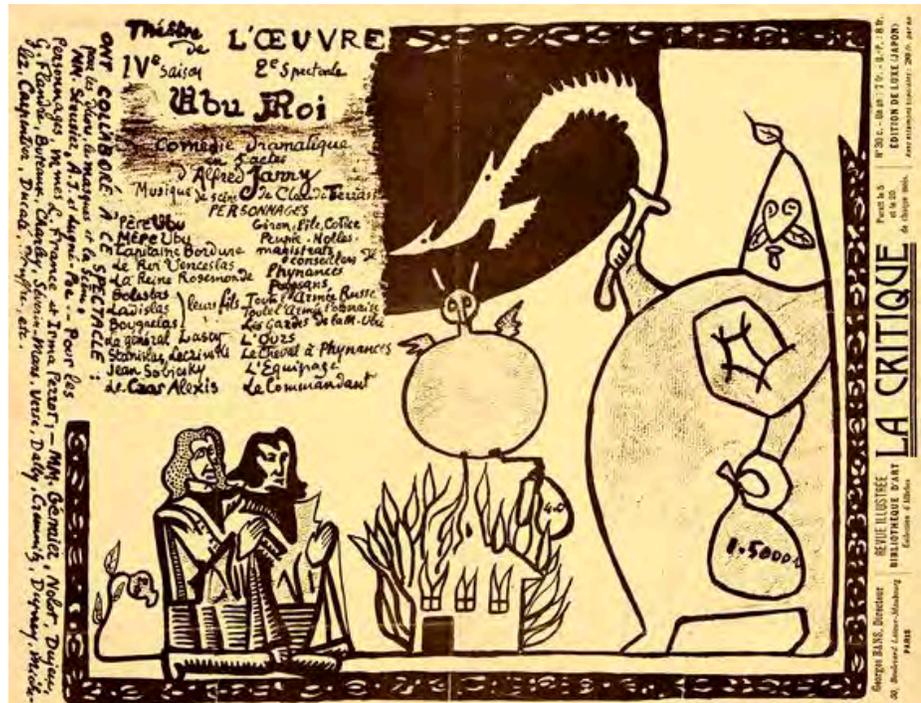
## 1.2.1 Alfred Jarry, un personaje posvanguardista

La relevancia de este personaje radica en que fue de los pioneros en usar la literatura, el teatro y los medios impresos para difundir un arte de ruptura al arte decimonónico. Antes que Marinetti publicara el *Manifiesto Futurista*, el dramaturgo francés Alfred Jarry (1873-1907) escribió obras de teatro, novela y poesía; además realizó revistas con diseño propio de estampas, buscando alternativas en la producción, en el diseño y la impresión. Jarry fue un personaje multifacético y excéntrico, con una vida osada y llena de excesos. Siendo joven se instruyó con Remy de Gourmont,<sup>26</sup> de quien tuvo gran influencia en el arte y las nuevas formas de pensar en el París de aquellos años. Fue prolífico en el ámbito editorial, ya que fue editor, novelista, dramaturgo y crítico de la estética de esos años en Francia. Jarry trabajó en varias y prestigiosas revistas artísticas, como *Revue Blanche*, el *Mercure de France* y *Ymagier*;<sup>27</sup> que abandonó al cabo de algún tiempo por diferencias con un socio y fundó su propia revista de estampas: *Perhindérion*, que por desgracia sólo se publicaron de dos números. En 1896, Jarry empezó a trabajar para el director de la revista *Lugné-Poe*, quien le encargó la programación de la temporada del *Théâtre de l'Œuvre*, en París, donde se estrenó la obra emblemática *Ubú rey*, el 10 de diciembre de 1896. Ésta fue parte de un ciclo de varias obras, cuya primera versión escribió a los 15 años, inspirándose en uno de sus profesores del Instituto de 'Rennes', que, según Jarry, encarnaba “todo lo grotesco que pueda haber en el mundo”.<sup>28</sup> Después de las primeras funciones en el *Théâtre de l'Oeuvre*, la obra se representó en el teatro de marionetas *Théâtre des Pantins*, en París, con marionetas creadas por su amigo, el pintor Pierre Bonnard. *Ubú rey* es considerada antecesora directa del teatro del absurdo; con ella, Jarry consiguió el aplauso del gran París. A partir de esta pieza teatral, Jarry empezó a identificarse con su propio personaje, dando prioridad al placer antes que a la realidad. Adoptó el habla sincopada y pedante de éste y su personalidad; caminaba siempre por París con un revólver en el cinto e iba en bicicleta y bebía. En 1897, Jarry ya había gastado casi toda su herencia, por lo que se mudó a casa de su amigo, el pintor Henri Rousseau, a quien apodó “el aduanero”. En 1900 montó el *Almanach illustré du Père Ubu*, con dibujos de Pierre Bonnard y música de Claude Terrasse, que será el compositor de la mayor parte de sus operetas. En 1901 se representó en

26 Remy de Gourmont (1858-1915) fue un escritor, periodista, editor y crítico de arte francés cercano al movimiento simbolista en Francia.

27 *Revue Blanche*, el *Mercure de France* y *Ymagier*, *Diccionario Akal de Teatro*, escrito por Manuel Gómez García, p. 433.

28 Javier Memba, *Alfred Jarry, indiano, absurdo, autodestructivo y patafísico* (XXXII), Madrid, 2002, pp.30-42.



Cartel de la obra *Ubu rey*, el 10 de diciembre de 1896.

el “Cabaret artistique des 4-z’arts”, en París, *Ubu sur la butte*, editada en 1906. En 1902 publicó su novela *Le Surmâle*. El mismo año comenzó una breve colaboración con la Revista del príncipe Bibescu, *La Renaissance Latine*. En 1903 empezó una serie de artículos que serían editados por la revista *Le Canard Sauvage*, que duraría sólo unos meses, de marzo a octubre de 1903, a la vez que inició una colaboración constante con la revista *La Plume*. En 1903 empezó a publicar los primeros capítulos de *La Dragonne*. Residió un tiempo en casa del compositor Claude Terrasse, con el que trabajó en su ópera bufa *Pantagruel*. Su economía, a la vez que su salud, comenzaron a desgastarse poco a poco, por las malpasadas y la vida licenciosa. A pesar del éxito, estaba en bancarrota. A partir de 1906 estableció su residencia en Laval, casa de su hermana, con algunas breves estancias en París. Murió en París, el 1 de noviembre de 1907, de tuberculosis, en el Hospital de la Caridad, a los 34 años. A Jarry se debe la invención de la pseudociencia llamada “patafísica”. Descrita en su obra póstuma “Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico” (*Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*), donde se da una interpretación fenomenológica de la ciencia que es añadida a la metafísica, así sea en ella misma como fuera de ella, y que se extiende más allá de ella misma e incluso más allá de la física; lo que sería lo mismo, pero no igual,

para ser exactos. La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias y es congruente con los lineamientos de los objetos y sus propiedades descritas por su virtualidad.

En 1948, un grupo de intelectuales decide fundar el Collège de Pataphysique (Colegio de Patafísica), que contó con ilustres integrantes, entre los que se encontraban Marcel Duchamp, Max Ernst, René Clair o Joan Miró, entre otros vanguardistas.

Jarry vivió rodeado de amigos y en sus últimos años contó con un buen número de jóvenes seguidores, entre los que se contaban Max Jacob, Apollinaire, André Salmon y Pablo Picasso. Es gracias a la audacia de este personaje que las bases para la formación de un nuevo arte, que partía también de una nueva concepción de la sociedad, se sentaron en el desarrollo del arte. Y con seguridad puede decirse que artistas como Marinetti, entre otros, conocieron su obra y se inspiraron en ella para sus postreras creaciones.

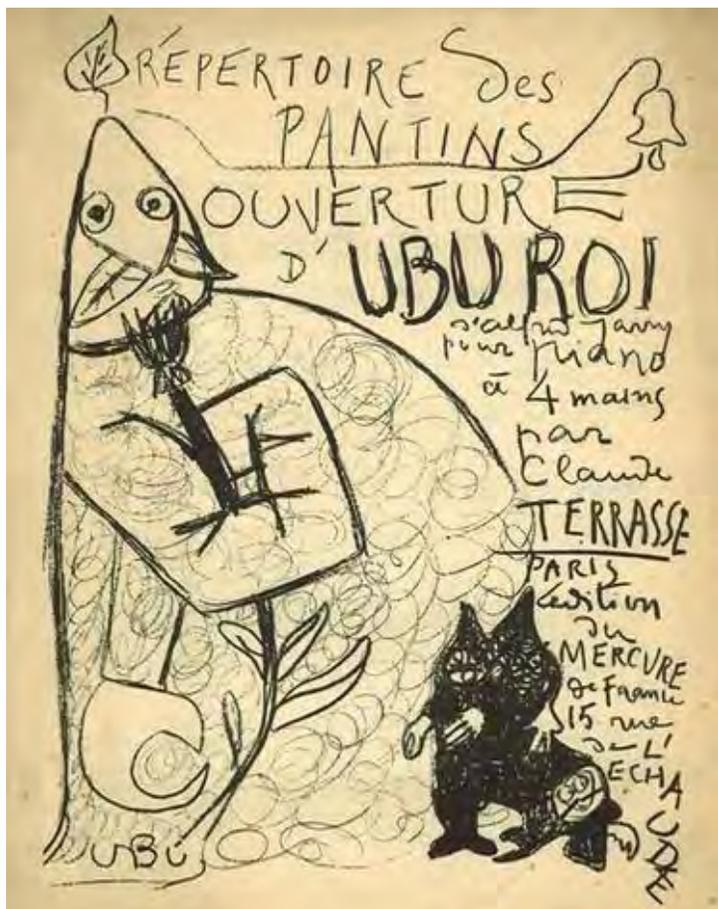


Ilustración en litografía de *Ubú rey*, 1896.

## **1.2.2 Futurismo y Dadá como vanguardias que influyeron en el Ultraísmo y el Estridentismo**

Las vanguardias de inicios del siglo xx, en Europa, no fueron exclusivas del viejo continente, porque con la migración de los intelectuales y artistas, por los conflictos militares, se produjeron nuevos *ismos*, poseedores de su propia estética y filosofía.

Para algunos autores, el movimiento futurista marcó el inicio del concepto de vanguardia artística, entendida como una intervención directa en la sociedad que buscaba transformarla según nuevos modelos programáticos, que quedaron expresados en sus manifiestos. Ya era sintomático que el primer *Manifiesto del Futurismo* de Marinetti no se publicó en Italia, sino en un periódico importante de gran tiraje, como *Le Figaro*, en París, el 20 de febrero de 1909. Para ese momento París era el centro del arte y de la política.

Este acto público e internacional en un medio de comunicación de masas concedió a su proclamación una capacidad que trascendió del círculo puramente artístico. Es por ello que manifiestos posteriores se elaborarían desde el arte para todos los ámbitos de la vida: desde los manifiestos de renovación artística de la pintura, escultura, teatro, música, cine, entre otros, hasta los manifiestos políticos que propugnaban un cambio social de la política, la guerra, el maquinismo, la radio, el vestido e incluso, la comida. Las militancias político-artísticas de estas corrientes vanguardistas, que van del anarquismo al fascismo, y de su alistamiento como voluntarios en la guerra, aunque sin justificarlas, habría que entenderlas como una voluntad de aliarse con los agentes transformadores de la historia para conseguir la realización última de su ideario vanguardista; es decir, la de estar en primera fila en la destrucción rápida del pasado. Es gracias a esta pulsión artística que, en muchas ocasiones, la vanguardia militar suele confundirse con la vanguardia artística. Posiciones opuestas, como las de los futuristas rusos en defensa de la revolución bolchevique, o las de los dadaístas que desertaban de la guerra, son igualmente comprometidas y militantes.

Como ya se comentó líneas arriba, las vanguardias más subversivas o irreverentes fueron el *Futurismo* y el *Dadá*, pues constituyeron el punto de quiebre con el arte clásico y también son las primeras en descontextualizar el uso de la máquina y de otros elementos industriales para adecuarlas a los fines por ellas propuestos.

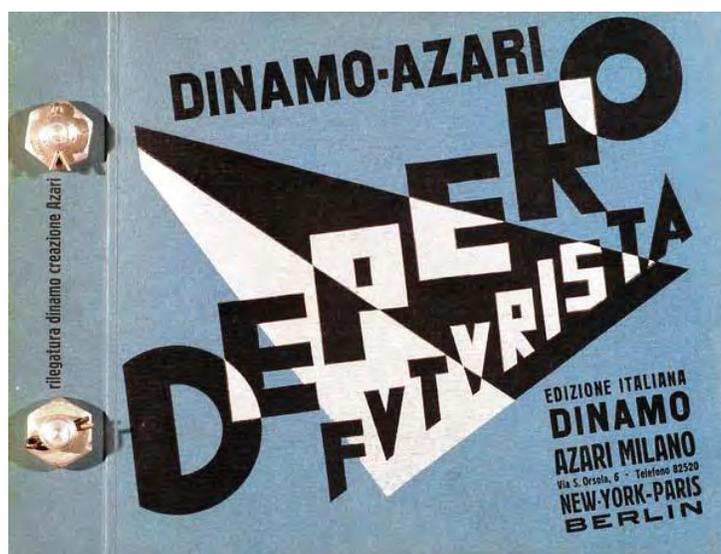
El futurismo lo creó el italiano Filippo Tomaso Marinetti y fue el primer movimiento que llegó a Latinoamérica. Luis Mario Schneider, el primer investigador de la vanguardia mexicana, menciona que "el primer conocimiento de la vanguardia internacional en México se da por medio de dos fuentes —que no son precisamente directas—: revistas y periódicos, que como datos curiosos insertan de vez en cuando en sus contenidos alguna que otra crónica de un escritor visitante o residente en un país de Europa, sobre un autor de vanguardia".<sup>29</sup>

29 Luis Mario Schneider: *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Ediciones de Bellas Artes, 1970, p.13.



Manifiesto Futurista que apareció en *Le Figaro* París.





Cubierta del libro *Depero Futurista 1913-1927* (Fortunato Depero, 1927, Fundación Juan March, 2012).



Litografía de la exposición estatal *Bauhaus* (Joost Schmidt, 1923). Fundación Juan March, 2012.

Hablar de futurismo es hacerlo de una de las vanguardias más influyente, creadora de una estética de la máquina y quizás la responsable de su repercusión en el *avant-garde*, puesto que involucró cada aspecto de la cultura: pintura, escultura, arquitectura, música, tipografía, fotografía, teatro, cine, diseño gráfico, diseño de moda y diseño de interiores, etcétera. Su intención ampliamente totalizadora es lo que se conoció después con el nombre de *arte totale*. El futurismo, de manufactura ciento por ciento italiana, se aproxima al estilo barroco, pues también planteaba una especie de programa enfocado a abarcar todos los aspectos de la cultura y la vida diaria del hombre. Ejemplos de impresos como portadas, carteles e interiores.

No sólo repercutió por ser el primer movimiento de vanguardia en iniciar una estética desde cero, partiendo de elementos de la industria, sino también por invitar a rebelarse de lo decimonónico y a participar en los movimientos bélicos, por la lucha armada; por su exaltación de las máquinas y de la guerra como una suerte de “única higiene del mundo”. Se manifestaba contra la “moral burguesa” y la “inmovilidad pensativa” e hizo



Ejemplos de publicaciones alternativas del futurismo y del Dadá, en las que se observa en la encuadernación tornillos y el uso de la tipografía como elementos decorativos y juegos tipográficos, como palos secos, negritas, condensadas con y sin serif.

un llamado a “las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas”.<sup>30</sup> El futurismo ensalzó también todos los avances tecnológicos y se olvidó del hombre y de su sensibilidad creadora. La dialéctica quedaba descartada y la libertad era sinónimo del presente. Sin embargo, la idea revolucionaria que el futurismo planteó casi en el umbral de la primera Guerra Mundial, fue el primer paso que se dio desde la esfera artística hacia la acción política. La caducidad de los cánones del arte, como reflejo de todo un sistema en decadencia, o bien, que necesariamente evolucionó a las grandes contradicciones de la burguesía: “no se puede existir sin revolucionar constantemente los medios de producción y, con ello, todas las relaciones sociales”.<sup>31</sup>

De este modo, la vanguardia planteó una nueva generación de aspectos simbólicos que buscaban transformar el estado de las cosas y promover el cambio social. En este caso se vinculó con la noción de utopía. Las ideas iban más allá de la teoría y se expresaban mediante una variedad de soportes y medios prácticos. Puede mencionarse que, con el apoyo de materiales impresos como periódicos, aparecieron algunos manifiestos, revistas y carteles que promovían encuentros en cafés, por ejemplo, el ‘Café Colonial’ en Madrid, para los jóvenes *ultraístas*, donde se realizaban tertulias literarias, exposiciones y talleres de confrontación, que a su vez servían para difundir la voz de la revolución intelectual y artística.

El *Dadá*, por su parte, ambicionaba establecer un modo distinto de vincular los objetos, las relaciones de tiempo y espacio, la fragmentación y las rupturas por medio de líneas de interés, vasos comunicantes,

30 Alfonso Berardinelli, *La Cultura Del Novecentos, 1 Literatura*. México, Siglo veintiuno editores; pp. 89-113.

31 Karl Marx, *El Capital*, Libro I, Tomo II. Madrid, Akal/básica de bolsillo; p.229. Y hace referencia al *Manifiesto Comunista*. Londres, 1848; p.5.

intercambios y contrastes. En esta vanguardia hubo un intento de integración y de colaboración entre distintas disciplinas artísticas y movimientos intelectuales con el propósito de transformar el arte y la sociedad a partir del compromiso ideológico.

Ambas vanguardias “se aproximaron a la gráfica, de la gráfica a la política, del diseño a las artes aplicadas y a las artesanías, de la escultura a la producción industrial, de la fotografía a la pintura, de la cinematografía al movimiento”.<sup>32</sup>

Mientras que el futurismo experimentó cada rincón de las artes, llevándolas hasta las construcciones,<sup>33</sup> el *Dadá* se limitó al *read-made* o a las instalaciones, sacando de contexto los objetos utilizados.

“El arte gráfico y el diseño de la vanguardia eran atrevidos. Intentaban lo que hasta ese momento se consideraba imposible. Apostaron por la innovación tecnológica, técnica y expresiva, al crear inéditos significados y valores de uso”.<sup>34</sup> En el caso del *ultraísmo*, siempre tuvo un carácter subversivo que se empeñaba en la renovación cultural y buscaba fundar la era de la literatura *V\_ltra*.

32 Rocío Guerrero; p.29.

33 *Mientras que en México se dio el caso de la 'Estriténópolis'*, en Xalapa, Veracruz. La gran diferencia es que en el grupo futurista hay perspectivas y planos sobre las grandes ciudades del futuro, como es caso del arquitecto Antonio Sant'Elia (1888-1916).

34 Guerrero; p.33.

### **1.2.3 Aproximación a los manifiestos impresos de las vanguardias Futurismo, Ultraísmo y Estridentismo**

El término manifiesto tiene varias acepciones. El diccionario de la Real Academia Española dice: del latín *manifestus*, un manifiesto es un documento o escrito a través del cual se hace pública una declaración de propósitos o doctrinas. Los manifiestos suelen aparecer en el ámbito de la política o del arte.<sup>35</sup>

En lo que respecta al ‘arte’, surgió con las vanguardias; era el medio para difundir la reivindicación del nuevo arte y estilo del grupo. A partir de las vanguardias, los manifiestos fueron la carta de presentación de las corrientes artísticas; existieron manifiestos en casi todas las áreas del arte, literatura, pintura y fotografía. El primer manifiesto que apareció fue el futurista, de Filippo Tommaso Marinetti, publicado el día 20 de febrero de 1909, en el periódico *Le Figaro*.

Otra vanguardia que influyó en las corrientes española y mexicana fue el *Dadá* y su Primer Manifiesto *Dadaísta*; lo realizó Tristan Tzara, publicado en 1918, en el número 3 de la revista *DADA*, en Zurich. Por mencionar otros: el manifiesto neoplasticista de Piet Mondrian (1917 *De Stijl*) o el manifiesto surrealista de André Bretón (1924); el de los ultraístas corrió a cargo de Isaac del Vando-Villar, que apareció en la revista *Grecia* (1918); también el ultraísta Guillermo de Torre escribió en el manifiesto *Vertical* (1920). Los estridentistas publicaron cuatro manifiestos, el más conocido es la *Hoja Actual No.1*, (1921). En este apartado sólo se mencionarán fragmentos del *Manifiesto Futurista*; el primer manifiesto Ultraísta de 1918, que apareció en la revista *Grecia*, y la *Actual Hoja No.1*, del estridentismo, con sus características y similitudes.

<sup>35</sup> RAE: <http://dle.rae.es/?id=ODqKbQC>, consultado en octubre de 2014.

### **1.2.3.1 Primer Manifiesto del Futurismo, Marinetti, 1909**

Como ya se mencionó, el manifiesto realizado por Filippo Tommaso se publicó en *Le Figaro*, en Francia. En este apartado sólo se tomaron los 10 primeros puntos debido a que son los que tienen relación con las vanguardias española y mexicana. Sin embargo, el grupo futurista también realizó manifiestos acerca de pintura, escultura, fotografía y música.

- I.** Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
- II.** Los elementos capitales de nuestra poesía serán el coraje, la audacia y la rebelión.
- III.** Contrastando con la literatura, que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad del pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
- IV.** Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia. Queremos cantar al hombre que es dueño del volante, cuyo eje ideal atraviesa la Tierra lanzada sobre el circuito de su órbita.
- VI.** Es necesario que el poeta se desviva, con ardor, con fuego, con prodigalidad por aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales, su ignición. No hay belleza más que en la lucha. No debe admitirse un jefe de escuela si no tiene un carácter recalcitrantemente violento. La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre.
- VIII.** ¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente.
- IX.** Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.
- X.** Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.<sup>36</sup>



Principales futuristas; de izquierda a derecha: Marinetti, Carrá, Boccioni y Russolo.

<sup>36</sup> <https://catedravaldes.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-futurista.pdf> (consultado el 25 noviembre de 2013).

### 1.2.3.2 Manifiestos Ultraístas

Los ultraístas realizaron varios manifiestos que publicaron en sus revistas. El primero fue *Ultra*, “un manifiesto de la juventud literaria”<sup>37</sup>, del movimiento Ultraísta en 1918. Se publicó en la revista *Cervantes*, después se reimprimió en la revista *Grecia* por Rafael Cansinos-Asséns, “rompiendo el retraimiento de los cenáculos, ha dirigido a la prensa el siguiente manifiesto, que han reproducido casi todos los periódicos”<sup>38</sup>. Sin embargo, a pesar de las palabras de Cansinos Assens, no se conoce ninguna publicación del manifiesto en la prensa anterior a enero de 1919.

Cansinos-Asséns se adjudicó el término *ultra* y publicó un breve manifiesto escrito por él, “un manifiesto literario” que apareció en la prensa madrileña en el otoño de 1918.

Excepto:

He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña, hace constar su fé en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos-Assens, y que, bajo el nombre conquistador de “Ultra”, viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista (sic).

Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías [...]<sup>39</sup>.

Después, en la revista *Grecia*, se publicó el *manifiesto ultraísta*:

**“Manifiesto ultraísta”** por Isaac del Vando-Villar

Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las columnas de *Grecia* (una revista en que por un tiempo se publican obras ultraístas y novecentistas) sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos.

Hemos procedido de esta forma por entender que el olvido y el silencio serían las armas más certeras para herirles en sus rancios credos estéticos.

Pero he aquí que ellos acogen nuestra moderna lírica irónicamente, haciendo creer a los que con inquietud nos miran, que somos unos alienados y quieren de esta suerte llevarnos al manicomio del olvido.

37 Manuel Aznar Soler, *República literaria y revolución (1920-1939)*, Editorial Renacimiento, p. 59.

38 Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931), Ed. Ediciones Cátedra, 1979, pp 37-38.

39 Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Madrid, 1965. pp 40-45.

Uno de los primeros ultraístas es Pedro Garfias, quien menciona que el ultraísmo es como “la rebeldía y la pureza como normas, advirtiendo del carácter político del ultraísmo: Casinos Ansses, el dulce y tierno apóstol, indicó un día sus deseos de una renovación que desterrase los tópicos novecentista. No señala ningún camino, porque no era una escuela lo que

quería fundar, no trazó ruta alguna: pero sí escribía sobre horizonte lejano, una palabra: *V\_ltra*’.

Describe como fueron ellos los primeros que lo recogieron y pusieron en sus frentes y lo dieron a conocer a la prensa, como un manifiesto y no como un programa literario; teniendo un carácter propio y una postura política con propósitos específicos que a su vez invitaban a intelectuales a sumarse a sus filas para colaborar.

Garifas; 1919 con sentido profético y con la intención de romper las viejas estéticas, exige una severa revisión de los valores para implantar una nueva orientación:

Yo os predico el odio y la guerra a los viejos, sólo os pido en cambio pureza, haciendo valer mi ejecutoria de immaculado. Pureza que aisle de contactos odiosos, que dé fuerza moral para el combate supremo. ¡Ha llegado ya nuestra hora! Y yo os pido pureza y rebeldía y unión. Hagamos más fuerte nuestro brazo contra todo el antiguo; formemos el cuadro que oponga todas partes lanzas agudas y rostros airados. Iniciamos inexorables, y piadosas crueles...” *sic* (Garfias, 1919)<sup>40</sup>.

Alberto de Segovia nos recuerda, desde la revista decenal *Grecia*, que el *V\_ltra* se opone a los “tópicos manidos, sus formas académicas, su vulgaridad, su técnica actual, vivida del convencionalismo, de concesiones y artificiales conceptos la gramática del llamado buen gusto, de la ordinariez y del burguesismo.”<sup>41</sup>

Las características de los artistas ultraístas fueron muy notorias en su poesía y en lo visual, en sus poemas se nota claramente las influencias del cubismo, del futurismo y del dadaísmo. Respecto a lo visual, las imágenes se utilizan en forma de metáforas chocantes, ilógicas, donde destacan el mundo del cine, del deporte, del adelanto técnico: “Los motores suenan mejor que endecasílabos”<sup>42</sup>.

Eliminación de la rima, tendencia a establecer una disposición tipográfica nueva de las palabras del poema; de ese modo pretendía hacer ver una fusión de la plástica y la poesía, usando neologismos, tecnicismos y palabras esdrújulas.

40 Pedro Garfias, *La voz de otros días: prosa reunida*, Editorial Renacimiento, 2001.

41 Alberto de Segovia, 1919, p.4.

42 Manifiesto de Guillermo de Torres. apareció en la revista *Hélices*. Madrid, 1920.

### 1.2.3.3. Manifiestos Estridentistas



Actual –No. 1 Hoja De Vanguardia Comprimido Estridentista, 1921.

Los estridentistas realizaron cuatro manifiestos, el primero fue *Actual–No. 1 Hoja De Vanguardia Comprimido Estridentista*, de Manuel Maples Arce, que apareció en la madrugada del 21 de diciembre de 1921, en la Ciudad de México; después de dos años vio la luz *¡Viva el Mole con Guajolote!*, en Puebla, el 1 de enero de 1923; el tercer *Manifiesto Estridentista N°3*, se lanzó en la capital de Zacatecas; y el cuarto y último se presentó en el *Congreso Nacional de Estudiantes*, realizado en Ciudad Victoria, Tamaulipas; se llamó *Manifiesto N°4. Chubasco estridentista*, en 1926.

El primer manifiesto estridentista, *Actual–No. 1 Hoja De Vanguardia Comprimido Estridentista*, respecto a su diseño, fue de gran formato, acompañado de un retrato de su creador, Maples Arce, con tipografías variadas; a diferencia de los posteriores, que fueron muy sencillos porque sólo se presenta con tipografía san serif. Apareció con una breve introducción, por lo que sólo se mencionarán algunos puntos.

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistemas cartularios, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepcionales a los “players” diametralmente explosivos en encendidos fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentísimo y acendrado para defender de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios<sup>43</sup>.

**I.** Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incohercible desenrollando en un plano extrabasal de equivalencia integrista. (fragmento)

**II.** Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales –única y elemental finalidad estética – es necesario, y esto contra la fuerza estacionaria ya afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los “swchs”. Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he

43 Primer Hoja Actual No.1 apareció pegada en las calles de la Ciudad de México el 21 de diciembre de 1921.

abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max.

**III.** “Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia.” A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Bruzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento por la literatura de los avisos económicos. Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitarles de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y su caja de caudales, como valientemente afirma mi hermano -espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoista leído en la primera explosión ultráica de Parisiana, y esto, sin todas esas poematizaciones (*sic*) entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturípedos “specimen”.

**IV.** Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente –Ruiz Hidobro– junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas (*sic*) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuída por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprometida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicerio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos.

**V.** Chopin a la silla eléctrica. He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selene gráficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraistas españoles, transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M.M.A. *trade mark*) es una preparación maravillosa, en veinticuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los “Nocturnos”, y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina.

**VI.** Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿En dónde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos dispépticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos. Tintas planas: azules, amarillas, rojas. En medio vaso de

gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado, Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.A., etcétera, etcétera.

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos terizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio –sincretismo– sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica<sup>44</sup>.

Es síntesis una fuerza opuesta contra el conservantismo solidario de una colectividad anquilosada... (fragmento)

Con el primer manifiesto estridentista aparecen en el directorio varios artistas de las vanguardias europeas, como el fundador del futurismo Marinetti y los ultraístas Guillermo de Torre, Rafael Cassinis-Assens; la lista es larga.

44 Actual No.1 Ciudad de México en 1921., Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria, INBA (catálogo) 94, 2010 .



## 1.2.3.4 Similitudes entre los manifiestos: Futurista, Ultraísta y Estridentista

En los manifiestos se aprecia la invitación a la provocación y a destruir las normas clásicas de hacer arte. En el futurismo se promueve a no tener miedo de romper las reglas, ensalzar a la máquina para crear un nuevo arte urbano; en el ultraísmo, a romper las reglas de la escritura, “que la poesía que lo aprendido se olvide y sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos”.<sup>45</sup> Crear una nueva historia a partir de su arte, “como forma de entender que el olvido y el silencio serían las armas más certeras para lastimar lo viejo en sus rancios credos estéticos”. Fue esta la relación entre la obra de arte y la manera de difundir la imagen a través de los soportes impresos; las tres vanguardias involucraron lo literario, artístico y cultural en grupos y seguidores de estas corrientes artísticas. El estridentismo toma de todo un poco para ser irreverente, a la destrucción de las reglas, a tomar nuevas formas que la máquina y el movimiento dieron a las nuevas sociedades. Maples retoma parte de la ideología del futurismo y dadaísmo en sus puntos. Respecto a lo literario, se enfocó principalmente, “en la poesía, el diseño de la página, el poema, todo en mayúsculas, con una sintaxis telegráfica y cargada de imágenes, sin nexos lógicos gramaticales, lo que representó un planteamiento de la vanguardia<sup>46</sup>. Sin olvidar las frases que caracterizaron a los estridentistas en varios de sus manifiestos, como el “¡Viva el Mole de Guajolote!, que apareció en su segundo manifiesto, en Puebla, el día primero de enero de 1923”.<sup>47</sup>

En el tercer manifiesto estridentista, “¡Muera la Reacción Intelectual y Momificada!”<sup>48</sup>, que se parece al que apareció en el manifiesto *ULTRA* de la juventud literaria “El Parlamentario, que necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecientos”.<sup>49</sup> Al igual que el futurismo, que invita: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias variadas y combatir el moralismo, el feminismo y todas las demás cobardías oportunistas y utilitarias”.<sup>50</sup> Estos ejemplos invitan metafóricamente a la destrucción, al emplear palabras como ‘muera’ y ‘destruir’.



Segundo manifiesto estridentista.

45 Isaac del Vando-Villar (aparecido en la revista *Grecia*, en 1918).

Manifiesto ultraísta, España, 1918. p.35.

46 Monserrat Sánchez Soler. *La luz estridentista, Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria*. CONACULTA, México, 2010, p.12.

47 Manifiesto estridentista núm. 2, Puebla, 1923, INBA (catálogo) 145. 2010.

48 *Manifiesto estridentista núm. 3*, Zacatecas, 12 de julio de 1925 (catálogo) 166.

49 Manifiesto *ULTRA* de la juventud literaria, *Grecia*. Sevilla, p.11.

50 Manifiesto futurista *Le Figaro*, París, 5 de febrero de 1909.



## **I.3 ESPAÑA y MÉXICO 1917-1927**

### **I.3.1 Contexto histórico-cultural español**

Hablar del contexto histórico y cultural de España de comienzos del siglo xx puede resultar complicado, ya que con el cambio de siglo el país ibérico se transformó políticamente en su gobierno, de una monarquía absolutista a una monarquía republicana. Luego a su segunda República, cuyo crecimiento demográfico todavía era la mitad de Europa occidental, por razones que derivaban de la alta mortalidad o de que dos tercios de la población activa se dedicaba a la agricultura y que la actividad que le seguía era la minería; por tanto, tuvo un lento proceso de industrialización. El porcentaje de analfabetismo era mayor en algunas provincias del sur de la península: las cifras habituales en los países balcánicos de la época (entre otros motivos se debía a que el Estado español logró escolarizar a la mitad de sus niños en Francia lo que favoreció un bajo analfabetismo que era menos de la mitad). En el terreno político —al menos respecto a la apariencia formal de las instituciones— y en el cultural, gracias a la influencia principalmente francesa, España tenía poca vida cultural.

La primera Guerra Mundial significó cambios trascendentales en la vida colectiva española. La frase de Luis Buñuel, uno de sus más notables vanguardistas, dice: “se puede decir que en el pueblo en que yo nació la Edad Media se prolongó hasta la primera Guerra Mundial”,<sup>51</sup> si bien el país ibérico fue bastante poderoso siglos atrás, ya poseía territorios en América y contaba con recursos financieros por las rutas comerciales; al independizarse esos territorios tuvo un desequilibrio fuerte en la sociedad española en casi todos los aspectos y supuso un decaimiento que la modernidad hacía por aquellos años de la España republicana<sup>52</sup>. Para comprobarlo, basta con remitirse a tres campos en los que esto resulta perceptible. En primer lugar, la primera Guerra Mundial, por las circunstancias creadas gracias a la neutralidad española, supuso un desarrollo económico considerable, superior al producido en las décadas anteriores. Frente a la tendencia de considerar la sociedad española de la época como ente carente de dinamismo y anclada en la tradición, lo cierto es que el conflicto bélico, al permitir situar en el mercado mundial productos españoles de difícil colocación hasta entonces, fomentó el desarrollo industrial. La primera mitad de la década de los años 20 fue también muy próspera.

51 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*. España, Plaza & Janés Editores, 1993, p. 14.

52 Francisco Boses. *El ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925*. Madrid, 1999, p. 93.



Mosaico conmemorativo de la revista *Grecia* en su aniversario 80, en Sevilla España.

España de la primera década, 1900, en lo que a cultura se refiere, exportaba casi todo de Italia y Francia; hasta que en 1909 se publicó la revista *Prometeo*, donde aparece una “proclama futurista a los españoles,” que fue firmada por Ramón G. de la Serna (bajo el seudónimo de Tristán) y a la que le siguió una nueva proclama del italiano Marinetti. Es aquí donde puede apreciarse claramente la influencia del futurismo.

En 1910, en Barcelona se fundó *Les Arts i les Artistes*, agrupación que funcionaría hasta 1933. Ésta solía promocionar trabajos de pintura e ilustraciones de artistas refugiados en España. En 1911, D’ Ors redactó su credo noucentista en ‘La Ben Plantada’. En Bilbao, por otra parte, se inauguró la sala de exposiciones de la Asociación de Artistas Vascos, en la que se concentró gran parte de la cultura artística del país vasco. El año 1912 fue importante para el arte de vanguardia, porque Torres García expuso en la galería Dalmau.<sup>53</sup>

En 1913 llegó a Barcelona Rafael Barradas, de nacionalidad uruguayo, personaje importante por su constante militancia en pro de la renovación de los lenguajes artísticos. Sus dibujos ilustraron la mayor parte de las revistas vanguardistas de la década siguiente, como *Alfar*, *Grecia*, *Tableros*, *Hélix*, *Reflector*, entre otras.

53 Dalmau fue una galería importante, ya que apoyó con exposiciones a artistas y al arte catalán de vanguardia.

En 1915, Ramón G. de la Serna realizó su tertulia *Pombo*, donde reunió un gran número de intelectuales y artistas de todos los ámbitos; mientras que el primer número de la revista *Los Quijotes* vio la luz, elaborada casi artesanalmente, confeccionada en Madrid, por Emilio Linera. En 1916, en Barcelona, se unieron varios artistas, como Picabia, Gleizes, Canudo, entre otros; este grupo de refugiados realizó una publicación, conocida como *391*, que originó, por primera vez, un acercamiento a las vanguardias internacionales en el territorio español.

En las descripciones acerca del origen del movimiento no puede menos que recordarse una situación similar a la descrita por Marinetti en el primer manifiesto futurista: “los poetas estaban cansados de la retórica del simbolismo decadente —en España, modernismo—. Sus aportaciones habían periclitado. Sus recursos estaban gastados”.<sup>54</sup> El futurismo no sólo dio al Ultraísmo una guía para crear, sino que trató de ser de influencia literaria y estética; influyó en lo moral y político mediante una exaltación de los valores nacionales: el orgullo, el patriotismo, el anticlericalismo y el militarismo.

54 Eugenio Carmona. *La Generación de 1914. Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas*, Madrid, Fundación Mapfre, 2002, p.18.





Cabezal de *V\_ltra* por Wladyslaw Jahl (1886-1953).

### 1.3.2 La vanguardia española Ultraísmo.

#### Orígenes

El ultraísmo consiste en volver el mundo del revés<sup>55</sup>

Ultraísmo: vocablo calificador de una tendencia literaria española. Movimiento poético promulgado en 1918 y hasta 1923 que agrupó a los poetas españoles e hispanoamericanos que, manteniendo cada uno sus particulares ideales estéticos, coincidían en sentir la urgencia de una renovación radical del espíritu y la técnica.<sup>56</sup>

Históricamente, el “Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente”, Cansinos-Asséns es considerado el creador del Ultraísmo por labor con el movimiento. La corriente ultraísta inició con la inquietud de varios artistas españoles y latinoamericanos, como el uruguayo Rafael Barrandas, el chileno Vicente Huidobro, creador, a su vez, de otro movimiento estético, denominado Creacionismo.

Los preultraístas se reunían en sus inicios en Sevilla, en tertulias, para hablar de sus inquietudes y sus obras; para después mudarse a Madrid y escoger el ‘Café Colonial’ como punto de reunión. En 1917 publicaron su primera revista casi artesanal, conocida como *Los Quijotes*, elaborada en Madrid por Emilio Linera.<sup>57</sup> En el otoño de 1918, los jóvenes ultraístas publicaron en la prensa el manifiesto ultraísta. “Asistíamos a la ruptura de los cordones umbilicales”, fue una de las frases más elocuentes y consecuentes del movimiento, con el movimiento. Fue el primer manifiesto y de ahí nació la fabricación de revistas y libros, y con ello la producción plástica. Cansinos-Asséns se adjudicó el término *ultra* y publicó un breve manifiesto escrito por él. Manifiesto ultraísta:

“Un manifiesto literario” (prensa madrileña, otoño de 1918).

Excerpto:

He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña, hace constar su f e en el nuevo arte, iniciado

55 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de Vanguardia*. España, Renacimiento, 2001, p.85.

56 *Ultra ismo*: RAE *sub voce* ‘Ultraismo Marzo 2014.

57 Jaime Brihuega. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979.

en España por el maestro Rafael Cansinos-Asséns, y que, bajo el nombre conquistador de *V\_ltra*, viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista.

Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías [...] <sup>58</sup>

Después, en la revista *Grecia* se publicó el “Manifiesto ultraísta” por Isaac del Vando-Villar.

Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las columnas de *Grecia* [revista en que por un tiempo se publican obras ultraístas y novecentistas] sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos.<sup>59</sup>

Uno de los primeros ultraístas más asiduo fue Pedro Garfias, quien citó que el Ultraísmo:

Es como la rebeldía y la pureza como normas, advirtiendo del carácter político del ultraísmo: Casinos Ansses, el dulce y tierno apóstol, indicó un día sus deseos de una renovación que desterrase los tópicos novecentista. No señala ningún camino, porque no era una escuela lo que quería fundar, no trazó ruta alguna: pero sí escribía sobre horizonte lejano, una palabra: “Ultra”.<sup>60</sup>

Otro ultraísta fue Humberto Rivas Panedas, en el artículo publicado en *Cervantes*, en septiembre de 1919, insiste en afirmar que: “‘*V\_ltra*’ es fuerza en cada uno que crea un bello acto, pero distinto respecto a todos.”<sup>61</sup> *Cervantes* fue una publicación importante para el grupo de jóvenes españoles, en sus páginas se ve una gran evolución con respecto a *Quijotes*, ya que presentan textos más profundos y proponía que cada quien creara textos bellos. Otro periodista, Alberto de Segovia, nos recuerda, desde la revista decenal *Grecia*, que ya se conocía sobre ‘Ultra’ (*sic*) y que se opone a los “tópicos manidos, sus formas académicas, su vulgaridad, su técnica actual, vivida del convencionalismo, de concesiones y artificiales conceptos, la gramática del llamado buen gusto, de la ordinariez y del burguesismo”.<sup>62</sup>

Las características de los artistas ultraístas fueron muy notorias en su poesía y en lo visual, que en sus escritos se notaban claramente las influencias del cubismo, del futurismo y del dadaísmo. Respecto a las imágenes se utilizan en forma de metáforas chocantes, ilógicas, donde destacan el mundo del cine, del deporte, del adelanto técnico: “Los motores suenan mejor que en decasílabos”.<sup>63</sup> Eliminación de la rima,

58 Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*, pp. 37-38.

59 Isaac del Vando-Villar. *Manifiesto Ultraísta, Grecia*, No. XX, año II, junio 9, 1919, p.9. <http://www.poesias.cl/ultraismo.htm> por Osvaldo Ulloa Sánchez consultado el 26 de junio de 2014.

61 Humberto Rivas Panedas, 1919, p.146.

62 Alberto de Segovia, 1919, p.4.

63 Manifiesto de Guillermo de Torres *Grecia*, 1920.



tendencia a establecer una disposición tipográfica nueva de las palabras del poema, de ese modo pretendían hacer ver una fusión de la plástica y la poesía; neologismos, tecnicismos y palabras esdrújulas son algunas de las características de este movimiento. Entre los años 1917 y 1925, el Ultraísmo fue la principal vanguardia española y también la más conocida como corriente de ruptura literaria, más que como artística, aunque no hay que menospreciar la gráfica, que se empleaba para acompañar su literatura, y una imagen innovadora aplicada en sus publicaciones.

Este movimiento se fundó en Madrid por el poeta Rael Casino-Asséns y su principal activista fue Guillermo de Torre.<sup>64</sup> El movimiento ultraísta se dedicó casi de manera estricta a la literatura, sobre todo, a la poesía, aunque incorporó en sus publicaciones a algunos artistas plásticos de diferentes tendencias con la característica común de ser renovadores.

Guillermo de Torre, en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, menciona:

“Surgió como tal grupo colectivo en enero de 1919. Tuvo su primera exteriorización pública, a través de un escueto y notificador manifiesto publicado en la prensa de Madrid por un grupo de jóvenes, entre los que únicamente después han destacado sus nombres: J Rivas Panedas, Pedro Grañas, César A Comet, Guillermo de Torre”.<sup>65</sup>

He aquí una de sus declaraciones más sobresalientes acerca del movimiento del que formaba parte:

Declaramos nuestra voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria vigente en las letras españolas. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de esa época nos sentimos como anhelos de rebasar las metas alcanzadas por ellas y proclamamos la necesidad de un ultraísmo, de un más allá juvenil y liberador. He aquí nuestro lema: Ultra, dentro del cual cabrán todas las tendencias avanzadas, genéricamente ultraístas, que ultraístas, que más tarde se definirán y hallarán su diferenciación y matices específicos<sup>66</sup>

En el caso de México, encontramos la revista del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, *Vida Americana*, publicada en Barcelona en 1921, y de la que sólo apareció un número, que compartió el tiempo histórico de la vanguardia internacional en España, pero tuvo su propia filosofía de corriente de ruptura artística.

Para hablar del Ultraísmo español y su producción artística

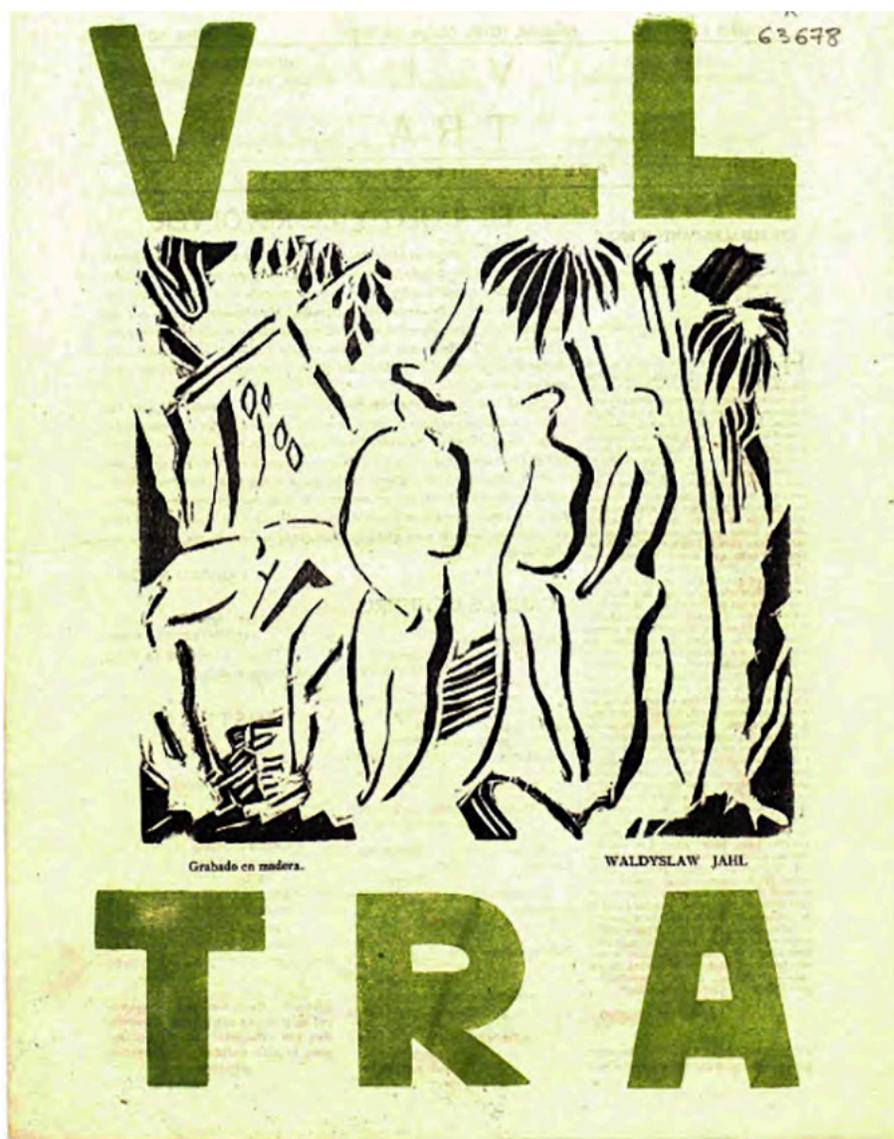
64 Juan Manuel Bonte. *Ultraísmo*, p.605.

65 Guillermo de Torre, *Literaturas Europeas de vanguardia*, p.70.

66 Guillermo de la Torre, 2001, p.74.



debe comprenderse este periodo como renovador y de transición. El Ultraísmo tiene que ver con el pensamiento que radicó en una lectura nueva de *Vltra*. Es importante destacar el compromiso ideológico de los ultraístas y, al mismo tiempo, analizar cómo es que se gestó esa filosofía diferenciada de los escritores ultraístas frente a la modalidad —creacionista— y la poética divergente.



Portada de la *Revista Vltra* Núm. 8.

### 1.3.3 Personajes ultraístas

Pretender abarcar en este trabajo la totalidad de los integrantes, incluso los más destacados de este movimiento de vanguardia, es una difícil tarea, porque cada uno de los miembros de ésta vanguardia artística; contribuyó al crecimiento de ésta y a su expansión en el mundo. Por ello, sólo abordaremos algunos de los más destacados, entre los que numeramos a los artistas plásticos que colaboraron con sus textos y sus imágenes. Fue el caso de Norah Borges, quien realizó ilustraciones de algunos de los textos publicados, además de sus propios poemas.

Otro ilustre integrante de esta vanguardia fue Rafael Cansinos-Asséns (Sevilla, 1882-Madrid, 1964) también conocido como “Juan Las”, primer ultraísta reconocido, poeta, novelista, traductor y crítico español.

Pedro Garfias (España, 1901, México, 1967) fue el primer integrante de la vanguardia que escribió un Manifiesto de la vanguardia ultraísta (murió exiliado en México). El Manifiesto redactado por él en 1918 terminó por convertirse en una declaración de principios, vigente durante los años de vida de la vanguardia, dando origen a la publicación de la revista *Vltra*, órgano de expresión y difusión del Ultraísmo; en ella se afirmaba que en el contenido de sus páginas “sólo lo nuevo hallará acogida”. Su última participación en una velada ultraísta fue en 1921 y a partir de 1922 fue uno de los fundadores de la revista *Horizonte*. Entre 1922 y 1923 fundó, además, la revista poética ultraísta *Tableros*. Ambas publicaciones fueron dignas representantes de la vanguardia en la que el artista participaba. Murió exiliado en Monterrey, México.

Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971) era también un integrante destacado del movimiento ultraísta y Ramón Gómez de la Serna, en una publicación que hiciera para la revista *Pombo*, en 1918, lo consideró “un muchachito inteligente y delirante”.<sup>67</sup>

Destacados fueron los hermanos Borges, Jorge Luis y Norah,<sup>68</sup> cuyo nombre real era Leonor Fanny, quienes permanecieron buena parte de su militancia en Europa debido a los problemas de salud por los que atravesaba su padre.

Por su parte, Vicente Huidobro, escritor chileno, participó al inicio del Ultraísmo y fundó, a su salida, la vanguardia conocida como *Creacionismo*.

<sup>67</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, 1918. Madrid: Trieste, 1986, p.140.

<sup>68</sup> Norah fue el seudónimo que le dio su hermano Jorge Luis Borges.



### LA VERÓNICA



Grabado en madera por Norah Borges.

La *Verónica*, de Norah Borges. Grabado en madera, apareció en el Núm. 1 de *V\_ltra*



*Café*, dibujo de Rafael Barradas. Grabado en madera, apareció en el interior de *V\_ltra* Núm.3.

Robert Delauny (1885-1941) y Sonia Delauny (1885-1979), pareja de artistas plásticos, también formaron parte destacada de la vanguardia ultraísta. Llegaron a Madrid en 1914 y colaboraron con algunas de sus ilustraciones y sus textos en la revista ultra *Héclides*.

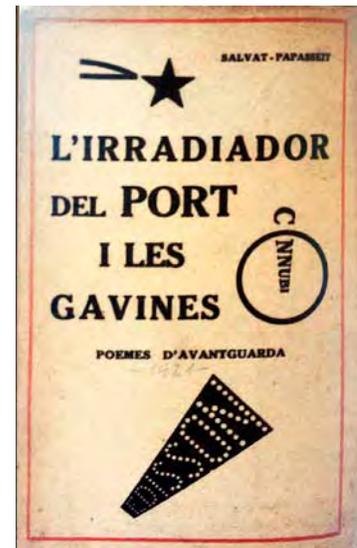
Rafael Barradas, escritor uruguayo, y colaborador asiduo de todas las revistas de corte ultraísta, fue el mentor e iniciador de otro integrante destacado de la vanguardia, a saber: Wladyslaw Jahl (1886-1953), pintor polaco que ilustró un sinnúmero de números de las revistas y realizó una serie ilustrada de tintes ultraístas de *Don Quijote*, que fue muy apreciada por los críticos de arte y por sus seguidores.

### 1.3.4 Publicaciones ultraístas

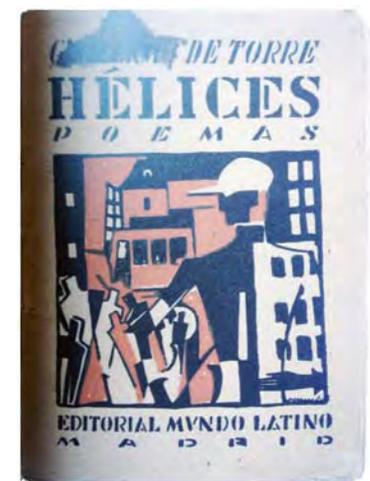
El antecedente del primer impreso acerca del ultraísmo sería *Los Quijotes* (10 de marzo al 25 de octubre de 1918), que se publicó quincenalmente con un total de 88 números. Guillermo de Torre escribió en torno a *Los Quijotes*: “la singularidad de tal revista “incunable”— además de no ser encontrable— radica en el hecho de que sus cubiertas pueden verse los rostros juveniles de muchos de los bisoños escritores que más tarde reencontré en las revistas “oficiales” del ultraísmo”.<sup>69</sup> En su última publicación apareció una nota que hablaba de *Grecia*, la primera revista oficial del grupo ultraísta.

Las publicaciones oficiales del Ultraísmo fueron las revistas *Grecia*, que apareció en Sevilla y en Madrid, además de *V\_ltra*, distribuida sólo en Madrid; sin embargo, hubo otras que también fueron afines a esta vanguardia, como *Alfar* (La Coruña, 1921), *Reflector* (Madrid, diciembre-1920), *Tableros* (Sevilla-Madrid, 1921-1922) *Cosmopolis* (Madrid, 1919) y *Horizonte* (Madrid, 1920).

Finalmente, algunas otras revistas de menor tiraje y de menor importancia también vieron la luz al amparo de la vanguardia ultraísta. Entre ellas podemos rescatar: *Gran Guiñol* (Sevilla, 1920), *Parábola* (Burgos, 1923), *Perseo* (Madrid, 1919), *Plural*, *Prisma* (1921-1922), *Tobogán* (1924), (Madrid, 1924), *Vértices* (París-Barcelona, 1922), *Héclides* (Madrid, 1923). Todas éstas tenían similitudes en el diseño, los colores que empleaban y las tipografías.



Ejemplo de algunas portadas ultraístas  
*L'irradiador*, Barcelona, 1921, impresa en prensa tipográfica.



*Hélices poemas*, Núm. 5, Madrid, 1923, impresa en prensa tipográfica.

69 Rafael Osuna, *Revistas de la Vanguardia española*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, p.18.

## Ejemplo de algunas publicaciones ultraístas

Estas publicaciones no fueron exclusivamente revistas; los grupos vanguardistas emplearon medios impresos como periódicos, libros de poesía, ensayos, artículos en otras revistas, etcétera.

AÑO	TÍTULO DE LA PUBLICACIÓN	IMAGEN
1920	<i>Perfiles</i> , número 1. (Madrid) Portada: Sonia Delaunaya	
1920	<i>Reflector</i> Arte literatura crítica (sic) (Madrid) Portada: Rafael Barradas	
1921	<i>Rompecabezas</i> comedia (Madrid) Portada: Rafael Barradas	
1922	<i>La luna, el alma y la amada</i> (Madrid) Portada: Cándido Fernández Mazas	

## 1.4 Contexto histórico-cultural mexicano

Una de las características que puede decirse tiene la historia de México es su violencia exacerbada y desmedida. La lucha de Independencia en 1810; las leyes de Reforma; después la Revolución; la guerra contra el narco; son constantes y marcadísimas diferencias entre clases sociales. Todo este desolador panorama, que continúa incluso hasta nuestros días, marcó por completo el desarrollo de la tecnología de la ciencia y del arte en nuestro país. Con la llegada de Porfirio Díaz al poder se dio inicio a la ‘modernización’ del país; se inyectó un fuerte apoyo para la industrialización de las vías de comunicación, como las redes ferroviarias. Europa, en especial Francia, sirvieron de ejemplo para el pretendido desarrollo industrial mexicano. Esto no implicó, desde luego, la igualdad económica y política de las clases sociales mexicanas. Mientras unos pocos vivían en la opulencia exagerada, la gran mayoría de los mexicanos estaba pauperizada. La inevitable consecuencia de estas desigualdades fue el inicio de la Revolución Mexicana, en 1910. La lucha armada se extendería por buena parte del territorio nacional. Zapatistas, villistas, obregonistas, maderistas, entre muchos otros grupos políticos con diversos intereses políticos, encabezaron, a su manera, movimientos insurrectos armados que terminaron con la dictadura de Porfirio Díaz.

Julieta Ortiz Gaitán menciona en *El ave fénix de la posrevolución*, que la etapa de mayor violencia revolucionaria llegó a una tregua conciliatoria con las políticas gubernamentales de Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón, quienes junto con Plutarco Elías Calles constituyeron un nuevo grupo sonorenses instalado en el poder y cuya hegemonía duraría hasta 1936.<sup>70</sup>

La reconstrucción del país mediante la reconciliación política fue fundamental para que iniciara la búsqueda de una nación moderna, “que se define como un proyecto de nación surgido de la realidad del país, tan urgida de modernidad y de justicia social”.<sup>71</sup> El grupo sonorenses, ya instalado en el poder, inició esa búsqueda con la ayuda y participación de artistas e intelectuales, centrados en exaltaciones de una identidad del mexicano y de un nacionalismo propio. Adolfo de la Huerta convocó a José Vasconcelos para que se encargara del Departamento Universitario y de Bellas Artes, de manera que, con su ayuda, pudiera desarrollar una serie de reformas educativas que ya había iniciado cuando se desempeñó como director de la Escuela Nacional Preparatoria.

70 Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Publicidad en la prensa rosada mexicana 1894, 1939*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 171.

71 *Ibid*, p. 172.

Es así como en la segunda década del siglo xx dio inicio la modernización del país, misma que se haría visible en no pocos aspectos de la vida urbana y provincial del país. Se sientan las bases para el nacionalismo y se le da una importancia mayúscula, aunque insuficiente, a la educación, a la política, a la cultura y a las ciencias. La rápida modernización afectó a toda la población del país; pero la Ciudad de México continuó siendo un lugar de contrastes extremos: entre ricos y pobres, ciudad y campo, indios y europeos. La llegada a la presidencia de Álvaro Obregón y el nombramiento de José Vasconcelos como titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP) definió un rumbo diferente en la cultura y en la educación del país que de inmediato se hizo notar en los muros de los principales recintos de la ciudad; gracias a ello el movimiento de los muralistas tendría su auge, justo es esta la etapa dorada de la alta cultura mexicana. La Ciudad de México empezó entonces a convertirse en una gran metrópoli: los jóvenes intelectuales de esa generación adoptaron el socialismo como pensamiento filosófico posrevolucionario propio con el que alimentaban la idea de una gran colectividad en pro de una mejor y más justa sociedad, basada en la igualdad y en el respeto al otro. El socialismo adoptado por estos jóvenes tenía como objetivo principal tender la mano a los de abajo, a las clases populares desposeídas para buscar mayor equilibrio entre el capital y el trabajo y una distribución de las riquezas más equitativa. “¡Sólo palabras!”<sup>72</sup> diría el historiador Arnaldo Córdova, ya que los jóvenes pertenecían a una clase social privilegiada, ‘pequeño burgués’, no hay que generalizar. Durante las décadas de los años 20 y los años 30, la mayor parte de los artistas actuó en varios frentes y, algunas veces, al unísono, ya fuera en algún mural o como docentes, misioneros, diseñadores editoriales, funcionarios públicos y militantes políticos.<sup>73</sup>

72 Armando Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*. Editorial Era, p. 270.

73 Esther Acevedo, Pilar García (coord). *México y la inversión del arte latinoamericano, 1910-1950*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Archivos Históricos Diplomáticos. México, p.78.

74 “tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” apareció en *Vida Americana en Barcelona, 1921*.

75 Francisco Reyes Palma. “Vanguardia Año Cero”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920- 1960*. México, Museo Nacional de Arte, 1990, p. 43-51.

1921 fue la clave para el desarrollo de la moderna cultura mexicana. Francisco Reyes Palma lo denominó el *año cero* para el surgimiento de la vanguardia, puesto que se desarrollaron momentos determinantes, como la distribución de *Actual No. 1*, la llegada del pintor francés Jean Charlot a la Ciudad de México, la publicación de “tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”<sup>74</sup>, de David Alfaro Siqueiros, y los comienzos del movimiento muralista mexicano.<sup>75</sup> Ese mismo año, José Vasconcelos encargó a Jorge Enciso la realización del emblema de la naciente Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).





Cartel del grupo 30-30, órgano de los pintores de México.  
Autor: Francisco Díaz de León. Grabado en madera/papel:  
16.6x13.6 cm; s/f.

La década de los años 20 fue fructífera en cuestiones artísticas, tanto oficiales como independientes. Surgieron grupos y movimientos artísticos muy representativos de la época que promovieron publicaciones como la revista *Vida Americana*, en Barcelona, realizada por David Alfaro Siqueiros; o la de la vanguardia estridentista, en diciembre de 1921, con la publicación de *Actual Núm. 1*. También surgieron las “Escuelas al Aire Libre” y un grupo denominado “Los Contemporáneos”, rival de los estridentistas; el grupo “¡30-30!”, el “Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”, la “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)”, el “Taller de la Gráfica Popular” (TGP). Estos nuevos movimientos culturales y vanguardistas produjeron publicaciones realmente valiosas por su contenido y por su estética. Formaron parte de estos movimientos personajes importantes para el diseño editorial: José Chávez Morado, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, y personajes históricos, como José Vasconcelos. Además, los muralistas mexicanos y otros artistas visuales coadyuvaron a dar vida y color a los documentos impresos de esta década.



Ud. puede irritarse. Está en su derecho. Ud. puede tirarse  
de los pelos y escandalizar en los periódicos: no tiene  
la culpa de vivir en pleno siglo veinte...  
“Irraiación inaguarla”

Primer número de *Irradiador*

### **1.4.1 El Estridentismo. Orígenes**

Se conoce con este nombre al movimiento literario y artístico que encabezó el poeta y político veracruzano Manuel Maples Arce, entre 1921 y 1927, en la Ciudad de México, y en los estados de Puebla y Veracruz, siendo este último lugar donde la vanguardia sobresalió con sus obras más notables. Su vida, aunque corta (los especialistas consideran que la vanguardia estridentista tuvo una duración no mayor a siete años) produjo sensación y simpatía entre los círculos especialistas. Muchos fueron también los personajes que se adhirieron y militaron en esta vanguardia.

El Estridentismo, influido por la vanguardia del Futurismo, tuvo inclinación por los temas de la ciudad, la industria y las vías de comunicación, con aspectos esenciales como el amor, la amistad, etcétera, y muy probablemente su desarrollo se dio más en términos literarios que en plásticos. El movimiento estridentista no fue tan influyente ni trascendente en el medio cultural, pero sí lo fue su actitud, su irreverencia y búsqueda de la modernidad a través de un lenguaje tosco que competía acremente con el entorno en el que vio la luz. Probablemente fue el empuje de su literatura el grito de los jóvenes intelectuales que, lo mismo que los grupos vanguardistas contrarios como “Los Contemporáneos”, buscaban renovar el ámbito literario con temas en los que se viera involucrada la ciudad. Esta pulsión, por llamarla de alguna manera, renovadora, inició una nueva forma de percibir la realidad, no sólo artística sino social, y por poner temas sobre la mesa de discusión, que años atrás se ignoraron por completo.

Respecto a la plástica y al diseño, sirvieron como inspiración e influencia para el desarrollo de estos ámbitos. Por ejemplo, el texto de la “señorita Etcétera”, que apareció publicado en el periódico *El Universal Ilustrado* de 1922, se calificó de un futurismo de pobres y muy mal imitado.

*Actual Núm. 1* Hoja de Vanguardia,<sup>76</sup> primer llamamiento estridentista surgió en diciembre de 1921, cuando el joven poeta y estudiante de leyes Manuel Maples Arce cometió un acto radical y subversivo: esa madrugada, al pegar y tapizar las calles de la Ciudad de México con este manifiesto donde comunicaba sus ideas.

Según palabras de la estudiosa del estridentismo, Tatiana Flores:

El manifiesto era un grito de guerra a favor de la modernización artística. Maples Arce sembró la irreverencia en el conservador contexto local cuando insultó a los ‘críticos desterrados y biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada: al público insuficiente’ y a los académicos retardatarios y específicamente obtusos’ y exigió que el arte se inspirara no en el pasado y el futuro, sino en el presente.<sup>77</sup>

Los estridentistas realizaron cuatro manifiestos en su historia; el Núm. 2 se lanzó en la ciudad de Puebla, en 1923; en la ciudad de Zacatecas se publicó el manifiesto estridentista Núm. 3, en 1925; por último, en el Congreso Nacional de Estudiantes, en Ciudad Victoria, Tamaulipas, se lanzó el manifiesto Núm. 4.

El grupo estridentista estuvo renegado y olvidado durante varias décadas, hasta que en los años 70 del siglo pasado, el investigador Luis Mario Schneider, de origen argentino, desempolvó los textos de este grupo y escribió el libro *El estridentismo o Una literatura de la estrategia*, al que siguió *El estridentismo en México 1921-1927*; dos de los textos fundamentales para comprender la corriente literaria estridentista, así como un poco de la gráfica que utilizó esta corriente filosófica y artística. Algunos escritores calificaron la vanguardia del estridentismo como una copia barata del futurismo y el dadá. Carlos Monsiváis los define de la siguiente manera:

El estridentismo era la parodia, a pesar suyo, de la vanguardia... Discípulos incoherentes de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis libraron sus combates en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil.<sup>78</sup>

76 Manifiesto estridentista, cartel fijado en los muros, diciembre de 1921, publicado por Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CNCA, 1997.

77 Tatiana Flores. *El estridentismo del ayer*. FCE, 2012, p.30.

78 Carlos Monsiváis. *Los estridentistas y los agoristas*. La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 169-173.





Grupo de los estridentistas en, Xalapa; de izquierda a derecha, Luis Azurbide, German Cueto, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez y Arqueles Vela.

Asimismo, la vanguardia estridentista encontró en el grupo de “Los Contemporáneos” a quienes podría denominarse sus acérrimos rivales. Este grupo de jóvenes entusiastas también fundó revistas y muchos de los que con el tiempo se convertirían en personajes importantes de la cultura mexicana engrosarían durante algún periodo las filas de esta otra vanguardia. La calidad de sus textos literarios era casi reconocida por la totalidad de los críticos, aunque para los estridentistas, el grupo de “Los Contemporáneos” no eran sino malos imitadores de las vanguardias europeas. Para Mosiváis, ellos “cumplían una misión heroica: representar la sediente *avant-gard* en una sociedad que advertía con desconfianza aún la academia: renovar un lenguaje que les era ajeno y destruir una forma que todavía no era suya”.<sup>79</sup> Los estridentistas fueron otro grupo de jóvenes intelectuales y artistas que buscaban un cambio radical tanto en la literatura y la gráfica; el resultado de los cambio de siglo.

<sup>79</sup> Mosiváis, 1970, p.173.

## **1.4.2 Personajes estridentista**

El fundador fue Manuel Maples Arce (Papantla, Ver, 1898-México, 1981); Arqueles Vela (Guatemala, 1889-México, 1977); Germán List Arzubide (Puebla, 1898-México, 1998), son considerados los más prolíficos editores. En la parte artística destacaron Ramón Alva de la Canal (México, 1892-México, 1985); Fermín Revueltas (Durango, 1901-Distrito Federal, 1935); Leopoldo Méndez (Ciudad de México, 1902-1969); Luis Quintanilla del Valle (París, 1900-¿? 1980); Salvador Gallardo (Río Verde, SLP, 1893-1981); Germán Cueto (Ciudad de México, 1893-1975) y Fernando Leal (Ciudad de México, 1901-1964). Estos personajes fueron los principales representantes del grupo. Además, hubo un grupo de artistas que estuvo ligado al movimiento, merced a diversas circunstancias, y al que puede considerarse, en distintos grados, un grupo afiliado al Estridentismo, en el que participaban artistas, escritores e intelectuales nacionales y extranjeros, entre los que destacaron: Jean Charlot, Tina Modotti, Gastón Dinner, Armando Zegrí, Luis Ordaz Rocha, Xavier Icaza, Diego Rivera, los hermanos Fermín y Silvestre Revueltas, entre otros personajes de la cultura. Para 1925, los principales estridentistas se establecieron en Xalapa (que sería, con posterioridad, rebautizada por ellos mismos como “Estridentópolis”), donde realizaron una labor editorial, cultural y educativa muy importante al colaborar en la fundación de la Universidad Veracruzana, bajo el cobijo del entonces gobernador del estado, Heriberto Jara. En 1927, sin embargo, acaeció la disolución del grupo estridentista, en buena medida por la destitución de Jara como rector de la Universidad Veracruzana, lo que a los estridentistas les acarrearía ciertos problemas.

Junto con otro grupo de jóvenes intelectuales que eran sus rivales “Los Contemporáneos” y los estridentistas representaron un nuevo impulso a la transformación estética y cultural hacia una literatura innovadora y cosmopolita, representada de manera experimental con el grabado en sus portadas.

### 1.4.3 Publicaciones estridentistas

Un intento por sobrevivir lejos de esa supremacía fue el Estridentismo, que, como señaló Oliver de Debroise, “ofrece una forma de oposición al reivindicar el paisaje urbano como contrapunto a los valores vernáculos, el México campesino, indígena, tema casi único en el arte oficial creado por el vasconcelismo imperante de aquellos años”.<sup>80</sup> La visión artística del Estridentismo, sin embargo, fue diferente a la visión oficial del México posrevolucionario. Su inspiración principal fue el movimiento vanguardista europeo conocido como ‘futurismo’.

En la Ciudad de México se editaron libros y revistas y se realizó la primera exposición estridentista el 12 de abril de 1924, en el “Café de Nadie”, nombrado así porque el nombre real de los estridentistas era “Café Europa”.

Entre sus principales publicaciones están las revistas: *Ser*, de tiraje internacional, que se editó en Puebla, entre noviembre de 1922 y marzo de 1923; la revista *Irradiador*, en la que estaba involucrado un proyecto internacional con una estética novedosa, que contó con tres números editados de septiembre a noviembre de 1923. *Semáforo* (1924) y *Horizonte* también fueron publicaciones mensuales que contaron en su haber con 10 números, desde 1926 hasta 1927 y un tiraje de 10,000 ejemplares, cuyo costo fluctuaba, en aquel entonces, en 30 pesos. Las portadas de la mayor parte de esos números fueron ideadas por Ramón Alba de la Canal y por Leopoldo Méndez. Fue también en este momento cuando vio la luz la *Editorial Horizonte*, donde se publicó el libro de Germán Lizt, *El movimiento estridentista*, en el que se recuperó la historia de la agrupación, desde su fundación y hasta que el entonces gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, uno de los favorecedores más asiduos del estridentismo, fue destituido de su cargo en septiembre de 1927. La editorial *Horizonte* cuenta con un amplio acervo de publicaciones, entre cancioneros, novelas y cuentos cortos, y la revista del mismo nombre al parecer sólo tuvo 10 ejemplares.<sup>81</sup>

80 Oliver de Debroise et al. *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. Catálogo de la exposición México. INBA-Munal, 1991, pp. 43-51.

81 Estos son los libros que editó *Horizonte*; el primero fue *Andamios Interiores*, de Maples Arce, editado por *Cvltvra*, en 1922; *Poemas radiofónicos*, también en 1922; *Esquina*, que es una antología de poemas de Germán Lizt Azurbide, en 1923; *Avión*, de Luis Quintanilla, editada también en 1923; *Radio poema inalámbrico*, en 1924; *El pentagrama eléctrico*, en 1925; *El viajero en el vértice*, en 1926. El periódico *El Universal Ilustrado*, también dio una buena difusión a este movimiento, pues en sus páginas tuvo a bien publicar, por ejemplo, *La Señorita Etcétera*, de Árqueles Vela; y *el Café de Nadie*, también de Vela, además de ofrecer un espacio para publicaciones estridentistas de menor peso, conocido como *El diorama estridentista*.

## Ejemplo de algunas publicaciones estridentistas

Éstas no fueron exclusivamente revistas; los grupos vanguardistas emplearon medios impresos como periódicos, libros de poesía, ensayos, artículos en otras revistas, etc. En caso del Estridentismo publicaron libros como los que se mencionan a continuación.

AÑO	TÍTULO DE LA PUBLICACIÓN	IMAGEN
1922	<i>Andamios Interiores</i> (Ciudad de México) Portada: Fermín Revueltas	
1923	<i>Esquina</i> (Ciudad de México) Portada: Fermín Revueltas	
1924	<i>Urbe</i> (Ciudad de México) Portada: Ramón Alva de la Canal	
1924	<i>Troka, el Poderoso</i> (Ciudad de México) Portada: Fermín Revueltas	

## I. 5 La influencia del Ultraísmo en el Estridentismo

Para este punto hay que aclarar: anteriormente se citó al autor Luis Mario Schneider, quien fue el primer investigador en abordar el Estridentismo; se preocupó por demostrar el estudio de las relaciones que mantuvieron los estridentistas mexicanos con los ultraístas españoles, antes de la aparición del *Actual Núm. 1*. En su investigación, Schneider demuestra que, al menos, Maples Arce, fundador del estridentismo, ya conocía el movimiento español conocido como *Ultraísmo*, lo que lo llevó en buena medida a fundar un grupo con características similares en México. Esto puede verse en el artículo publicado el 11 de marzo de 1920 en *El Universal Ilustrado*, que apareció con el título “Literatura ultraísta”, de Antonio Martínez Cubero, colaborador de revistas españolas ultraístas. Cubero participaría posteriormente en la “Velada del Ateneo”,<sup>82</sup> según se reseñó en la revista *V\_ltra*. Schneider sugiere que el conocimiento acerca de la vanguardia ultraísta fue determinante para darle una forma más que definida al movimiento estridentista.

Evodio Escalante, el primer mexicano en escribir acerca de la vanguardia mexicana, publicó en el facsímil de *Irradiador revista de vanguardia*, bajo el sello de la UAM. En este texto aparecen varias anécdotas que dejan más que clara la influencia de los artistas españoles y el conocimiento que los movimientos de vanguardia mexicanos, en especial el estridentista, tenían del panorama de arte español.

Llama la atención, por otra parte, que haya sido en el primer número de *Irradiador* donde aparecieron colaboraciones internacionales, como poemas de Humberto Rivas, ultraísta declarado, y de Jorge Luis Borges, quien mantenía una relación estrecha con el grupo de artistas madrileños.

Escalante, estudioso del Estridentismo, afirma, refiriéndose al movimiento estridentista, que “si se revisa el empleo directo de vanguardia con el que puede apreciarse su primer comprimido estridentista, se verá en qué lugar de honor lo ocupó, además de Borges, Huidobro y el poeta catalán Joan Salvat-Papasseit”,<sup>83</sup> quien apoyó a Siqueiros para la publicación de *Vida-Americana*.

Los demás ultraístas reconocidos desde Rafael Casinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre,

82 Velada que se realizó en Madrid el 30 de octubre de 1921, según se reseña en la revista *V\_ltra* (Núm. 10; 10-V-1921).

83 Evodio Escalante, facsímil de *Irradiador revista de vanguardia*; p.18-19.

Gerardo Diego, Pedro Garfias, entre otros, aparecen en el directorio de vanguardia que elaboró Manuel Maples Arce. Es decir todos los españoles que están en el origen de la consolidación del movimiento ultraísta en España. En el cuerpo de su *comprimido estridentista*, Maplaes Arce no vacila en referirse a Guillermo de Torre como mi “hermano espiritual”.<sup>84</sup> También se sabe que Rafel Cassino Asséns llegó en diciembre de 1921<sup>85</sup> a Buenos Aires; fecha que coincide con el lanzamiento del *comprimido Núm. 1* de Maples Arce.

También se sabe, gracias al libro *Soberana Juventud*, las memorias que Maples Arce escribió en *Cosmópolis*, otra revista ultraísta, su poema *Esas rojas eléctricas*.

Con la publicación *Esas rojas eléctricas*, en la revista *Cosmópolis*, que dirigía Gómez Carrillo en Madrid, me relacioné con otros escritores europeos. Guillermo de Torre me envió su manifiesto *Vertical* y Humberto Rivas su revista *V\_ltra*, que hacían en unión de otros escritores jóvenes: Pedro Garfias, Gerardo Diego, etcétera.<sup>86</sup>

De igual manera, se sabe que Humberto Rivas llegó a la Ciudad de México en 1923 para participar en la tertulia del “Café de Nadie”, en 1924. Otra tesis que respalda el conocimiento de los estridentitas mexicanos del movimiento ultraísta español y de la influencia que estos últimos significaron para el movimiento de vanguardia mexicano es la gran amistad que unió al fundador del estridentismo, Maples Arce, con el escritor argentino y militante de las filas ultraístas, Jorge Luis Borges. Esta influencia ultraísta también se ha verificado en las gráficas y la estética implementada en ellas para las publicaciones mexicanas, que sin duda sirvió como ejemplo. No se han localizado, sin embargo, las cartas de los grafistas pertenecientes al Ultraísmo español o más bibliografía con estos datos que nos permitan establecer vínculos más acertados y comprobables entre ambas vanguardias. Por esto es importante desechar la idea del estudioso Schneider respecto a la escasa cercanía de Maples Arce, antes de su manifiesto titulado *Hoja de Vanguardia*, con el movimiento ultraísta, así como una correspondencia epistolar con algunos de sus integrantes más destacados.<sup>87</sup>

El doctor Miguel Corella de Lacasa menciona lo siguiente, respecto al movimiento vanguardista:

[...] pero pienso que conocía algunas de esas publicaciones, pues en el manifiesto *Actual Núm. 1* (1921) menciona los nombres de Guillermo de

84 *Ibid*, p. 19.

85 Juan Manuel Bonet, *Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y El movimiento V. P.*, en *El movimiento V.P.*, Madrid: Arca Ediciones, 2009.

86 Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, Xalapa Veracruz, 2011, p.124.

87 Schneider, p. 50.

Torre y Lasso de la Vega, en “Iluminaciones subversivas” y a un grupo de más de veinte españoles (Borges aparece dentro del grupo) en el Directorio de Vanguardia.<sup>88</sup>

Así, Schneider sitúa los primeros vínculos personales entre Maples y los ultraístas españoles poco antes de la aparición de *Actual Núm. 3*, en 1922, y señala el papel como difusor del Ultraísmo que pudo tener el poeta mexicano Alfonso Muñoz Orozco. Sin embargo, el hecho de que en *Actual Núm. 1* Maples cite al novelista francés Blaise Cendrars, en la revista *Cosmópolis*, y se refiera a la publicación de su poema *Esas rosas eléctricas* en el Núm. 34 de la misma revista, debe interpretarse como prueba de su conocimiento directo de la revista ultraísta, aunque, no por esto concluyente a favor de la existencia de vínculos personales con el Ultraísmo español que permitieron la llegada de las principales revistas del momento: *Grecia*, *Cosmópolis* y *Tableros*. La referida sospecha de Schneider (los contactos debieron ser más estrechos de lo que permiten asegurar las pruebas documentales) es absolutamente justificada. Algunos otros datos muestran un conocimiento bastante al día de las actividades de los ultraístas en España: en primer lugar, Maples se refiere a la “Velada del Parisiana”, celebrada en el salón madrileño del mismo nombre, el 28 de enero de 1921, y a la lectura durante el acto de un *Manifiesto Yoísta* a cargo de Guillermo de Torre; en segundo lugar, Maples cierra su manifiesto con la traducción literal de los primeros versos del poema de Salvat-Papasseit, *Marxa nupcial*, publicado en el poemario *L'Irradiador i el port de les gavines*, el mismo año. En realidad se desconoce la manera en la que Maples tuvo acceso a estas noticias, pero tratándose de dos acontecimientos celebrados el mismo año de la publicación de *Actual Núm. 1*, debería tener un contacto de confianza. De la “Velada parisina” pudo tener noticia por cualquiera de los múltiples comentarios que el evento suscitó en la prensa madrileña o por alguno de los escritos en los que Guillermo de Torre reseñó el acontecimiento: “El movimiento Dadá” (en *Cosmópolis*, Madrid, I-1921), “Dadá al día”, (en *Vltra*, Madrid, 20-II-1921), “Gestas y teorías del dadaísmo” (en *Cosmópolis*, Madrid, II-1921) y “El vórtice dadaísta” (en *Cosmópolis*, Madrid, III-1921). No puede afirmarse con toda certeza que Maples leyera estos artículos, aunque es muy probable que si aparecieron en las revistas del Ultraísmo español, fueran uno de los cauces mediante los que tuvo acceso a las noticias del Dadaísmo. Por eso es posible afirmar

88 Miguel Corella Lacasa. *El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*. Valencia, España: Tesis doctoral, UPV. 1997. pp.42-44.



que la principal vía de difusión del Dadá en la literatura que se producía en castellano fueron las revistas de tinte ultraísta. Si buscamos las fuentes a partir de las que se originó el conocimiento de Maples acerca del poema de Salvat-Papasseit, se intuye que lo más probable es que Maples pudo leerlo en la revista *Tableros* (Madrid, 1921-1922), en la que Salvat publicó algunos de sus más recientes poemas.<sup>89</sup>

Maples Arce tuvo acceso al menos a algunos números de *Cosmópolis* y al *Manifiesto Vertical* de Guillermo de Torre, publicado en *Grecia*, y cuyo eco en *Actual Núm. 1* se ha señalado por Schneider (1970). En opinión de este erudito, la influencia del Ultraísmo en el Estridentismo debería matizarse por el simple hecho de que aquél constituyó un movimiento cuya adscripción a la vanguardia europea resultaría de por sí muy problemática. Él mismo sostiene que, a excepción de la revista *V\_ltra*, cuyo auténtico vanguardismo le llega por su actitud dadá, el resto de las revistas del Ultraísmo no tiene jerarquía ni ambiente verdaderamente vanguardista. Nuestra comparación entre los fragmentos de *Literaturas novísimas* y de *Actual Núm. 1* avala, en cierta medida, la opinión de Schneider, y es que, si consideramos que el radical enfrentamiento a la tradición inmediata es una de las notas definitorias de la vanguardia, fragmentos como el de Torre hacen problemática la adscripción del Ultraísmo a esta corriente. Sin embargo, las cosas no fueron tan sencillas y la complejidad de cualquier catálogo de notas definitorias de la vanguardia, particularmente en los casos de la literatura y las artes españolas y mexicanas, nos obliga a matizar las afirmaciones de Schneider. A pesar de que se detectan diferencias fundamentales en las recepciones del Dadaísmo de Torre y Maples, el Ultraísmo fue lo suficientemente ambiguo para permitir la aparición de una especie de Ultraísmo dadaísta, que en cierto sentido compartiría Maples. Basta recordar los cuatro artículos de Guillermo de Torre citados y dedicados al Dadaísmo para hacer evidente que su posición no fue, en modo alguno, la de un rotundo rechazo. Al revisar las afirmaciones de Schneider observamos que, aun al conceder matices, efectivamente y a excepción de *V\_ltra*, las revistas ultraístas no tuvieron jerarquía ni ambiente genuinamente vanguardista, sino que fueron, más bien, cauce de difusión de la vanguardia europea y permitieron la aparición de obras, gestos, proclamas y manifiestos que no pueden considerarse más que vanguardistas a secas. Por tanto, la ambigüedad del Ultraísmo conduce a Schneider a afirmar que: “[...] ninguna escuela de vanguardia europea llegó a los excesos relativistas

89 Corrella, 1997, p.35.

del ultraísmo. Más todavía, ninguna fue tan solemne, indecisa y tan falta de programa”.<sup>90</sup> La ausencia de enunciados de principios o de fórmulas más o menos objetivas llevaron a este estudioso a declarar que las proclamas ultraístas son: “más bien exposiciones de una misma nota: exposición platónica (1970)”. Sin embargo, este relativismo también es muestra de un eclecticismo que permitió una síntesis de influencias de distintos *ismos*, que se convertiría en modelo para Maples. Alguna otra afirmación de Schneider refleja un exceso de celo que le impide reconocer el carácter vanguardista del Ultraísmo español. Así ocurre, por ejemplo, cuando afirma que: “[...] en definitiva, el único vanguardista español verdaderamente poeta, Gerardo Diego, fue creacionista”. Al aceptar la versión de Huidobro, que siempre consideró al Ultraísmo una mala asimilación del Creacionismo y que sólo reconoció como auténticamente vanguardista a Gerardo Diego, Schneider adopta un criterio rígido que excluye a quienes no fueron verdaderamente poetas; es decir, a la pléyade de redactores de panfletos, proclamas y manifiestos, de artículos críticos y periodísticos, sin los que, no obstante, no pueden concebirse los movimientos de vanguardia. La aplicación de este mismo criterio a la historia del Estridentismo excluiría gran parte de su producción literaria.

La vanguardia de las revistas ultraístas anteriores a la publicación de *Actual Núm. 1*, a pesar de que nació siendo modernista y de que mantuvo siempre una tensión, quizá contradictoria entre el modernismo inicial y su progresivo vanguardismo, cumplió plenamente el cometido de agitar los ambientes literarios e intelectuales y de difundir las novedades de la vanguardia centroeuropea (la única que se ajustaría plenamente al criterio fuerte de demarcación).

Las revistas *Cervantes* (Madrid, 1916-1920) y *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920) estuvieron siempre abiertas a las novedades cubistas y dadaístas, publicando en esta última los que, en opinión de Bonet (1995, 314), fueron los textos de Lasso de la Vega más cercanos al Dadá. La lista de los colaboradores europeos de *Grecia* incluye nombres como Pierre Albert-Birot, Apollinaire, Aragón, Bretón, Cendrars, Jacob, Picabia, Reverdy, Ribemont-Dessaignes, Soupault y Tzara, entre otros. Asimismo, *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922), revista en la que colaboró Maples y, por tanto, el más probable contacto con el Ultraísmo español, recogió colaboraciones de Huidobro, Apollinaire, Cendrars, Epstein y los dadaístas Paul Neuhuys y Clément Pansaers.

Debido a que la difusión de estas revistas en México fue

<sup>90</sup> Schneider, 1970, p.27.



necesariamente restringida y fruto de contactos personales, es de suponer que probablemente algunas personas jugaron, gracias a su privilegiada vinculación personal con España, el papel de mediadores entre el Ultraísmo y la incipiente vanguardia mexicana.

De la larga lista de intelectuales mexicanos que realizaron el viaje de ida y vuelta entre el modernismo latinoamericano y la vanguardia europea debe destacarse el papel de Rafael Lozano, quien dirigió la revista *Prisma. Revista internacional de poesía* (París-Barcelona, 1922). Esta revista, de la que aparecieron tan sólo ocho números, tenía una orientación renovadora que incluía colaboraciones, entre otros destacados autores, de López Velarde, el poeta más importante para la transición entre el tardo-modernismo y la vanguardia, y de los jóvenes que más tarde se conocerían como la generación de “Los Contemporáneos”: Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. En consonancia con la poesía del propio Lozano, la revista se mantuvo dentro de los moldes de la estética posmodernista, aunque ello no impidió que se convirtiera en órgano de información de la vanguardia parisina, gracias a la amistad de su director con algunas de las principales figuras de este movimiento.

Además de su función como difusor de la poesía mexicana, y latinoamericana en general, Lozano también jugó un papel relevante en la difusión del Dadaísmo en México. Schneider remarcó la importancia de sus crónicas desde París, publicadas en *El Universal Ilustrado*, en 1921, (“Marinetti y la última renovación futurista: el Tactilismo”, 15-1-, y “El endemoniado Dadá se adueña de París”, 3-2-1921), dan cuenta de los ataques dadaístas a Marinetti. A pesar de las posiciones posmodernistas de Lozano y de que, consiguientemente, se opuso siempre al Dadaísmo, sus crónicas dieron cuenta cabal de este movimiento y contribuyeron a la difusión de sus doctrinas. En este punto, la posición de Lozano reflejaba las mismas contradicciones que el Ultraísmo español. Su artículo “El endemoniado Dadá se adueña de París” explica la aparición simultánea del Dadaísmo en Zurich y New York y presenta al movimiento como “[...] la revuelta más absoluta e intransigente contra todo lo que existe”. Para Lozano, el Dadaísmo es la oposición directa al Cubismo, al Futurismo y al sentido común.

Esta carta de presentación del Dadaísmo en México, como la más reciente tendencia de una vanguardia y como opuesta al Futurismo de



Marinetti, tuvo que ser, sin duda, la mejor referencia para Maples. Las noticias parisinas de Lozano fueron un cauce de información común para México y España, pues se publicaron, también en *Cosmópolis*, varias crónicas que aportaron información al día acerca de las actividades del Dadá en la capital francesa. En tanto, *Cosmópolis* era dirigida por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, hombre que, como la intelectualidad guatemalteca en general, estaba vinculado a los círculos literarios mexicanos. ¿Tuvieron Rafael Lozano y Enrique Gómez Carrillo contacto personal con Maples antes de la aparición de *Actual Núm. 1*? Ésta es una cuestión a la que tampoco podemos dar un respuesta concluyente; sin embargo, sí podemos sugerir que la publicación del mencionado poema de Maples en *Cosmópolis* pudiera ser un indicio a favor de que tal relación existió y de que, quizá gracias alguno de estos dos poetas, se estableció el primer contacto personal entre Maples y los círculos ultraístas españoles. Si esto fue así, ciertas contradicciones evidentes quedarían resueltas, como es el caso de la que encontramos en la reconstrucción que el mismo Maples hizo de su juventud, 45 años más tarde. En *Soberana juventud* Maples reconstruye la historia de sus contactos con la vanguardia española y europea al afirmar que a partir de la aparición de *Actual Núm. 1* entró directamente en relación con Enrique Gómez Carrillo, quien publicó su poema en *Cosmópolis*, y con Guillermo de Torre, que le envió su *Manifiesto Vertical*, así como con Humberto Rivas, director de *Ultra*, o con los pintores futuristas italianos, los poetas franceses del círculo de Apollinaire y con Jorge Luis Borges. El mismo argumento es válido en lo que respecta a la relación con Guillermo de Torre: si el *Manifiesto Vertical* influyó en *Actual Núm. 1* y lo envió de Torre, el contacto tuvo que ser anterior a la redacción de la hoja volante estridentista<sup>91</sup>.

La recepción estridentista del Ultraísmo y el conocimiento y apertura hacia el Dadaísmo fueron coherentes con todo un *corpus* teórico que, como ya se mencionó, se construyó a partir de las influencias del modernismo americano, de Vicente Huidobro, de Apollinaire y de Cendrars, y a un actualismo que respondía al intento de Marinetti de desmarcarse, pero asumiendo algunos rasgos de su poética. Como lo sostuvo en otras ocasiones Schneider, quizá el carácter relativista, indeciso y falto de programa del Ultraísmo,<sup>92</sup> hizo de éste un cauce adecuado para difundir las distintas influencias de la vanguardia europea desde

91 Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, Madrid, 1967, p. 45

una vocación sincrética y para propagarlas en Hispanoamérica. Maples haría suyo el espíritu del *Manifiesto Vertical*, de convertirse en vértice de fusión e irradiación de la vanguardia. No obstante, el Dadaísmo ultraísta es ambiguo y problemático; en ocasiones el sincretismo ultraísta acaricia la idea de convertir a la nueva literatura en un clásico con lugar propio en la historia evolutiva y no con una visión rupturista de la literatura. Se trató de dos síntesis de la literatura que rompieron con los cánones establecidos y acompañaron sus textos con imágenes rupturistas de igual manera. El Ultraísmo es una literatura que grita fuerte en la vanguardia, mientras que el Estridentismo es un grito estruendoso para la nueva sociedad mexicana posrevolucionaria, como lo sostiene Silvia Pappé: “ubicar históricamente al Estridentismo no presenta mayores dificultades. Para la historia literaria, el movimiento inicia con acto de voluntad”.<sup>93</sup> Para aquel joven estudiante de Derecho, Manuel Maples Arce, el Estridentismo se reducía a una contemplación de la ciudad y de sus avances tecnológicos desde un punto de vista completamente industrial y ruidoso, como los ferrocarriles; así lo sostiene en su hermoso poema:

*«El tren es una ráfaga de hierro  
que azota el panorama y lo conmueve todo»*

Paroxismo

El vanguardismo fue un movimiento intelectual y artístico desarrollado en la primera mitad del siglo XX. Si bien existieron muchas corrientes de vanguardia, el objetivo en común era encontrar una respuesta en la tecnología y en las máquinas a la velocidad de las sociedades urbanas e industrializadas; la mayor parte de las vanguardias realizaron manifiestos en manos de los jóvenes intelectuales.

92 Schneider, 1970, p.27.

93 Silvia Pappé, p.12.



## **I.6 La función social de las revistas de vanguardia**

Si se quiere hablar de la función social de las revistas en general hay que decir, en principio, que su primer objetivo es informar acerca de varios temas de actualidad, que van desde espectáculos, economía, ocio, ciencias duras, hasta política nacional e internacional. Sin embargo, la función social de las revistas de vanguardia era otra. Comprometidos con lo que para ellos era el verdadero sentido del arte y la literatura, quienes elaboraban las revistas de vanguardia creían que su función era dar a conocer su pensamiento, tanto político como artístico. Más allá del *glamour* del espectáculo y de la sociedad del consumo, las revistas de vanguardia proponían una nueva visión del arte y de la vida que tenía como fundamento una nueva filosofía de la creación. Esta innovadora propuesta estaba expresada en las páginas de las revistas de vanguardia y pretendía darse a conocer a través de ellas.

El diseñador de la comunicación visual es, a la vez, profesional de la imagen y creador de un lenguaje propio que va de lo muy específico hasta un lenguaje técnico; su trabajo es básicamente la interpretación, el ordenamiento y la presentación visual de mensajes. Daniel Prieto, en su libro *Diseño de la Comunicación*,<sup>94</sup> menciona que el Diseño de la Comunicación Visual es un proceso que inicia con la concepción de una idea, después se convierte en un producto específico para una sociedad industrializada de consumo. Y para conseguir este fin debe analizarse primero qué hay detrás de un mensaje publicitario, la intencionalidad mercantil, pues como bien afirma Ludovico Silva, “la publicidad es una mercancía que promociona mercancías”.<sup>95</sup> Para explicar esto, Edgar Morín, en la *Introducción al pensamiento complejo*, señala que se trata de construir un método nuevo sobre la base de las ideas complejas que nacen de las ciencias y su correlación con el pensamiento humano, con el político-social y con el filosófico, para designar a los estudios científicos que intentan explicar las dinámicas complejas de los objetos de estudio o las metodologías más generales. Morín denomina a esta postura “complejidad restringida”, para diferenciarla de aquella más amplia y humanista que sostiene un método de pensamiento nuevo, válido para comprender la naturaleza, la sociedad, reorganizar la vida humana y para buscar soluciones a las crisis de la humanidad contemporánea. Este texto no profundizará en el estudio de los sistemas complejos, sin embargo, se hace explícita la relación que éste guarda con otras disciplinas que le

94 Daniel Prieto Castillo. *Diseño y Comunicación*. México, Ediciones Coyoacán, 2008.

95 Silva, 1978, p.47.



ayudan a conformar su trabajo y a dar un resultado lo más acertado posible, pues es evidente que todas las disciplinas están relacionadas unas con otras y la diferencia está condicionada por la perspectiva desde la que se valora la repercusión que crea en las ciencias naturales y sociales, así como en las formas de organización de los conocimientos. En la relación directa del estudio de lo complejo y de la superación de las formas disciplinarias clásicas de organización de los conocimientos se han desarrollado estrategias interdisciplinarias, multidisciplinarias y trasdisciplinarias.

El resultado es un estudio de lo complejo que ha repercutido en el ámbito más directo de las interacciones de los seres humanos: la educación, la interpretación de la sociedad, la política y la comprensión del momento actual que enfrenta la humanidad. El problema de la complejidad pasó a ser el problema de la vida y como vivir, el dilema de la construcción del futuro y la búsqueda de soluciones a los enigmas contemporáneos. En palabras de Edgar Morín, cuando se habla de complejidad “[...] se trata de enfrentar la dificultad de pensar y de vivir.”<sup>96</sup>

El ejemplo son las revistas de la vanguardia artística de la década de los años 20 del siglo xx, que fueron un producto impreso que se distribuyó para dar a conocer una ideología y estética nuevas que necesitaban interactuar con otras disciplinas, pues siempre interactuarán con otras ramas del conocimiento.

“Mientras no relacionemos los conocimientos según los principios del pensamiento complejo, seremos incapaces de conocer el tejido común de las cosas; sólo veremos los hilos del lápiz, pero no podremos identificar el dibujo en su conjunto”<sup>97</sup>

**La multidisciplinaria** es el área en la que convergen diversas ramas del conocimiento con el fin de realizar un objetivo determinado. En los medios impresos, por ejemplo, podría ser la creación de una revista que debe cumplir con ciertos requerimientos, en correlación con distintos sistemas precisos (como imprenta, máquinas, tipo de papel, imágenes, ilustraciones o fotografías, reporteros, artículos, publicidad, puntos de venta, etcétera). Aun así, la multidisciplinaria no implica necesariamente un diálogo o interacción entre las partes, porque cada una se dedicará a la creación y al estudio del objeto en común, cada una desde su marco conceptual y su marco de acción. En los medios impresos, en el caso de la revista, para continuar con el ejemplo, lo que se vería en cada número publicado es el

96 Edgar Morín. *El Método*, Tomo VI. La Ética. Paris, Seuil, Col. Points, 2004, p. 224.  
97 Edgar Morín, *La Vía*, p. 148.



resultado de la convivencia de los sistemas de reproducción, donde cada uno crea algo desde su carácter individual; en la multidisciplina los límites entre las disciplinas reunidas son fácilmente reconocibles.

**La interdisciplina** es el conjunto de varias disciplinas; es decir, en ella está implicada la multidisciplina. Su objeto en común se aborda desde la unión de las disciplinas: se compone un nuevo marco conceptual y un nuevo marco de acción a partir de los aportes y características propias de cada disciplina. La unión de las disciplinas crea una “nueva” disciplina, que más allá de ser completamente original, representa una puesta en común en función del objetivo: lo nuevo nace de la mezcla de los aportes significativos de cada disciplina. En el caso de las revistas, la interdisciplina representa el punto de quiebre con las estructuras fijas que, desde siglo XIX se habían impuesto. No debe olvidarse que las revistas nacieron como almanaques o gacetas que reunían textos de actualidad de aquellas épocas. El ejemplo más común son las revistas de las vanguardias. El hecho es el contenido, en el que cada disciplina aporta y es difícil extraerlo íntegramente.

**La trasdisciplina** representa una relación compleja de disciplinas en la que la creación de un nuevo marco conceptual y de acción es necesaria para hacer posible el abordaje del objeto en común creado por las disciplinas unidas. Es decir, que la trasdisciplina implica la creación y abordaje de un objeto totalmente nuevo que necesita, y merece, la creación de un nuevo marco que no se configure, como en el caso de la interdisciplina, con la puesta en común de saberes individuales. Ese nuevo objeto y su nuevo marco trascienden los objetos y marcos que cada disciplina, por separado o de modo interdisciplinario, se encargaban de estudiar. Todo esto nos lleva a pensar que la construcción de un conocimiento nuevo que genera la trasdisciplina implica que en ella los límites de las disciplinas son inconcebibles, al punto que se hace imposible, o realmente difícil, el reconocimiento de las disciplinas que la conforman: al ser un marco nuevo, es un desafío detectar lo que cada disciplina aportó.

En el caso de las revistas artísticas de vanguardia, el proceso en el que la trasdisciplina creó un nuevo objeto de conocimiento a partir de la unión íntegra de disciplinas es la estética de la vanguardia, en su ideología y en sus manifiestos. Las revistas son publicaciones artísticas que colaboran con varios personajes que poseen un pensamiento similar y



que convergen en ella con su ideología vanguardista. El resultado de esto son lenguajes artísticos dentro de la vanguardia que deben ser estudiados y que requieren de la creación de un nuevo marco conceptual, pues el estudio separado de cada disciplina resultaría erróneo, porque la identidad de este nuevo arte radica en la perfecta unión y en la eliminación de los límites de sus componentes. La trasdisciplina, en este ejemplo, creó un nuevo campo de estudio y una nueva manera de denominación para este tipo de manifestación artística. Aunque las revistas de vanguardia se integren, comúnmente, en las artes plásticas y en la bibliotecología, gracias a su proceso trasdisciplinario les hizo merecer un nuevo lugar para ser estudiadas.

Por su carácter histórico, las publicaciones periódicas (en este caso particular, las revistas de vanguardia que aquí abordamos) son elementos que requieren no sólo del diseño para abordar su estudio, sino de otras ciencias que faciliten su total comprensión. De ahí la importancia de la multidisciplinariedad en el estudio de los medios impresos periódicos como documentos históricos, pues ésta nos permite entender mejor sus procesos y no desde una sola y limitada perspectiva. Y esto es justo lo que Morín, el autor del pensamiento complejo, manifiesta en su libro, al sostener que “se debe atender a una multiplicidad de disciplinas, nuevas creaciones, constantes descubrimientos y continuos entrelazamientos que a modo de incubadoras y procreaciones mutuas y recíprocas generen nuevos alcances del saber.”<sup>98</sup>

Jorge Frascara, por su parte, en su libro *Diseño gráfico para la gente*, afirma que “el diseñador de la comunicación visual es pieza básica para la comunicación humana, y su trabajo es construir una estructura virtual, similar a una partitura musical, con el fin de organizar la información que posee”. Esta línea tensa creada entre el observador y el objeto pone en movimiento un proceso de respuesta que conduce o no al objetivo comunicacional deseado. En este sentido, Daniel Prieto, en *Diseño y Comunicación*, hace referencia a los elementos del proceso de diseño y comunicación que tienen como base al diseñador de la comunicación visual: los códigos, lo que se diseña, los medios y los recursos, el perceptor, el referente, el marco de referencia y la formación social, entre otros. Por tanto, puede afirmarse que el problema fundamental del diseñador es estructurar la relación que se establece entre el observador

98 Edgar Morín. *Introducción al pensamiento complejo*. Ciencias cognitivas. Barcelona, Gedisa, 1998. p .56.



y los elementos del diseño; y no al contrario, estructurar las relaciones que los elementos propios del diseño establecen entre sí. Por eso Prieto, cuando nos habla de los códigos, indica que “en un sentido muy general podemos definir códigos, en referencia a cualquier lenguaje, como las reglas de elaboración y combinación de dicho lenguaje.” Uno de los códigos que más usamos, por ejemplo, es el idioma que hablamos, con sus reglas morfológicas y sintácticas. Pero debe pasarse de un plano general a otros más complejos y concretos.

**El carácter social de los códigos:** estos códigos son los encargados de crear cierta armonía entre los hablantes de una lengua o idioma que les permita entender los mensajes propios de su comunicación y establecer puentes de referencia lingüística entre emisor y receptor, de manera que la función lingüística y comunicativa no quede en la incompreensión de los hablantes.<sup>99</sup>

Fascara, al contrario, forza al diseñador a reconocer la participación activa del observador en la construcción del mensaje y establece la importancia que éste tiene cuando se discute el tema de lo atractivo, con lo que da un paso más al quebrantar la autorreferencialidad de la obra.

Un problema adicional que se deriva del exceso de importancia otorgado a lo estético es que resulta en una reducción de los aspectos del diseño estudiados y promovidos, lo que hace que el diseñador se concentre sólo en esos tipos de trabajo que se asemejan más al arte, como el afiche, la cubierta de libro y la ilustración. Como consecuencia, muchas áreas del Diseño Gráfico han desaparecido de la crítica tradicional y es en esas áreas donde la noción de eficacia comunicacional se ha mantenido, independientemente de lo que sucedía en cada periodo histórico con los diseñadores famosos. Cuando se habla del tema de lo atractivo, sin embargo, uno no debe restringirse a la noción de placer estético, sino extender el concepto para incluir lo atrayente de un formulario claro que es fácil llenar, de un billete de banco cuyo valor se distingue a primera vista, de un manual de instrucciones que se entiende fácilmente o de una larga serie de objetos que la gente usa todos los días y que simplifican o dificultan sus tareas y su vida en sociedad.

Maurizio Vitta, en su libro *El sistema de las imágenes, estéticas de las representaciones cotidianas*, profundiza más en la teoría de la imagen y del diseño de la comunicación. Nos habla del término *visual desing* (que tiene

99 *Op.cit.*, p.33.



tres connotaciones al momento de referirse al diseño de la comunicación visual) y de la semejanza que guarda con ‘diseño gráfico’, ‘comunicación visual’, ‘diseño industrial’, ‘proyecto gráfico’ o ‘comunicación de empresas’; además de explicar todo lo que conlleva el hecho de transmitir mensajes a través del lenguaje visual y del uso de la imagen. El primer caso se refiere a la relación mutua que existe con todas esas actividades; engloba la proyección de todos los ingenios visuales cotidianos, aunque para algunos esta generalidad corre el riesgo de convertirse en un mundo confuso de funcionalidad. La definición exige que se especifique su referente y se establezcan los límites profesionales de cada actividad, sus avances y funciones, las competencias técnicas de la disciplina, o bien, las modalidades del saber propias de su campo cultural. El segundo caso indica los conocimientos teóricos concernientes a la producción y a la percepción de las imágenes y su comprensión, así como las características colectivas eficaces de los códigos comunicativos a interpretarse, el sistema lingüístico e icónico adoptado o, en su caso, la experimentación. El tercero, y que sirve para este estudio, es el que identifica y define los aspectos en los que se fundamenta el ‘diseño visual’, el sentido y la orientación de los efectos que éste produce y, sobre todo, su integración en un sistema cultural más amplio, analizable a la luz de los modelos antropológicos, sociológicos y estéticos que apuntan a crear la experiencia ‘visual cotidiana’ y, por tanto, de las ‘imágenes’ que constituyen “sus representaciones”. Es decir, la base de nuestra dinámica social y cultural.<sup>100</sup>

100 Maurizio Vitta. *El sistema de las imágenes, estéticas de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós, 2003, p.256.



# CAPÍTULO II. El diseño y la comunicación de las revistas en las vanguardias ultraísta y estridentista

Se le trazan al arte límites demasiados estrechos al exigirle que sólo las almas bien ordenadas, realmente equilibradas, puedan tener en él expresión. Así como en las artes plásticas, del mismo modo en música y en poesía, una de las almas feas, al lado del arte de las almas feas, al lado de las almas bellas; y los efectos más poderosos del arte, son conmover las almas, mover las piedras, cambiar las bestias en hombres, es tal vez aquel arte el que mejor lo ha logrado.<sup>101</sup>

## 2.1 Aspectos generales de las revistas (Diseño y Comunicación Visual)

Desde mediados del siglo XIX los avances tecnológicos, la producción en masa y el incremento en la alfabetización de la población iletrada en las principales ciudades de mundo, fueron las características que permitieron modificaciones en las estructuras sociales en el siglo XX. Por lo que respecta al ámbito editorial, en particular las revistas, fueron parte de las transformaciones cotidianas de las clases sociales, pues a partir de éstas se enteraban de forma breve y expedita de las novedades mundiales. Lo mismo podían considerarse como un pasatiempo, una exquisitez y en algunos casos, un lujo innecesario que otorgaba cierto *estatus* al lector.<sup>102</sup>

Hablar de los conceptos básicos de las revistas o de las publicaciones periódicas, como también se le conoce, es hacerlo desde la vastedad que implica el diseño y la comunicación visual, incluyendo a quien interviene en su elaboración, sumando las áreas que complementan y apoyan al diseño y la comunicación visual. Partiré, entonces, desde conceptos globales hasta llegar a los más puntuales. El primero a desarrollar será el del Diseño de la Comunicación Visual, disciplina encargada en realizar las revistas. El profesional y especialista en mensajes visuales y de imágenes es el *diseñador de la comunicación visual*, que puede diversificarse en varias disciplinas: diseñador de la comunicación visual, digital o en soportes tridimensionales. Los que interesan en este capítulo es el diseñador de la comunicación visual y el diseñador editorial, ya que ambos participan en la era digital con una conciencia profesional y una formación especializada.

101 Friedrich Nietzsche, 1986, p.136.

102 Chirs Foges. *Diseño de revistas*. México: Pro Graphis, McGraw-Hill, 2000, p. 6.



No obstante, para llegar a una definición de diseñador de la comunicación visual pasaron épocas llenas de cambios, siendo en primera instancia el encargado de realizar todo el trabajo gráfico con estilo propio.

Existen varias definiciones que me gustaría destacar, como la del diseñador Jorge Frascara, quien explica que: “diseño es un lenguaje cotidiano, la relación con los objetos creados por esa actividad que implica planificar para obtener un propósito específico”.<sup>103</sup> Víctor Papanek, en su libro *Diseñar para el mundo real*, en el que define al diseño como un “esfuerzo consciente por establecer un orden significativo”.<sup>104</sup> Otro autor es el catalán Enric Satué, en su libro *El diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*, define al diseño de la siguiente manera:

Las diversas tecnologías utilizadas en los últimos 2,500 años para la multiplicación y transmisión de comunicaciones visuales intencionadas han ido desfigurando sucesivamente la actividad proyectual que hoy conocemos por diseño gráfico, hasta el extremo de confundir el campo de actividades y competencias que deberían ser propios.<sup>105</sup>

Estos autores coinciden en que es una actividad que emplea lenguajes propios, cotidianos, e implica un emisor, un objeto; su función para la que se creó es dar un orden y un proceso en la concepción, desde la idea hasta el desarrollo, y la manera en que llega a consumirse. Aunque siempre surgirá la problemática al definir al diseño, pues es un término con diversas aristas y particularidades, por lo que un método es colocar elementos de la mejor manera para lograr un propósito en particular”.<sup>106</sup>

El profesional de la imagen y de un lenguaje propio va de lo general a lo específico, utilizando el lenguaje técnico. El diseñador de comunicación visual trabaja con la interpretación, el ordenamiento y la presentación visual de mensajes. Su sensibilidad, según la forma, debe ser paralela a su sensibilidad para el contenido. Un diseñador de la comunicación visual editorial no sólo utiliza la tipografía, sino que ordena palabras, trabaja con efectividad, belleza, pertinencia y economía en los mensajes. Este trabajo va más allá de desarrollar un mensaje o de maquillarlo; tiene que ver con la planificación y estructuración de las comunicaciones, con producción y conservación.

El diseñador de la comunicación visual trabaja en mensajes no literales ni verbales; su función radica en comunicar de manera visual; ello requiere de una interpretación para que el mensaje sea entendido

103 Jorge Frascara. *Comunicación Visual*. Buenos Aires, 2010, p.35.

104 Víctor Papanek. *Diseñar para el mundo real, ecología humana, cambio social*. Madrid: H.Blume Ediciones, p.218.

105 Eric Satué. *El diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp.77-79.

106 Charles Eames. *Extracto textual del libro Eames Design. The work of the office of Charles and Ray Eames (de John Neuhart, Marilyn Neuhart y Ray Eame)*, Harry N. Abrams, New York, 1989; pp. 14-15. Traducción de José Manuel Allard S.



explícitamente. En ocasiones, la palabra y la tipografía juegan un papel diferente en su función semántica y se convierte en una función puramente ornamental; con ello cambia en la totalidad su función.

El diseño de la comunicación visual integra y converge con otras disciplinas, tanto dentro del diseño como fuera de él; es una profesión interdisciplinaria. Jorge Frascara menciona:

El diseño de la comunicación visual integra, converge, con muchas disciplinas, como lo es: el arte, tecnología y oficio. Es ciencia social y humanística porque siempre se ha dirigido a la gente, tiene algo de psicología, sociología y antropología; tiene mucho que ofrecer de una concepción de comunicaciones eficaces. Es arte porque trabaja con formas y requiere conocimiento y sensibilidad hacia los lenguajes visuales de diferentes lugares y su gente. Es tecnología porque siempre se produce por medios industriales y oficio porque se emplean técnicas que requieren conocimiento previo.<sup>107</sup>

Puede pensarse en los profesionales de la imagen como todólogos en el uso de las imágenes, sólo que emplean herramientas de otras disciplinas del conocimiento, por citar algunas: psicología, hermenéutica, arquitectura, economía, sociología, derecho, arquitectura, diseño industrial, etcétera.. Sin embargo, en la rutina se olvida; un ejemplo claro es la psicología del color, con significantes y connotaciones diferentes dependiendo de la sociedad a la que se aplica. Las disciplinas están ahí como apoyo para realizar el trabajo al utilizar las imágenes y mensajes visuales con los códigos correctos.

Ahora bien, las publicaciones periódicas que conocemos del tipo *revistas*, que a diferencia de los demás medios impresos, como gacetas, semanarios, diarios o periódicos, orientados principalmente a informar noticias de la actualidad más o menos inmediatas, ofrecen una segunda y más exhaustiva revisión de los sucesos, ya sea de interés general o de un tema más especializado. En la actualidad, el concepto 'revista' podría definirse de la siguiente manera:

Es aquella publicación periódica, generalmente financiada por publicidad o patrocinada por los lectores, que tiene formatos muy variados y características de impresión distintas a las de los periódicos o diarios, cosida o encuadernada, y con cubierta también llamada tapa o portada. Típicamente están impresas en papel de mayor calidad.<sup>108</sup>

107 Jorge Frascara. *El Diseño de la Comunicación*. Buenos Aires: Edición Infinito, 2012.

108 <https://lahistoriadelosmedios.wordpress.com/2010/04/03/periodico-y-revista-caracteristicas/>.



La aparición de publicaciones periódicas obedeció, en un primer momento, a la necesidad de satisfacer la curiosidad de los lectores que estaban ávidos de información. Con el tiempo se incorporaron espacios, en formas de almanaques, que retrataban la vida de ciertos personajes e informaban hechos relevantes que no tenían que ver necesariamente con la información noticiosa que fluía de manera cotidiana. Este hecho dio pie a que en las revistas se incorporaran nuevas páginas que otorgaran a los lectores una variedad de lecturas para mantenerlos al tanto de la actualidad de su tiempo. Las revistas pueden clasificarse como informativas, de ocio, académicas o de divulgación científica y culturales.

Chris Foges, en el libro *Diseño de revistas*, sostiene que el concepto ‘revista’ (*magazine* en lengua inglesa) proviene de la lengua árabe y que su primera acepción es *almacén*. Así, puede decirse que las revistas, que incluso ahora leemos, no son sino una colección de diversos elementos como artículos, fotografías y reportajes, unidos por una característica común.<sup>109</sup>

Por su parte, la definición que nos brinda el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española agrupa, sobre todo, los elementos que la componen:

Magacín o revista es publicación periódica con artículos de diversos autores, dirigida al público en general. Se denominan generalmente revistas o magacín a las publicaciones que se realizan de forma periódica, sobre uno o varios temas, de interés general o entretenimiento que, generalmente, se hallan ilustradas con fotografías, infografías o ilustraciones.<sup>110</sup>

En este sentido, la definición que otorga el libro *Estamos hablando de diseño editorial* es:

La revista es un producto impreso dentro del género editorial de temas muy variados y actuales amplios, donde podemos encontrar todo tipo de información. De diferentes formatos, diferentes sustratos, en este caso el papel, y de calidades totalmente desiguales.<sup>111</sup>

Es decir, en su mayoría las definiciones de *revista* enaltecen su cualidad comunicativa y la variedad de tópicos que en ella pueden encontrarse.

De este modo, la publicación de revistas se consolidó a principios del siglo xx como una actividad altamente rentable en las grandes urbes y, a medida que el tiempo transcurría, el consumo de revistas creció de manera desmedida, pero también se volvió mucho más especializado. Hoy por hoy, las revistas son uno de los medios de comunicación más vendidos y consultados por amplios sectores de la sociedad.

109 Foges. México: *Pro Graphis*, McGraw-Hill, 2000, p.7.

110 RAE, junio de 2014.

111 Darío Giménez, *Estamos hablando de diseño editorial*, Barcelona, Index Book, 2004, p.31.



No sería inoportuno manifestar que este crecimiento exponencial de la producción y venta de revistas contribuyó, en cierta medida, al aceleramiento de ciertos procesos humanos de cambio en los que estaban involucrados amplios sectores de la sociedad. Como bien lo sostiene el estudioso Jorge Frascara “[...] en el siglo xx los movimientos artísticos de la segunda década y la agitación política que los componían, incluyendo la primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, generaron dramáticos cambios en el diseño y comunicación visual”.<sup>112</sup> Las corrientes artísticas como el Futurismo, Dadá, Stijl, Suprematismo, Cubismo y Constructivismo dieron una nueva visión al panorama internacional del arte que influyó en todas las ramas de las artes visuales y del diseño, sobre todo durante los años 20.

Frascara menciona en *El Diseño de la Comunicación*, que todos los movimientos vanguardistas se opusieron a las artes decorativas y populares de su tiempo, así como también al estilo gráfico del *Art Nouveau*, cuyo vocabulario visual, bajo la influencia del nuevo interés por la geometría evolucionista, reconocemos como *Art Decó*.

Los movimientos de vanguardia mencionados nacieron de un espíritu revisionista evidente en todas las actividades culturales de la época. La segunda década del siglo xx no sólo muestra una proliferación de nuevos estilos artísticos, sino también una proliferación de manifiestos y publicaciones, mediante los cuales los artistas, diseñadores, arquitectos y educadores expresaron sus posiciones.<sup>113</sup>

Cuauhtémoc Medina sostiene que

El diseño y las vanguardias han sido un producto del tiempo en el que encontraron cabida el universo social, las máquinas y la economía. Para él, es en la constitución definitiva del diseño gráfico donde “vinieron a conjuntarse la civilización de las funciones sociales, el progreso de la publicidad y la comunicación de masas. Pero también contaron las aspiraciones, hoy ya casi olvidadas, de vanguardias artísticas — la Bauhaus y el constructivismo ruso— por unificar el arte y la vida, el arte y la artesanía, el arte y la industria.”<sup>114</sup>

Como puede apreciarse, ambos autores coinciden en que las vanguardias artísticas son un parteaguas desde el cual las sociedades pudieron tener una nueva manera de crear arte y de producir cultura, que surgió con la necesidad de los nuevos tiempos. Así, con la publicidad y los personajes encargados de realizar dichos productos, el lenguaje también evolucionó y surgieron nuevos términos que complementaron a los ya establecidos.

112 Jorge Frascara. *El diseño y comunicación*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Infinito, 2012, p. 36-38.

113 Frascara, 2012, p. 41.

114 Cuauhtémoc Medina. *Diseño antes del diseño*, p.11.



El concepto ‘diseño’ apareció, por primera vez, en 1780, según el *Diccionario Academia Usual*.<sup>115</sup> Philip B. Meggs, en su libro *Historia del Diseño Gráfico*, refiere que en 1922 el término ‘diseñador gráfico’ lo acuñó el diseñador de libros y tipografías William Addison Dwiggins, quien se sirvió de este concepto para describir sus actividades como las de un individuo que dio orden estructural y visual a las comunicaciones impresas, más que para determinar de manera apropiada una profesión reciente.<sup>116</sup> De esta manera se crearía un término nuevo para una profesión que ya llevaba algunos años ejerciéndose como tal y cuyos representantes eran considerados artesanos del libro o de cualquier medio impreso; oficio que terminó por institucionalizarse con la escuela del Bauhaus.

En esta época también tomaron forma dos elementos gráficos que mantuvieron siempre una marca peculiar, que era, más bien, una suerte de reacción contra los estilos predominantemente orgánicos y eclécticos. Su propuesta apuntaba más a lo geométrico. A estos nuevos estilos se les conoció con el nombre de Constructivismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Stiji y parte del Bahaus, cuya influencia se vio claramente manifestada en el diseño de la comunicación visual del siglo xx.

También se abrió una brecha terminológica que pretendía definir términos como arte y diseño. Juan Acha<sup>117</sup>, teórico de la estética y del diseño, se encargó de estos conceptos y de sus problemáticas en la comunicación visual en varios de sus textos. Uno de los más representativos, *El arte y su distribución*, se refiere a los objetos diseñados y a las causas por las que generan en nosotros cierta atracción. Según el autor, estos diseños nos atraen porque fusionan arte y tecnología.<sup>118</sup> Las tecnologías de su tiempo y las innovaciones que surgieron favorecieron la evolución de los medios impresos, tanto en sus contenidos como en textos y gráficos; la manera de presentarlos físicamente, aparecieron nuevos soportes y materiales; sin embargo, la imprenta continuó con sus elementos iniciales.

Por otra parte, en su *Introducción a la teoría de los diseños* establece que el grafismo moderno es el trabajo estético y el industrial reunidos en un objeto.<sup>119</sup> En ambos textos aborda lo estético y el origen de los objetos diseñados y la diferencia entre diseños arquitectónicos, industriales y gráficos, y quien los realiza. En la *Introducción*, el autor pretende establecer a qué categoría estética pertenece el Diseño Gráfico, al que define como “sistema de producción y una estética especializada”. Acha privilegia la

115 El diccionario de la RAE nos dice que aparece por primera vez en 1780 y que proviene del italiano trazar o dibujar.

116 Philip B. Meggs. *Historia del Diseño Gráfico*, 3ª edición. México, MacGraw Hill, 2000, p. 9.

117 Juan Acha Valdiviezo. Fue un importante teórico del arte y la estética en América Latina. Nació en la ciudad de Sullana, Perú, el 14 de diciembre de 1916 y falleció, en la Ciudad de México el 9 de enero de 1995.

118 Juan Acha. *El arte y su distribución*, p. 84.

119 Juan Acha. *Introducción a la teoría de los diseños*, p. 75.

estética y aunque sus fundamentos son claros y sostenibles, puede estarse de acuerdo o no con la siguiente afirmación: “ya no puede ser objeto de discusión la naturaleza artística de los diseños”.<sup>120</sup>

Tampoco hay que olvidar a los grafistas que vistieron esos impresos de finales del siglo XIX. En el caso de las revistas en México, existen varias ilustradas de buena calidad y periódicos, como *Revistas de revistas*, *El Mundo Ilustrado*, *El Universal Ilustrado*, por mencionar algunas. Mientras personajes como Saturnino Herrán, Julio Ruelas, Germán Gedovius, Guadalupe Posadas heredaron a los pintores de vanguardia la tradición de ilustrar las revistas y de acompañar los textos con ilustraciones. Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León fueron de los primeros diseñadores modernos mexicanos del siglo XX que innovaron las artes gráficas y el libro. Durante la década de los años 20 todavía estaban en formación como grafistas, ya en una década después realizarían impresos con un alto diseño editorial.

El historiador y teórico del arte Cuauhtémoc Medina menciona que: Fue a partir de nuestros años veinte que algunos artistas mexicanos, la mayoría de ellos, pintores y grabadores, tomaron en sus manos la tarea de aplicar ideas plásticas en el taller del impresor [...] Hombres como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Miguel Prieto y Josep Renau son artistas que tuvieron entre nosotros un activismo de las actividades y pláticas del diseñador [...] En 1953 Vicente Rojo sustituyó a Prieto como diseñador en el INBA. En 1956, cuando Prieto muere, Rojo queda a cargo de la presentación de México en la cultura. Su labor en el libro, el suplemento, la revista, el folleto y el cartel señala la madurez de la disciplina. Su capacidad personal ha creado escuela en un medio donde se han convertido en disciplinas académicas y ramas capitalistas... En materia de diseño vivimos, todavía, la era de Vicente Rojo.<sup>121</sup>

La década de 1920 fue el parteaguas en la manera en que se ‘vestían’ las revistas, por decirlo coloquialmente, y en los grafistas que las realizaban, que bien podrían desempeñarse como pintores, escultores, grabadores e impresores; de estas generaciones hubo alumnos de la Escuela Central de Bellas Artes que participaron activamente.<sup>122</sup> Tal es el caso de Julio Ruelas, que realizó el cabezal de la *Revista Moderna*; Saturnino Herrán, quien colaboró en revistas y hasta el propio Diego Rivera, que participó en la *Revista Pegaso*.

Las revistas surgen de la necesidad de comunicar y transmitir ideas o historias. Se trabaja desde la concepción, el contenido, público al que van

120 *Ibid*, p. 84.

121 Cuauhtémoc Medina. *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-196*. México, Conaculta y Museo de Arte al Var Carmen Carrillo Gil, 1991.

122 Actualmente es la Facultad de Artes y Diseño.

dirigidas y la manera en que son distribuidas. Es importante señalar que las revistas evolucionaron a plataformas digitales y con ellas se modificaron algunos de los parámetros antes mencionados. Las publicaciones periódicas poseen características generales, como:

- Tema o temas a tratar (qué se quiere comunicar).
- Grupo social al que van dirigidas (personas que las consumen, definir el objetivo de comunicación tanto visual y de diseño gráfico editorial).
- Contenido especializado (sea el caso).

Con respecto a su elaboración, coinciden en los siguientes pasos:

Realizar un proceso de bocetación (elaborar pequeños dibujos que lleven a definir un buen concepto, tanto de composición como de desarrollo del tema y de su posible evolución).

La retícula que posee la revista, cabezales, cuerpo de texto, diferenciar las páginas, para que tenga uniformidad.

Legibilidad tipográfica (elección de una familia tipográfica y sus variantes para hacer comprensible la lectura).

La maquetación, parte importante en el estilo y creatividad de revistas, periódicos y libros; está basada en una rejilla base que sirve para delimitar los márgenes del área y donde se justifica el texto y las imágenes (los llamados *dummies*).

En este apartado sólo se mencionó *grosso modo* la parte histórica de las revistas y las publicaciones periódicas, así como la transformación que tuvieron a lo largo del tiempo.



## 2.1.1 Publicaciones periódicas (las revistas)



Puesto de revistas  
España, 1928.

Para iniciar este apartado hay que preguntarse; ¿qué una revista? Hablar de ‘revista’, en primera instancia, es hacer referencia a un medio impreso o publicación periódica que está compuesta por textos especializados en temas de interés actual; comúnmente está compuesta por secciones y puede contener un reportaje principal, secciones secundarias e incluir entrevistas, artículos, etcétera. Un elemento fundamental en una revista es que sus contenidos escritos están acompañados de gráficos, como fotografías, infografías, viñetas. Esta publicación periódica, básicamente costada por la publicidad o favorecida por los lectores, tiene formatos variados y características de impresión distintas a las de los periódicos o diarios, porque puede estar cosida o encuadernada y con una cubierta, llamada también tapa o portada. Típicamente están impresas en papel de mayor calidad, se diferencian de los demás medios impresos por el tiempo de vida que tienen y la información que contienen, porque su información puede ser especializada o sólo de divulgación, por lo que puede abordarse el tema de manera sencilla y sin profundizar.

Para llegar a una definición propia de ‘revista’ se revisaron cuatro fuentes:

- 1- En la *Real Academia de la Lengua Española* existen nueve acepciones del término *revista*; aquí sólo transcribiré la referente al ámbito editorial:

Publicación periódica con textos e imágenes sobre varias materias, o sobre una especialmente. Publicación periódica con artículos de diversos autores, dirigida al público en general.<sup>123</sup>

Magacín (del inglés *magazine*) o revista; publicación periódica por cuadernos, con escritos sobre varias materias, o sobre una sola especialmente. Publicación periódica con artículos de diversos autores, dirigida al público en general. Se denominan generalmente ‘revistas’ o *magacín* a las publicaciones que se realizan de forma periódica, sobre uno o varios temas, de interés general o entretenimiento, que generalmente se hallan ilustradas con fotografías, infografías o ilustraciones.<sup>124</sup>

123 Real Academia Española; consultado el 10 de octubre de 2012.

124 Real Academia Española. *magacín*, Diccionario de la lengua española, 23.ª edición. Madrid:

Espasa, consultado el 18 de noviembre de 2012.

- 2- El diccionario especializado *Edición, tipografía y artes gráficas*, de José Martínez de Sousa, indica tres acepciones, pero sólo me interesan las dos primeras:

Revista: (abre. *rev.*) [es una] exposición o crítica que se hace y se publica de producciones literarias o científicas, las cuales se publican periódicamente. 2 (fr. *revue, périodique; i. magazine, review, journal, periodical*). Publicación periódica no diaria.<sup>125</sup>

- 3- La definición que ofrece *Estamos hablando de diseño editorial*, de Ary Viction, es:

La revista es un producto impreso dentro del género editorial, de temas muy variados y actuales amplios, donde encontramos todo tipo de información. De diferentes formatos, diferentes sustratos, en este caso el papel, y de calidades totalmente desiguales. Las publicaciones periódicas que conocemos son del tipo revista, que a diferencia de los demás medios impresos; como gacetas, semanarios, diarios o periódicos, orientados principalmente a informar sobre noticias de la actualidad más o menos inmediatas, las revistas ofrecen una segunda y más exhaustiva revisión de los sucesos, sea de interés general o sobre un tema más especializado. Se sustentan económicamente gracias a la venta de espacios publicitarios.<sup>126</sup>

- 4- Por último, Chris Foges, en el libro *Diseño de Revistas*, define revista como una colección de diversos elementos —artículos y fotografías— unidos por una característica común.<sup>127</sup>

Las definiciones convergen en señalar que son publicaciones periódicas que tratan temas especializados, que se publican gracias al financiamiento de la publicidad o de los propios lectores y son impresas en papel de mayor calidad.

La aparición de las publicaciones periódicas respondió a la necesidad de informar acerca de nuevos hechos y personajes. En primera instancia fue a través de almanaques, posteriormente aparecieron las *gacetas* o semanarios, que incorporaron nuevas páginas con una variedad de lecturas actuales.

Poco o casi nada está escrito acerca de la historia de los medios impresos; pueden encontrarse textos de la historia del libro, pero, ¿qué nos dice la *Historia del Diseño Gráfico?*, que también puede considerarse una disciplina joven. Existen términos en el Diseño de la Comunicación Visual que se utilizan para nombrar a las publicaciones periódicas casi de la misma manera, sin saber el origen de ellas y su uso correcto. Es importante

125 José Martínez de Sousa *Edición, tipografía y artes gráficas*.

126 Traducción de Darío Giménez, *Estamos hablando de diseño editorial*. Index Book, Barcelona, 2004 p. 25.

127 Chris Foges, *Diseño de Revista*.

establecer que existen diferencias entre gaceta, *magazine* o revista, debido a que en la mayor parte de los casos se cree que son un sinónimo expuesto en diferente idioma.

La palabra gaceta proviene del italiano *gazetta* y con raíz en el dialecto veneciano. En 1539 se acuñó una pequeña moneda veneciana conocida como *gazza* (que también significa urraca). El precio, en aquel entonces de una revista, era de una *gazza*, por lo que la revista terminó por adoptar el término gaceta. Además, también el término gaceta se refiere a periódico, diario oficial o boletín.

El término *magazine*, viene del árabe *makhzen*, en singular, y *makhzin*, en plural, que significa “almacén”. De esta palabra, los franceses medievales del siglo XVI derivaron *magazín*, como un lugar para almacenar o guardar cosas. En el siglo XVI, los ingleses tomaron esta palabra con el mismo sentido que los franceses. El término poseía diferentes acepciones que dependían de los objetos almacenados. Al principio se utilizaba para designar los lugares del ejército en donde se depositaban las municiones y las armas. Después, la palabra *magazine* se empleó en títulos de libros como una metáfora del lugar en el que se acumulaba o guardaba el conocimiento; misma acepción que se conservó en latín: *promptuarium* y de *storeroom* que se usó en algunos libros de referencia inglesa, tal como en el diccionario del siglo XV *inglés-latín*. En 1732 aparece ‘billetera’,<sup>128</sup> la publicación *The Gentleman’s Magazine Monthly Intelligencer*. La palabra *magazine*, entonces, se aplicó para promover una colección mensual y fue así como adquirió el significado de publicación periódica. El nuevo sentido de la palabra funcionó durante al menos dos siglos y a finales del siglo XVIII, los franceses tomaron de los ingleses de regreso la palabra *magazine* con un nuevo significado.<sup>129</sup>

El origen de la palabra “revista”, por otro lado, proviene del latín *revidere*, que significa: ver de nuevo, estudiar, examinar nuevamente. El término empezó a utilizarse en Francia en 1792 para describir una publicación periódica, generalmente mensual, que contenía ensayos de temas culturales y científicos. El significado apropiado del término se adecuó perfectamente al nuevo medio de información escrita.

La revista es, entonces, un medio impreso que posee una serie de características técnicas determinadas por su soporte, papel, propiedades de tacto y textura, tamaño y peso; es flexible, pero resistente al uso constante y

128 Billetera se refiere a una carpeta, que contiene hojas impresas para resguardarlas.  
129 José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Trea, Asturias 2004.

puede ser coleccionable; además se trata también de un material funcional para el lector. La revista es más maleable que un libro y más rígida que un periódico. La periodicidad es diferente a la del libro y a la del periódico. Las revistas suelen ser semanales, quincenales, mensuales, trimestrales, semestrales, anuales e irregulares. Se imprimen, generalmente, en papel de mayor calidad para que resistan más que el periódico o los folletos. Su acabado más común es el engrapado y cuando tiene bastantes páginas el procedimiento a seguir es el encuadernado; en ocasiones también se cose. La información que manejan las revistas es de interés para lectores claramente definidos y está adecuada a la información que busca difundir su emisor. El rigor intelectual requerido para la publicación de una revista es mucho más específico para el punto de intercambio entre libro y el diario, aunque esta norma se rompe con frecuencia en las monografías.

Las revistas son parcialmente efímeras. Su forma final está determinada por diversos factores: por el enfoque del contenido, los recursos económicos para la edición, requerimientos publicitarios, posibilidades gráficas y soluciones de imágenes, métodos de impresión, etcétera.

Básicamente, la revista fue un producto de la Revolución Industrial y tuvo una relación de dependencia mutua en la definición de su forma y diseño artístico. La alfabetización general de la población coincidió con los avances tecnológicos de mediados del siglo XIX; para inicios del siglo XX las revistas ya tenían un papel importante en el día a día de todas las clases sociales: las había de muchos temas, profesiones e intereses, revistas como pasatiempo y revistas como capricho.<sup>130</sup>

La publicación de revistas en todo el planeta se consolidó como actividad altamente rentable a principios del siglo XX, a medida que transcurría el tiempo y su consumo se volvía más diverso y especializado. Es importante señalar que las revistas, a pesar de ser especializadas en temas, tienen un origen parecido al de los periódicos. Hoy es uno de los medios más vendidos, diversos y consultados por todos los sectores de la sociedad y de diferentes edades.

En el término ‘revista’ podemos clasificar las siguientes publicaciones: revistas informativas, de ocio, académicas o de divulgación científica y culturales.



Carátula de la *Revista Moderna*, junio de 1903. El cabezal lo realizó Julio Ruelas.



Portada de la revista *Arte y Letras*, por Saturnino Herrán.

130 Chris Foges. *Magazine design. Pro graphics*. Español, Diseño de revistas. McGraw-Hill Interamericana, 2000, p.6.

En la actualidad, la profesión que se encarga de elaborar las revistas es el diseño de la comunicación visual y existen profesionales especializados, que son los diseñadores editoriales. Un término nuevo para la profesión que ya llevaba varios siglos ejerciéndose y cuyos productores eran considerados artesanos del libro o de los medios impresos; pero ello cambió al institucionalizarse el procedimiento con la Escuela de la Bauhaus. A partir de ese momento, las personas encargadas de vestir las cubiertas de las vanguardias eran artistas visuales, en su mayoría grabadores y pintores.

Anteriormente se mencionó a Philip B. Meggs, quien refiere que en 1922 el diseñador de libros y tipografías William Addison Dwiggins empleó el término ‘diseñador gráfico’ para describir las actividades que desarrollaba; él dio orden estructural y forma visual a las comunicaciones impresas, más allá de categorizar la profesión que desempeñaba.<sup>131</sup>

Hay dos elementos que vale la pena resaltar y que son contemporáneos a esta década del siglo xx. Uno, es el estilo gráfico personal, que muestra una reacción contra el predominante organicista y eclecticismo ornamental de la época y propone un estilo más desnudo y geométrico. El segundo, son los nuevos estilos relacionados con el Constructivismo, el Suprematismo, el Neoplasticismo, el Stijl y parte del Bauhaus, que ejercieron gran influencia durante el desarrollo del diseño de la comunicación visual del siglo xx y que se relacionan con la práctica profesional y con el uso creciente de la forma visual como componente comunicacional. Es decir, las revistas, con el paso del tiempo, han modificado su estructura y su jerarquía, las características físicas de la información, el lenguaje visual, el formato y la diagramación

La historia de las publicaciones periódicas está entrelazada con la historia del libro, muchos términos los retoma del libro antiguo. Por ejemplo, las revistas publicadas en la primera mitad del siglo xx contribuyeron al desarrollo de la literatura. Derivada de la preocupación por la difusión de la educación, en la creciente sociedad industrial, las revistas, más allá de los libros, fueron una manera de propagar el conocimiento y el desarrollo de las ciencias y de la tecnología.

Las revistas demandan un lenguaje visual que concuerde con los textos contenidos en ellas; el diseño y la edición de estas publicaciones periódicas exigen una síntesis de la calidad artística del diseñador editorial en la selección de la tipografía, de las fotografías y de la composición de

131 Philip B Meggs. *Historia del Diseño Gráfico*. 5a. ed. MacGraw-Hill, 2006, p. 175.



cada página. Estos componentes aportan la expresión visual de la revista y dan cierta confianza al valor estético que pretende proyectarse. En estos casos los editores se preocuparon por la gráfica y las ilustraciones. En muchas publicaciones estas gráficas, infografías e ilustraciones pueden verse coloreadas a mano.

Muchos han sido, a lo largo de la historia, los tamaños de las ediciones, que dependían, casi siempre, de las proporciones del tipo de papel existente, como los formatos verticales, correspondientes al tamaño de los formatos actuales de medio oficio.

## **2.1.2 Elementos que estructuran las revistas (secciones y partes de una publicación periódica, y de principios del siglo XX)**

Las publicaciones periódicas, en este caso las revistas, desde su aparición hasta la actualidad conservan algunos aspectos básicos, como la portada, carátula, la contraportada. En este apartado se hablará brevemente de los elementos que la estructuran y cómo se les conoce.

1. Cubierta (o primera de forros). En algunos países también se le conoce como tapa o cubierta y es la cara de la revista. En este estudio nos referiremos a ella como cubierta.
2. Contraportada (o cuarta de forros). Es la parte o cara posterior de la revista.
3. Segunda de forros, es el reverso de la portada.
4. Tercera de forros, es el reverso de la contraportada, las páginas interiores pares.
5. Páginas interiores nones.
6. Página de venta de publicidad.
7. Las páginas interiores generalmente son de artículos.

El paso del tiempo, lo mismo que en todos los ámbitos de la vida, influyó en el desarrollo y modificación de las revistas. Por ejemplo, los cambios más notables podemos advertirlos en la estructura y jerarquía de la información, las características físicas, el lenguaje visual, el formato y la diagramación.

El proceso de creación ha cambiado tanto en la producción como en las partes físicas de las revistas, al igual que en sus contenidos, producción y distribución.

En general, podemos categorizar las revistas contemporáneas con en las siguientes características:

1. Se utilizan para comunicar temas de interés general y de actualidad.
2. Utilizan imágenes, fotografías, gráficos (infografías, ilustraciones) y titulares.
3. Constan de diversas secciones y apartados para todo tipo de gustos.
4. Su publicación es periódica y frecuente, aunque supeditada a las necesidades del público y del editor.



5. Las tapas y las contratapas de estas revistas están hechas, en general, de cartulina o de papel de gramaje mayor.
6. Poseen un número elevado de publicidad que, en la mayor parte de los casos, funciona como financiamiento.

Por el contrario, las revistas publicadas a principios del siglo xx tenían las siguientes características:

1. Se utilizaban para difundir los trabajos de ciertos escritores y para informar temas relacionados con esa actualidad.
2. Utilizaban muy poco contenido visual, como fotografías e ilustraciones.
3. También estaban constituidas por diferentes secciones.
4. Fueron publicaciones periódicas, pero con variaciones de frecuencia en su aparición.
5. Las tapas y las contratapas eran por lo general del mismo papel, aunque esto dependía también del financiamiento del que gozaran. Si éste era más alto, algunas revistas podían vanagloriarse de usar cartulina en sus tapas.
6. La publicidad que contenían estas revistas era, de manera común, realizada por los editores y publicistas encargados de la confección de la revista.

Las revistas de principios del siglo xx, así como las actuales (impresas), continúan con la esencia con la que surgieron; mantienen partes fundamentales, como la portada, contraportada y la hoja legal donde aparecen los integrantes que colaboraron en esa publicación impresa.



## 2.1.3 Diseño editorial y diseñador editorial

El diseño editorial es una rama del Diseño Gráfico y de la Comunicación Visual que se encarga de vestir las páginas de un impreso. Cumple con la función de realizar la maquetación, la composición y la formación de publicaciones como libros, revistas, periódicos, catálogos, manuales, folletos, trípticos, etcétera. El diseño editorial lleva siglos de producir obras impresas.<sup>132</sup> Es complejo y algo confuso hablar de su historia, transformación y evolución y como este trabajo se centra en las dos primeras décadas del siglo xx, sólo se mencionará, arriesgándose a afirmar, que es un concepto aparentemente nuevo que surgió en la década de los años 70 del siglo pasado.

Para Vicente Frost, director de arte de la revista *Zemba*, “el diseño editorial es el diseño de publicaciones periódicas como revistas impresas que salen a la venta en más de una ocasión y que, por lo general, tiene una apariencia y transmite unas secciones características y únicas”.<sup>133</sup>

El diseño editorial repuntó con las máquinas, la tecnología y la aparición de nuevos sistemas de impresión. Cumple varias funciones, como informar, enseñar, comunicar, entretener, llamar la atención y provocar a través de un lenguaje visual.

Los medios impresos tienen como objetivo principal comunicar, transmitir una idea, narración a través de la organización y presentación de imágenes y palabras. También pueden desempeñar diversas funciones, por ejemplo, dotar de expresión y personalidad al contenido, atraer y retener la atención de los lectores o estructurar el material de manera original. El encargado de realizar esto y estructurar las publicaciones es el diseñador editorial, profesional que se dedica a la formación de publicaciones y éstas, a su vez, se llevan a un sistema de impresión, para luego ser distribuidas y puedan llegar al lector. En el periodo de estudio al que nos referimos se le conocía como impresor, grafista o dibujante, debido a que el trabajo que se realizaba en el taller o imprenta también podía ejecutarse por un artista, un pintor y hasta por un arquitecto, pues no existía la profesionalización del trabajo.

<sup>132</sup> El concepto de diseño editorial puede ser un término nuevo, puesto que esta labor se realiza desde la aparición de la imprenta, en 1450.

<sup>133</sup> Yolanda Zappaterra, *Diseño editorial, periódicos, revistas/medios digitales*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 8.

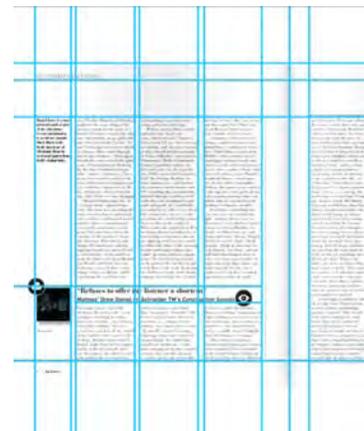
El diseñador editorial es el profesionalista que usa un lenguaje visual propio; uno de ellos es la tipografía; como lo dice Ellen Lupton, en su libro *Pensar en tipos*, “la tipografía es la encarnación del lenguaje”.<sup>134</sup> Como profesional, el diseñador editorial debe interpretar y comunicar mediante varios elementos visuales y saber acerca de signos, símbolos, composición, retículas, diagramación, jerarquización, color, familias tipográficas, iconos, códigos de comunicación, técnicas visuales, técnicas de representaciones, etcétera.

El diseñador editorial, como profesionalista, debe conocer bien para qué grupo trabaja, qué va a plasmar visualmente, a quién va a comunicar y qué mensaje quiere transmitir. Asimismo, debe conocer la repercusión de los diseños en todos los aspectos, en el cartel, portadas de libros y revistas e interiores, en los que debe existir la síntesis semántica para que entre una gran gama de productos su creación resalte en cuestión de segundos.

Antes de realizar un trabajo de diseño editorial se tiene que seguir un orden de reglas para la ejecución y elaboración del producto editorial. Existen otras áreas del conocimiento que complementan la realización de las publicaciones periódicas, como la mercadotecnia, que ayuda a conocer el grupo, género, edad para quien se trabaja; en la parte legal apoya con los derechos de autor y autenticidad del trabajo, reglamenta los costos y demás del marco legal.

### **Los elementos de diseño pueden englobarse en cinco categorías:**

- 1) Estructurales. Reticula, donde está la diagramación y se ubican los elementos, cajas tipográficas, columnas, medianiles, figuras o formas, imágenes, plecas, colores, etc.
- 2) Materiales: fotográficos, tintas, papel.
- 3) Tipográficos: familias tipográficas; variantes tipográficas, palo seco, con serif, romanas, caligráficas, display, viñetas y diginbats.
- 4) Ilustraciones: dependerá del tema y de la técnica y su reproducción final.
- 5) Los ornamentales viñetas, formas natuarles y/o abstractas.



Ejemplo de una reticula en un impreso.



Clichés tipográficos.

134 Ellen Lupton. *Pensar con tipos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 35.

## 2.1.4 ¿Qué es una portada?



El Diseño Gráfico y la Comunicación Visual poseen un lenguaje visual propio, que los caracteriza de cualquier disciplina, en la parte digital, editorial y en la ilustración; existen conceptos básicos que son inherentes al Diseño y a la Comunicación Visual. En este apartado sólo se mencionarán algunos conceptos y términos generales, ya que la vastedad de acepciones imposibilita la definición de cada uno de ellos, si partimos del entendido que en el Diseño se usan elementos conceptuales, formales, perceptuales en los procesos, acabados y distribución. Sólo por dar un ejemplo, en el color y sus múltiples variantes no es lo mismo un color RGB, que un color CMYK, o un color Pantone; el primero se usa en monitores, son colores luz; el segundo se emplea en la impresión en offset; esto quiere decir que se imprimen cuatro placas para darnos todos los colores y estas placas llevan ángulos diferentes, para luego convenirse en una imagen; esto es perceptible sólo a través de un cuentahilos (Cyan, Magenta, *Yellow* ‘amarillo’ y *Key* o *black* ‘negro’); por último, Pantone es un color único, que se elige de un muestrario.

Como bien nos explica el autor del diseño y la comunicación visual, Wucius Wong, en su libro *Los fundamentos del Diseño Gráfico*, es un proceso

[...] de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y la escultura, que son realización de las visiones personales y los sueños de un artista, el diseño cubre exigencias prácticas. Una unidad de Diseño Gráfico debe ser colocada frente a los ojos del público y transporta un mensaje prefijado. Un producto industrial debe cubrir las necesidades de un consumidor [...].<sup>135</sup>

En este sentido, cada elemento diseñado tenía un propósito que cumplir; nació de una necesidad específica, en este caso, de las portadas, la puerta de acceso al mundo de los textos y de las imágenes, sean ilustraciones o fotografías.

El Diseño Gráfico posee un lenguaje propio que tiene su origen a partir de los elementos del diseño y que se dividen en cuatro grupos: conceptuales, visuales, de relación y prácticos.

- a) Los conceptuales son los conceptos básicos que encontramos en diseño, como punto, línea, plano y volumen.
- b) Los visuales: forma, medida, color y textura.

<sup>135</sup> Wucius Wong. *Diseño tridimensional*. Barcelona: Gustavo Gill, 2011, pp.12-14.



- c) Los de relación: dirección, posición, espacio y gravedad.
- d) Los prácticos son representación y significado: lo que representa el diseñador y lo que percibe el consumidor.

En este inciso es complejo profundizar acerca del canal de comunicación, en este caso el visual, qué se observa, qué se percibe e interpreta y el significado que se le da. Por mencionar un ejemplo de quién estudia a los signos, símbolos y su interpretación encontramos a la semiótica, ciencia que se encarga de estudiar los diferentes sistemas y signos, los cuales permiten una comunicación entre individuos. Y ésta se divide en tres grandes ramas: la pragmática, sintáctica y semántica.

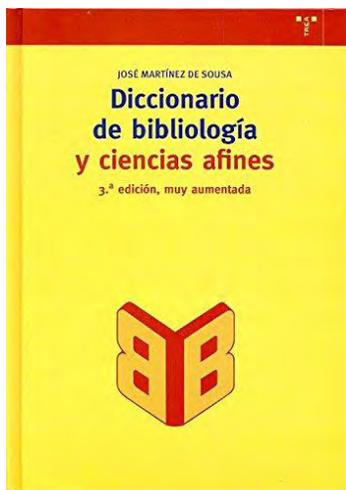
El diseño editorial integra muchos términos técnicos que pueden resultar confusos y complejos; como retículas, maquetas, diagramación, márgenes, sistemas de impresión, familias tipográficas, variantes tipográficas, cabezales, títulos y otros más. Aquí se explican brevemente algunos de estos términos que se utilizan en el diseño editorial.

**Retícula:** la estructura o esqueleto que da organización a la composición y da orden a los elementos dentro de un plano no es visible. El diseño editorial también utiliza un sistema de retículas para darle principios de organización y jerarquías a los elementos dentro de la maquetación, en las que es posible detectar elementos como columnas, cajas de texto, medianiles, fuentes tipográficas, cajas altas, bajas, versalitas, imágenes, etcétera. Estos elementos se estudiarán en la parte de las portadas, en el Capítulo III.

**Columnas:** puede ser un solo bloque o varios, también son invisibles para los usuarios. Son bloques verticales, las cuales contienen una página en blanco, separados por medianiles; el uso más común de las columnas es para romper los grandes cuerpos de texto; las columnas suelen mejorar la composición de la página y su legibilidad. La columna también puede referirse de manera más general a las delineaciones verticales creadas por un sistema tipográfico en el que el tipo y la imagen pueden ser posicionados.

Retomando el concepto de portada, se expondrán algunas definiciones más técnicas.

En primer lugar, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tiene siete acepciones para el término portada, de las que sólo se transcriben las que se refieren específicamente al ámbito editorial:



Diccionario de bibliología y ciencias afines, terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas.

1. En periódicos y revistas, la primera página. *Apareció la noticia en las portadas de los principales periódicos.* [...] Cubierta delantera de un libro o de cualquier otra publicación o escrito. *Diseñador de portadas.*
2. Parte exterior delantera que cubre los pliegos de un libro y que suele reproducir los datos de la portada. [...] Cada una de las partes, anterior y posterior, que cubre los pliegos de un libro. U. m. en pl.<sup>136</sup>

También se consultó el diccionario enciclopédico, *Diccionario de bibliología y ciencias afines, terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas del español*, de José Martínez de Sousa:

Portada: (fr. *feuille de titre, page titre, page de titre, titrage*; ing. *Title, front page, cover page, book cover*) página impar al comienzo de un libro donde se hace constar el nombre del autor, el título de la obra, seguido del subtítulo, si lo hay, y el pie editorial. (También se le llama *carátula, fachada, primera de forros o página titular*) (hoja, página, viñeta de portada). Puede ser la primera página del libro, si éste no dispone de portadilla. También puede definirse como la página de libro o revista donde se consignan título, subtítulo, nombre del autor o editor, editorial, lugar y fecha de impresión.<sup>137</sup>

La portada de un libro es totalmente diferente a la de una revista, aun cuando comparten elementos que los hacen sumamente similares, como la diagramación básica. Cada uno de ellos tiene, sin embargo, personalidades completamente heterogéneas, sin olvidar que parten de un origen similar al del libro y que utilizan términos que se desprenden de éste. Lo que los hace diferentes es la función comunicativa

Jorge de Buen menciona:

La portada es la cara verdadera de un libro, de ahí que rigurosamente sea una página impar derecha; esta cara muestra datos de identidad, como nombre del autor, título y fecha de publicación, así como referencias comerciales: nombre del impresor librero, dirección y marca. En general, esta información aparece dividida en dos partes: la superior y nombre del autor. Y la inferior, el impresor y el año de edición. El espacio entre ambas secciones solía adornarse con monogramas, escudos, logotipos, viñetas, grabados, emblemas y marcas de impresor. El conjunto es lo que se conoce como estructura de las portadas impresas.<sup>138</sup>

Por su parte, en el *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Dreyfus y Richaudeau sostiene que:

La portada (en francés, *titre, titrage*, y en inglés *title page*) es la tarjeta de identidad del libro. En ella se encuentra el nombre del autor o autores, el título completo y, si lo hay, el subtítulo, los nombres del prologuista, traductor, ilustrador, fotógrafo y, en fin, la dirección bibliográfica, con mención del editor, su dirección y la fecha y lugar de edición. La presencia

136 *Diccionario de la RAE*, consultado el 25 de abril de 2014.

137 José Martínez de Sousa. *Diccionario de bibliología y ciencias afines, terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas*. Gijón, Asturias, Trea, 2004 p 85.

138 Jorge de Buen. *Manual de diseño editorial*, p. 363.

de estos diferentes datos en portada está dictada por el uso. Ninguna ley obliga a hacerlos figurar todos ni en un orden determinado. Un editor que se considera suficientemente conocido, por ejemplo, generalmente no pone dirección. En consecuencia, no mencionará la ciudad de edición, y a veces tampoco la fecha, que el interesado deberá buscar en las otras secciones obligatorias: *copyright*, depósito legal y colofón. La portada ocupa siempre la página impar y sólo a veces se dispone en dos páginas enfrentadas (par-impar).<sup>139</sup>

Aquí podemos hablar de primera y cuarta de forros, que son las de mayor costo en lo que respecta a las revistas.

Así, al retomar todas las definiciones ya mencionadas, las portadas, tapas o cubiertas cumplen una función semejante a la de la puerta en los interiores y tiene una estrecha relación con la portada y la encuadernación cuando se integra el material impreso para su venta. Las revistas, a diferencia de los libros y los periódicos, pueden ser encuadernadas de varias maneras, cosidas, pegadas o engrapadas.

La investigadora del libro y diseñadora Marina Garone Gravier, en su libro *Historias en cubierta. El Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1939-2009)*, señala los elementos compositivos e informativos de éstas en general y se plantea la siguiente interrogante, de manera acertada: “¿cuándo surgen las portadas de libro tal y como las conocemos hoy?”

Cuestión a la que ella misma responde, al afirmar:

No es fácil dar una respuesta (los textos de historia del libro y del diseño editorial poco o nada dicen sobre este tema, ni explican con claridad el proceso de migración informativa y su relación con la estructura del libro). El desdoblamiento entre portada exterior o cubierta y portada interior o portadilla comenzará hasta el siglo XIX. La portada, entendida como la parte que sirve para proteger el cuerpo de la obra, sólo había estado presente en algunos folletos de pocas hojas, conocidos también como pliegos de cordel.<sup>140</sup>

Sin embargo, todo cambió con el uso de las máquinas, porque empezó a producirse en mayor escala y se buscó economizar y la manera de llamar la atención del público para consumir todo tipo de revistas; para ello las editoriales y los grupos de publicistas se valieron de las portadas, lo que trajo como consecuencia el surgimiento de nuevos términos y usos de las palabras propias de la técnica del Diseño Gráfico.

139 Dreyfus y Richaudeau. *Diccionario de la edición y las artes gráficas*, trad. del francés de Fernando Jiménez. Madrid, 1990.

140 Marina Garone. *Historias en cubierta. El Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)*. México, FCE, 2011, p. 69.





En 1869 apareció la revista semanal literaria *El Renacimiento*, fundada por el escritor Ignacio Manuel Altamirano.

Las revistas comparten con el libro algunas partes, debido a que éstas surgieron como híbridos. La historia de éste es más antigua que la de las revistas, pero lo que las hace diferentes es que las segundas, a pesar de cumplir también, en términos formales, con el acto comunicativo, su objetivo final era expresar toda esta información de manera completamente diferente a la que se hacía en los libros y periódicos.

Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León fueron de los primeros diseñadores modernos mexicanos del siglo xx que innovaron las artes gráficas y el libro. Enrique Fernández Ledesma menciona: “el hombre de fueros espirituales debería conocer, amar y comprender, por su sentido de índices históricos de épocas y por su cambiante belleza, la tipografía de libro de todos los tiempos”.<sup>141</sup> Este autor realizó un estudio con diferentes libros del siglo xix y analizó la portada del periódico literario *El Renacimiento*, del poeta oaxaqueño Ignacio Manuel Altamirano, que poseía un alto valor estético y literario, porque su estilo rompía con el diseño que se le daba a las portadas de aquella época.

141 Enrique Fernández Ledesma. *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, pág. 18.

## 2.2 Revistas literarias de las vanguardias ultraísta y estridentista (generalidades)

Una revista de vanguardia artística o literaria es una publicación periódica consagrada, fundamentalmente, al campo de la literatura, la poesía y la crítica literaria, en la que una amplia gama de escritores, poetas, novelistas o ensayistas publican sus textos de manera integral o por entregas. Estas revistas han sido los medios más importantes para dar a conocer temas específicos y han servido, en muchos casos, para la difusión de las ideologías dominantes y de resistencia de cada época. Una de las características de mayor relevancia de las publicaciones de vanguardia es el intercambio de ideas que ha nutrido la crítica y ha generado un sinnúmero de polémicas intelectuales.

En la segunda década del siglo xx las revistas artísticas y literarias fueron importantes para dar a conocer las nuevas ideologías y las tendencias artísticas y literarias hacia las que se inclinaban los movimientos de vanguardia. Es por ello que muchos investigadores abordan este campo de estudio con el propósito de profundizar en el conocimiento de las herramientas novedosas de las que se sirvieron estas revistas y de las técnicas experimentales a las que dieron origen. Un ejemplo notable de esto son las diversas revistas ultraístas, que con los años desempeñaron un papel destacado en el desarrollo de la cultura occidental. Las revistas de vanguardia tuvieron un desempeño mayúsculo en la apropiación de nuevos soportes de difusión en las vanguardias española y mexicana.

En el caso específico de México, publicaciones como *Revistas de Revistas* y *El Universal Ilustrado* fungieron como foros para las vanguardias, sus manifiestos y sus propuestas teóricas e ideológicas. La vanguardia española, por su parte, publicó sus propias revistas, con capital donado por sus integrantes, mientras que el diseño gráfico también era el resultado de la colaboración colectiva, lo que permitía a sus integrantes emplear sus propias e innovadoras técnicas ilustrativas. En lo que se refiere a la vanguardia española, Nora Borges y Rafael Barradas empleaban la xilografía como técnica ilustrativa, lo mismo que las revistas de vanguardia estridentista. No obstante, las revistas de tinte estridentista produjeron dos revistas: una independiente y otra financiada por el gobierno de Veracruz.



La primera fue *Irradiador*, editada en la Ciudad de México, en 1923, a cargo de Maples Arce y diseñada por Fermín Revueltas. Aparecieron tres números correspondientes a septiembre, octubre y noviembre, en los que se dieron a conocer sus principales planteamientos. La segunda fue *Horizonte*, que se publicó en Xalapa, Veracruz, entre abril de 1926 y mayo de 1927, bajo la dirección de Germán List Arzubide y el diseño de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez. En esta revista participaron, entre otros personajes, Diego Rivera, Jean Charlot y los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston. No hay que olvidar la publicación de algunos libros por parte de la editorial, con títulos como *Andamios interiores. Poemas radiofónicos*, de 1922, que son de la autoría de Maples Arce; *Esquina* de 1925, *El viajero no en el vértice*, de 1926, de Germán List Arzubide; *Avión*, aparecida en 1923, *Radio poema inalámbrico*, que vio la luz en 1924, de Luis Quintanilla, y *El pentagrama eléctrico*, en 1925, de Salvador Gallardo.

Ambas vanguardias utilizaron las revistas como soporte de su ideología y su gráfica. Las revistas literarias fueron en realidad el origen a partir del que las revistas de vanguardia se desarrollaron, pues sin literatura sería, por así decirlo, muy difícil recubrir y consolidar la publicación de alguna de ellas. Como bien lo sostenía Ferdinand Divoire en 1912, en su *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*,<sup>142</sup> las revistas de vanguardia fueron “un espacio de construcción del ego, así como de presentación de polémicas y de manifiestos. Basta con observar el número de revistas de literatura que a lo largo de los años han sido consideradas con contenidos sublimes, polémicos y, además, vanguardistas”.

Según el autor del libro, las revistas de vanguardia no son otra cosa que herramientas que permiten a los personajes que las confeccionan, inventar y construir su *ego* o, en todo caso, su *alter ego*; ése que le da la posibilidad de romper las barreras de la personalidad construida a partir de las leyes de la sociedad y con el que es mucho más fácil despojarse de las ataduras mentales e imprimir una verdadera impronta del carácter de cada uno de ellos. Este simple hecho pone al autor en perspectiva y le muestra caminos transitables de lo que podría llegar a ser su creación literaria y artística.<sup>143</sup>

142 Ferdinand Divoire. *Stratégie littéraire, La tradition de l'intelligence* (1928).

143 *Stratégie; op., cit.*, 1928.



La vanguardia española, a diferencia de la mexicana, publicó sus manifiestos en las revistas que ellos confeccionaban. El primer manifiesto de esta vanguardia apareció con *Grecia*, en Sevilla, en 1918; mientras que el primer manifiesto de la vanguardia mexicana se sirvió de los muros, y no de los medios impresos, para darse a conocer; de un día para otro las calles de la ciudad fueron empapeladas con el primer manifiesto de la vanguardia mexicana.

La revista *Cervantes*, que se publicó por primera vez en 1919, anunciaba la aparición de una revista de poesía, crítica literaria y de arte, con el título de *V\_ltra*, que posteriormente adoptaría el subtítulo de ‘*Revista Internacional de Vanguardia*’; poseía una presentación irreverente en el formato y en el diseño formal de la cubierta o portada. El cabezal cambiaba de color y en sus páginas podían apreciarse ciertos *grafitti* con una estética revolucionaria. Era la búsqueda de otro espacio, donde los poetas crearían ‘ultraobjetos’ inventados, más allá de los objetos reales.

Si bien es cierto que las publicaciones editoriales, en lo que a libros se refiere, legadas por el *ultraísmo* son escasas, no lo es el acervo de revistas que muestran los progresos y los caminos que siguió el movimiento vanguardista. Una de las revistas más representativas del movimiento fue *V\_ltra*, escrita en latín, en la que quedó de manifiesto la madurez intelectual de los militantes ultraístas, porque supone el esplendor de un proyecto que venía produciéndose desde 1918 por parte de los firmantes del “Manifiesto ULTRA”, promovido por *Grecia* y *Cervantes*.



## 2.2.1 El diseño general de las revistas vanguardistas: ultraísta y estridentista

Hay que comprender que los diseños de las revistas que conocemos en la actualidad son disímiles a los de la segunda década del siglo xx, como los sistemas de impresión utilizados, la diagramación, ciertos contenidos, como la publicidad y las partes que la componen, los términos empleados, la distribución y su venta al público; aunque conservan elementos compositivos como el cabezal, el nombre de la publicación, la imagen que acompaña y apoya el nombre. Muchas de estas publicaciones la realizaban los propios artistas y escritores, quienes establecieron sus casas impresoras o, como dice Juan Manuel Bonet: “recurrían a escritores-tipógrafos.”<sup>144</sup> La estudiosa del diseño Celina Manzoni, al respecto, señala lo siguiente:

El investigador de revistas se ve obligado a realizar un tenaz ejercicio de pensamiento, entre fragmentario y asociativo, debido a ese carácter de “texto múltiple” [...] Es como si se cumpliera el sueño de Mallarme: un libro en el que las páginas no seguirían un orden fijo, sino que se relacionarían en órdenes diversos y según diversas y aleatorias leyes de combinación [...] Las ideas que los grupos elaboran sobre su propia identidad y sobre sus relaciones con distintos estratos de la sociedad se pueden estudiar en las mismas revistas, y con carácter retrospectivo, cuando existen en las memorias de sus directores, allegados, enemigos o, simplemente, contemporáneos; a veces en entrevistas o reportajes.<sup>145</sup>

Los medios impresos son testigo de una época, por ello es importante conocer el trasfondo de las investigaciones de las revistas y revisar las vanguardias artísticas y literarias. Como dice Carla Zurián, “como espejos de su tiempo es menester acercarse a sus revistas, vehículos principales en la comprensión de cualquier etapa cultural del siglo xx”.<sup>146</sup> En las revistas se percibe, con mayor frescura e inmediatez que en los libros, la gestación de los fenómenos revolucionarios, así como los inicios, los avances, la evolución o los retrocesos de las corrientes artísticas. Incluso, aún más que en los manifiestos, formularios de primera mano y la distinción de un movimiento o grupo de avanzada.

144 Juan Manuel Bonet. *Impresos de Vanguardia en España 1912-1936*. Valencia, España: Campgràfc, 2009.

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

146 Carla Zurián. *El Estridentismo*, tesis de licenciatura. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México, D.F.: 1997.



Imágenes de portadas de revistas ultraístas.

*Grecia*, No.19, Sevilla,  
“revista del arte  
ultraísta”.

*Horizonte* No.5, Madrid, 1923,  
“revista del arte ultraísta”.

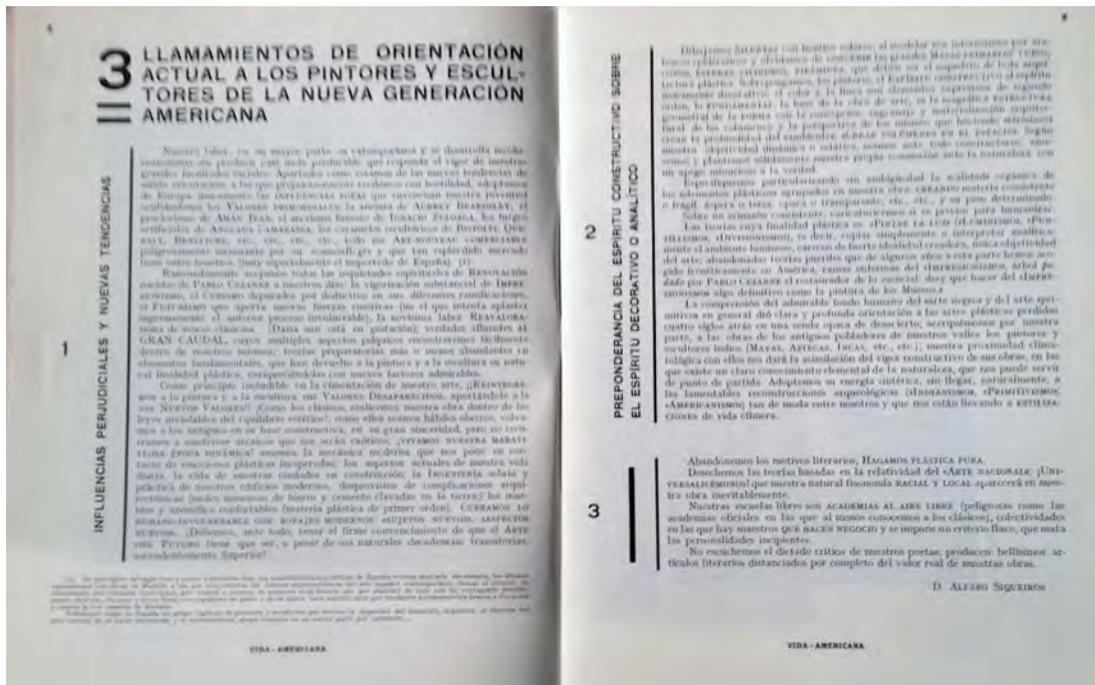
*V\_tra* No.24, Madrid,  
“revista internacional de  
vanguardia”.

La investigadora Carla Zurián menciona:

revistas se despliega el abanico de estos espectros en cuanto a editores, periodistas, poetas, artistas locales y extranjeros, cuya versatilidad de producciones integra el imaginario colectivo que ha privado cada época. En efecto, el mundo editorial de las revistas de vanguardia nos brinda la oportunidad de conocer un mundo privilegiado a través de un panorama impreso y en el cual podemos seguir las pistas de la vanguardia “toda una gavilla de signos y síntomas que pueden comprender no sólo la crítica interna al vanguardismo -del manifiesto inmediato al juicio más reposado-, sino también la opinión de críticas indiferentes u hostiles, pues sólo de este modo puede lograrse un panorama completo y equilibrado.”<sup>147</sup>

Cada una de las publicaciones, desde luego, funciona de manera diferente; sin embargo, en todas ellas podemos encontrar ciertas similitudes, como el sumario, los cabecales y las ilustraciones realizadas en xilografía, que son de alto contraste. Algunos de los ejemplos son *V\_tra*, *Vida-Americana* y *Horizonte*.

147 Carla Isadora Zurián de la Fuente. *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos, la revista Irradiador*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010, p.36.



Interiores de la revista *Vida-Americana*, donde aparece el manifiesto de David Alfaro Siqueiros.

Por su parte, las revistas literarias y de producción de una vanguardia poseen un contenido en el que se muestran ciertas afinidades temáticas, como artículos de poesía, música, anuncios publicitarios, artículos acerca de pintores y algunos manifiestos; tal es el caso de la revista *Vida-Americana*, en la que David Alfaro Siqueiros publicó su ya conocido *Manifiesto 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, donde invita a los jóvenes artistas, en específico pintores y escultores.

## 2.2.2 Función del diseño editorial en las revistas de vanguardia

El material editorial desempeña varias funciones, como dotar de expresión y personalidad al contenido, atraer y retener la atención de los lectores o estructurar el material de manera clara para que informe la idea, historia o argumento sin complicaciones. Es necesario que todas las funciones convivan de manera cohesionada para lograr finalmente un producto entretenido, útil o informativo que, de ser posible, reúna las tres cualidades, con lo que prácticamente tendría asegurado el éxito editorial y comercial.<sup>148</sup> En su mejor versión, el diseño editorial, tanto para papel como para pantalla, es un laboratorio de investigación apasionante en constante evolución; una plataforma de lanzamiento para toda suerte de innovaciones estilísticas que a menudo adoptarán con entusiasmo muchas otras áreas de la comunicación visual.

Para los diseñadores Vitta y Frascara, el diseño de la comunicación tiene sus orígenes en el cartel publicitario de 1870 que, con el paso del tiempo, adquirió mayor fuerza en las modalidades didácticas y en el ambiente semiprofesional ya establecidos y afianzados en la segunda década del siglo xx, lo que coincidió con el inicio de la alta calidad y la producción de la Bauhaus y las alternativas que ésta ofrecía. El *visual desing* se limita a estas fechas, aproximadamente, en primera, como exigencia de comunicación visual de las masas<sup>149</sup> que como resultado poseía una técnica y modalidades expresivas capaces de reproducirse en serie con respecto al cartel de Jules Chèret. Desde esa perspectiva, el desarrollo del cartel publicitario puede considerarse un buen punto de partida, siempre que se sitúe en el ámbito de la transformación contemporánea de la industria editorial y al considerar el estudio de las cubiertas y de la ilustración que incide en los medios impresos, así como de las distintas ramas del diseño editorial y de la imprenta, como folletos, afiches, periódicos, entre otros.

Como ya se mencionó, el hecho de examinar, por una parte, el desarrollo contemporáneo de las artes visuales y sus técnicas de representación con el grafismo mantiene desde entonces una estrecha relación; y, por otra, una cultura industrial cada vez más sensible al reclamo publicitario y más comprometida con el mercado de consumo en creciente expansión; por consiguiente, el problema radica en ordenar

148 Cath Cadwell y Yolanda Zappaterra. *Diseño editorial, periódicos y revistas/Medios impresos y digitales*. 1a. edición. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2014, p.10.

149 *Op. cit.* p. 257.

y desarrollar de manera objetiva un material para que puedan articularse los datos manejados.

Eric Jardí afirma que lo que hace un diseñador visual es expresar ideas; en su libro *Pensar con imágenes* menciona:

Nuestra mente pone en marcha un proceso completamente distinto al de la lectura de texto. Para extraer el significado del mensaje escrito, el cerebro se apoya en el examen secuencial, avanza linealmente y construye en el sentido del texto a partir de una suma progresiva los elementos que lo integran: letras, palabras, frases y párrafos. Para entender una imagen, sin embargo, el cerebro trabaja de modo muy distinto. Mediante una aproximación simultánea de referentes, de signos y símbolos, que utiliza el lenguaje visual y lo que conlleva su composición, sintética y global, todas las partes del conjunto se perciben y se procesan a la vez, y se destila de golpe el sentido del mensaje gráfico.<sup>150</sup>

Para comunicar existen, fundamentalmente, dos caminos: el primero, donde el pensamiento es lineal y donde conviven los poetas, los escritores, los *copy*, los periodistas. En el segundo, al contrario, están todos los que piensan con imágenes, como los pintores, los fotógrafos, los ilustradores, los diseñadores gráficos, los arquitectos y los que piensan en la superficie. Unos y otros poseen un lenguaje particular que expresan de maneras diferentes y ambos se comunican por el mismo canal a saber: el canal visual, pues la naturaleza física de cada modo lenguaje, ‘textual’ e ‘icónico’, impone cierta complicidad que podemos llamar “psico-ocular”, porque el acto mediante el que se percibe un texto y el acto mediante el que se percibe una forma movilizan dos clases de energía débil: la óptica —los mecanismos de la visión—, la psicología cognitiva que implica la “simbiosis” y la formación de significado en la mente del espectador.

Los que piensan en línea también lo hacen en código (el de la escritura) y obligan a sus lectores al ejercicio óptico, una gimnasia monótona, un movimiento ocular mecánico, representativo, de manera de instrumental y, por tanto, ajeno a lo que lee en cada caso. Los ojos se arrastran a lo largo de la línea, de izquierda a derecha, página abajo. Pero los que piensan con imágenes, lo hacen, sin embargo, en plano. La hoja de papel o la pantalla no son un mero soporte de la inscripción sólo del texto, sino pertenecen también a los espacios gráficos; son fondo para la forma, para la figura y para el fondo. Es decir, el fondo es parte constitutiva de la forma, mientras que la mirada es libre. La percepción icónica no posee códigos interpuestos al

<sup>150</sup> Eric Jardí. *Pensar con imágenes*. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2013.



espectador que mira: “un niño que ve un dibujo de un animal cuadrúpedo reconoce en el dibujo a un perro, animal perro.”<sup>151</sup>

También la mirada es libre; los ojos pasan por la superficie de las formas y construyen asociaciones de átomos que otorgan significado; así se reconstruye el sentido, el significado general: el mensaje que el diseñador concibió en su espacio mental sin fronteras está garantizado en el espacio gráfico bidimensional. Ahí se encuentran las dos maneras diferentes de pensar: en línea y en plano, lo que implica modos específicos de comunicar. Uno, mediante palabras sonoras que son trascodificadas en símbolos gráficos, una tras otra, en un cierto orden; el otro mediante formas que reconocemos en el instante mismo que las percibimos en una imagen.

Los autores citados concuerdan en que la función social de un profesional del diseño de la comunicación visual, al fungir como creador de mensajes visuales, debe poner en práctica su sensibilidad, conocer el lenguaje visual, saber de iconos, símbolos, códigos, técnicas visuales (estrategias de comunicación), entender otras disciplinas, saber delimitar su trabajo y colaborar con otros profesionales para producir elementos de calidad. Un diseñador de texto no sólo utiliza la tipografía, sino que ordena palabras, trabaja en efectividad, da forma a la belleza y atiende la pertinencia de la economía de los mensajes. Ese trabajo tiene que ver con la planificación y la estructuración de las comunicaciones, con la producción y la conservación.

Ya se mencionó, que el diseñador de la comunicación visual trabaja en mensajes no literales ni verbales, sino que su función es comunicar visualmente, por lo que tiene que ser interpretado. Para que el mensaje sea entendido explícitamente, a veces la palabra aparece de manera breve o simple; la tipografía juega en esto un papel totalmente diferente a su función semántica y se convierte en puramente ornamental, pues cambia en su totalidad su función.

La función social de cada elemento diseñado es para cumplir una necesidad. Sobre las revistas primero fue el libro, luego los almanaques, las gacetas y así surgieron las revistas; también cómo mostraban al público. El diseño de la comunicación visual integra y converge con otras áreas, tanto dentro del diseño como fuera de él, lo que la hace una profesión interdisciplinaria.



Jorge Frascara expone que,

[...] el diseño de la comunicación visual converge con el arte, la tecnología y el oficio. Es una ciencia social y humanística porque siempre se ha dirigido a la gente, tiene algo de la psicología, sociología y antropología; tiene mucho que ofrecer en una concepción de comunicación eficaz. Es arte porque trabaja con formas, requiere conocimiento y sensibilidad hacia los lenguajes visuales de diferentes lugares y de su gente. Es tecnología porque siempre se produce por medios industriales y oficio porque se emplean técnicas que requieren conocimiento previo.<sup>152</sup>

Pareciera que los profesionales de la imagen fueran “todólogos” en el uso de las imágenes, puesto que emplean las herramientas de otras disciplinas del conocimiento; sin embargo, en la rutina se olvida, porque está explícito que se utilizan. Un ejemplo claro es la psicología del color, que significa algo pero en diferentes sociedades tiene una connotación diversa (en esto ayuda la sociología). Las disciplinas están ahí como apoyo para realizar nuestra labor al usar las imágenes y mensajes visuales con los códigos correctos; algunas son psicología, hermenéutica, arquitectura, economía, sociología, derecho, arquitectura, diseño industrial, entre otras; al inicio de este trabajo se mencionó el consumismo –que pertenece a la economía– y la historia.

La función social va más allá de la ideología propia y se observa en las cubiertas o tapas (portadas) de las vanguardias, de la ultraísta española y del estridentismo mexicano, pues para realizar esta investigación fue necesario recurrir a la historia del arte y a la literatura de vanguardia, áreas disciplinarias cercanas al estudio temático de las imágenes, y a la poesía de principios de siglo en España y del México posrevolucionario, aunque de ninguna manera son las únicas disciplinas a las que se recurrió; se hará lo propio con la iconología, la filología, la hemerografía y bibliográfica en las artes gráficas, así como los impresos, por mencionar algunas.

Cuando se usa *El sistema de las imágenes*, de Vitta, y el *visual design* en el Diseño de la Comunicación Visual se contiene al consumidor y el objeto que se diseñó cumple una función utilitaria; en la arquitectura, por ejemplo, lo vemos en un edificio, en su estructura, su funcionamiento, que puede definirse por el carácter absolutamente gráfico de sus modalidades; en el diseño, entendido en cuanto a la intención, se identifica íntimamente con la representación gráfica de aquello que se realizará. El medio, en este caso, coincide con el fin: concebir el diseño de un producto significa

152 Jorge Frascara. *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Infinito, 2000.



diseñarlo sobre papel —o cualquier otro modo— y es precisamente en este punto cuando la diferencia entre el *visual design* y las otras dos disciplinas proyectivas surge con toda certeza; mientras que el diseño industrial y el proyecto arquitectónico ven cómo su producto cobra vida fuera de la representación gráfica inicial, en el Diseño de la Comunicación Visual el producto y su representación gráfica coinciden. Sea cual sea el soporte final, desde la puesta en página de un libro, la portada de alguna revista, el embalaje de objetos o un cartel indicador, siempre aparecerá fielmente reproducido el diseño original, que deberá desempeñar su función en cualquiera de las posibles situaciones comunicativas.

Desde este punto de vista, la teoría hermenéutica, que hace de la comunicación una interpretación, parece más adecuada para explicar los mecanismos comunicativos del *visual design*, el llamado “círculo hermenéutico”, gracias al cual la comprensión de las cosas siempre pasa a través de un reconocimiento de algo que ya se sabe, convierte el acto de la comunicación en experiencia totalizadora en la que los actores toman posiciones en un circuito lingüístico activado por el trasladarse del tiempo, lo que modifica continuamente sus relaciones.

Umberto Eco también ha recurrido al concepto de “comunicación” para definir la relación que se establece entre el texto escrito y el lector: “[...] Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que deben ser actualizados por el destinatario”.

Es muy importante ver el enfoque de Frascara, por ser un diseñador de la Comunicación Visual, en su libro *Diseñar para la gente*, en el que menciona:

[...] La excesiva importancia dada al *avant-garde* en la historia del diseño gráfico se basa en la falta de reconocimiento del diseño gráfico como algo diferente del arte y en una definición muy estrecha del arte mismo, en la que no se reconoce su potencial función social y comunicativa.<sup>153</sup>

La importancia de esta investigación radica en el estudio que se hace de la función social que cumple el Diseño Gráfico, a partir del estudio, precisamente, de las vanguardias mencionadas, en tanto que estas vanguardias recalcaron este hecho no sólo en sus manifiestos, sino en su obra misma, en su planteamiento estético y en su filosofía artística.

153 Jorge Frascara. *Diseño gráfico para la gente*. Buenos Aires: Infinito, 2000.



Para Vitta, el *visual design* es el descendiente de todas las imágenes realizadas por la humanidad a través de los antecedentes gráficos, con todo lo que conlleva la historia del hombre; mientras que para Frascara, falta conocer a fondo nuestra propia historia para diseñar para la gente; en este caso, es diseñar para las sociedades, que son muy diferentes entre sí y aunque compartan el espacio geográfico o simplemente un idioma, siempre aparecerá el elemento diferenciador que sea único e irrepetible.



### 2.2.3 Función estética de las revistas de vanguardia

En lo que se refiere a la función estética que desempeñan las portadas de las revistas vanguardistas, hay que decir que las imágenes plasmadas en ellas, todas, en mayor o en menor medida, cumplen una función estética específica. Esto no significa que sea la única función que desempeñen; también son un medio de expresión, comunicación, información e incluso, un instrumento de manipulación.

Las revistas de las vanguardias poseen una estética y un arte propios, sin embargo, para comprender la función estética debe aclararse, en principio, qué es la estética y cuál es el modo en que se emplearía. George Santayana resume la problemática al afirmar que “en la actualidad el término ‘Estética’ es una palabra imprecisa, ya que últimamente se utiliza en ambientes académicos a todo lo que tiene que ver con objetos de arte o con el sentido de la belleza.”<sup>154</sup>

En la Estética pueden generarse nuevos conceptos que influyen en los productos del diseño y provocan atracción o rechazo ‘a primera vista’; la manera en que percibimos a los objetos, qué nos representa y qué significado le damos; también la educación visual que poseemos influye en el concepto de estética. Para el filósofo alemán Nicolai Hartman, “la estética surge del asombro que a un tercer personaje le causa otros dos: el creador de la obra de arte y el contemplador de la misma”.<sup>155</sup> Mediante la función estética se recibe el mensaje enviado, se comunica la idea principal, se afecta la extensión del tiempo perceptual en la que el observador otorga un mensaje, se contribuye a la memorización de éste, a la vez que se apoya en la vida activa de un objeto de diseño y se favorece la calidad cultural y sensorial del medio ambiente y de su entorno.<sup>156</sup>

Martin Heidegger define la estética como “el saber acerca del comportamiento humano sensible referente a las sensaciones y a los sentimientos, y a todo aquello que lo determina”.<sup>157</sup> Esta definición ubica a la estética dentro del plano de los sentidos: el juicio estético está relacionado con los datos sensibles, aquéllos que se obtienen a través de los sentidos, las sensaciones y sentimientos, lo que da lugar a las emociones. El saber estético posiciona al fenómeno de la percepción delimitado dentro de los sentimientos, que pueden valorarse negativa o positivamente. Es así como el saber estético se ubica dentro de una axiología (filosofía de valores).

154 George Santayana, 2006, p.71.

155 José Antonio Dacal Alonso, *Estética General*, Porrúa 1990, p.9

156 Jorge Frascara, 2010, p.76-77.

157 Martin Heidegger, 1995, p.82.



Estas valoraciones pueden comprenderse entre las diferentes categorías estéticas que responden a diferentes ligas de sentimientos y percepciones. La estética entendida como disciplina puede ponerse en relación con los objetos que llaman la atención y provocan algún sentimiento de rechazo o de aceptación. El término estético puede reducirse como aquello relacionado con lo bello o lo feo —en este caso, específicamente en relación con la valoración de fragmentos de objetos del diseño— y responde, de cierta manera, a la noción de valor estético, al componente axiológico de la estética.

El concepto de estética adelanta una relación de placer, a través de los sentidos, que puede causar algún objeto. La belleza, sin dudar, es un valor estético, pero no es el único; reducir lo estético a lo bello sería concentrarse en una sola cara de la moneda, porque la tarea estética no se limita solamente al aspecto bello de un objeto, sino al trasfondo de la pieza artista. El escritor José Antonio Dacal Alonso menciona a la estética y sus límites en su libro *Estética general*: “la estética es entendida como disciplina que se ocupa de analizar la belleza y el arte, pues elementos íntimamente vinculados pueden ser estudiados desde la perspectiva social, histórica, psicológica y filosófica”<sup>158</sup>.

La estética como rama de estudio se apoya de otras áreas del conocimiento para explicar ¿qué es bello o qué es la belleza?; otro concepto complicado de conceptualizar, siendo éste el tercer término donde se aplica es en el arte; estos términos derivan en las interrogativas básicas ¿dónde está lo bello?, ¿qué es bello y qué no lo es? o ¿qué es arte y qué no es? La estética debe dar respuestas al partir de los mismos objetos artísticos desde otras áreas del conocimiento, donde al buscar esas respuestas podrían contemplarse, aumentar datos, buscar más información o ser completamente contradictoria. Un ejemplo que menciona José Antonio Dacal es en caso de que la filosofía “buscara los principios universales y supremos de la belleza y el arte”<sup>159</sup>. Sin embargo, este autor menciona que la estética surge por la interpretación de una obra de arte con el que la percibe, ya que el sujeto al observar la obra tiene una respuesta de asombro que le causa el autor a través de la obra del arte, al ser percibida. “Tanto para el creador como la obra de arte tiene un “algo” que es claro y significativo<sup>160</sup>, no así para el tercero, que le resulta extraño y busca la interpretación o explicación de las bases de la conducta del autor con la

158 Antonio Dacal, *Estética General*, Porrúa México 1990, p.3.

159 *Op, cit* p.3.

160 *Op, cit* p.9.

obra. También este autor se refiere a la “estética y arte”; la estética puede estudiar los productos u objetos que contienen algo bello, en particular lo bello. “La estética y la sociedad”, partiendo de la sociología con ayuda de la semántica y los grados del análisis estético, puede explicar a la belleza y al arte, en la relación de éste con la sociedades, los humanos como un colectivo que crea, transforma, modifica e influye definitivamente con el tratamiento, la función y la relación de belleza-arte.

Ya que la belleza es una determinación social y esto implica variantes como la educación, aspectos geográficos, económicos, políticos y culturales para entender o explicar la expresión artística del momento conocido, lo que está de “moda”, coloquialmente hablando, el autor será el intermediario entre la obra y la sociedad, puesto que pertenece a este grupo y su obra se interpreta como una obra artística y este arte va ligado íntimamente con esa sociedad. Dacal hace todo un estudio acerca de la estética en general y menciona las relaciones que tiene con la antropología, psicología la axiología la ontología, las ciencias exactas, etcétera. También desde el método, el metafísico al experimental o al psicoanalítico, pasando por los filósofos que han escrito de ella. La estética la menciona como un medio de crítica y parte de la historia del arte; en este caso, las revistas de vanguardia son bellas e interesantes por sus ilustraciones, por las mínimas fotografías que aparecen, por los poemas, sean caligramas o el juego tipográfico para algún artículo; es decir, por su todo.

La revista *Grecia* es la primera del grupo ultraísta y fue altamente criticada en aquellos años debido a los elementos utilizados en las primeras portadas y en sus páginas interiores:

Blas Infante, en el artículo; “La Nueva Lírica”, publicado en la revista *Andalucía 6*, de enero de 1920, hace una fuerte crítica, no sin un dejo de ironía:

En cuya portada, sobre el dibujo de una ánfora griega, se ostenta el título con grandes caracteres de tipos romanos, *Grecia*, y el subtítulo revista decenal de literatura. Hemos observado que al lector le viene bien al mirar al derecho, vuelta al revés, de lado, de todos modos, y que, previo un bromeo más bien que “ultraísta”, “futurista”, llevado por todos los asistentes con respecto a la ‘gente del Ultra’, el de revista ha concluido por decir con zumbona perplejidad al alegre auditorio: ‘-¡Buena ¿y esto, cómo se puede llegar a leer?’ Versos en ángulo recto; otros, en ángulo

161 José Luis Ortiz de Lanzagorta.  
*Edición, introducción y selección.*  
Sevilla: Biblioteca de la Cultura  
Andaluza, 1979, p.133.

agudo; otros en cruz; otros constituyen verdaderas encrucijadas de líneas y caprichosas figuras geométricas. Muchas palabras totalmente escritas con letra mayúscula. He aquí los caracteres externos o tipográficos de la nueva escuela, la cual es Grecia, en España, el único órgano periodístico, por no haber aparecido aún una revista *Vltra*, anunciada en su manifiesto por varios jóvenes ultraístas de Madrid.<sup>161</sup>



Portada de *Grecia*, 30 de agosto de 1919, aclarando que sólo fueron las primeras portadas realizadas en Sevilla, ya que en Madrid hubo variantes en las portadas.



Se muestra una actitud estética y crítica que va más allá de una mera evaluación. Este ejemplo permite comprender la valoración estética basada en la observación de los elementos que repercuten en la percepción y la motivan a generar o no cierto tipo de sentimientos. La valoración estética usualmente es entendida como una contemplación pasiva del objeto ante un sujeto que solamente recibe ciertas características a través de los sentidos. Así —especialmente en objetos de diseño—, lo estético se establece como la parte externa de un objeto, lo meramente superficial, lo que es “lindo” ante la mirada; interesan poco los aspectos que realmente manifiesta el objeto diseñado, que van más allá de la superficie. Sin embargo, aquellas consideraciones que exceden al cliché de lo que es lindo o feo, ¿rebasan realmente a la estética?

Por ejemplo, el anuncio de la revista *Vida-Americana* en su contracubierta (contraportada o cuarta de forros) puede definirse como “lindo” por sus formas y colores, por la disposición de elementos en el plano, etcétera. Anuncia un automóvil Ford, pero si le quitáramos el nombre de la marca y dejáramos sólo las tres ilustraciones, ¿se entendería



Contratapa/cuarta de forros/contraportada de Revista *Vida- Americana*, 1921.

La imagen que se utiliza en el anuncio no se entiende si no posee ningún dato con el que pueda interpretarse la información que se busca transmitir. Ciertamente, es agradable a la vista, pero quien lo ve no puede descifrar el objetivo comunicacional del mismo, porque no comprende cuál es la función del edificio, cuál la del troquel y cuál la del auto. Esto implica cierta incertidumbre en quien trata de descifrar las intenciones del anuncio. ¿No influye esto en la sensación agradable que la percepción pueda originar? La finalidad de un objeto diseñado interviene inevitablemente en la percepción y, por tanto, ubica al destinatario de la misma en una situación de placer o desagrado con respecto al objeto.

Resulta interesante pensar en la función de un diseño que cumpla con el fin para el que fue creado como categoría estética. En el caso del arte es diferente, porque una obra de arte, cualquiera que sea, no tiene una función comunicacional específica que cumplir. En cambio, en el ámbito del Diseño y de la Comunicación Visual, el aspecto de los objetos diseñados no puede apartarse de aquello que debe comunicar. Un anuncio debe dar información general de la marca, los atributos del producto, la campaña publicitaria y debe conceptualizar creativamente los objetivos de comunicación que refiere. En este punto se aleja del modelo de contemplación estética pasiva y se adentra en los productos visuales que tienen un objetivo, un fin específico, que se relaciona directamente con el entendimiento estético del diseño. Por esto resulta oportuno comprender los orígenes de este modelo que rompe radicalmente con la estética tradicional y con su finalidad.

Como explica Etienne Soriau “[...] ha sido Kant, en la Crítica del Juicio, quien ha desarrollado la idea de finalidad en estética al crear la paradójica fórmula de la finalidad sin fin.”<sup>162</sup> El principal tema de esta obra es la noción de lo bello y tiene la intención de delimitar las condiciones necesarias para el sentimiento estético de belleza. Al continuar con el pensamiento del filósofo, los juicios estéticos son aquellos que no operan mediante ningún concepto de fin; es decir, que no tienen un carácter teleológico. El objeto del juicio estético es el placer de lo bello, que no posee ningún intermediario en el pensamiento o en el concepto de la razón. En otras palabras, en el pensamiento kantiano lo bello da placer y nada más; no existen otros conceptos. De esta manera se contraponen los juicios estéticos a los juicios lógicos y morales, en los que es necesario un concepto,

162 Etienne Soriau, 1998, p. 584.



un entendimiento, a través del que pueda establecerse dicho juicio. Kant instaaura el carácter desinteresado del juicio estético. Esto implica que el mismo concepto no es fuente de conocimiento; el único interés en el juicio estético reside en la satisfacción o en el placer que genera la percepción de un objeto o representación, pues nada importa acerca de la función o sobre los fines del objeto.

La base del juicio estético, por tanto, es el sentimiento de placer. En la medida que se siente placer puede emitirse un juicio de belleza. Cuando un concepto correspondiente a la utilidad, el fin o función de un objeto se convierte en intermediario de este sentimiento; el juicio estético entonces se vuelve impuro. El carácter desinteresado del juicio estético se relaciona con el hecho de que no distingue nada al objeto. La satisfacción que produce ese juicio es desinteresada en cuanto no importa la finalidad de la existencia del objeto en sí. El juicio estético es puramente contemplativo.

Respecto a la concepción de un fin estético, Soriau explica: “El término fin [...] otorga en este caso una meta, una intención, aquello por lo que una cosa existe y hacia lo cual tiende para lograr su propio cumplimiento.”<sup>163</sup> Al seguir con su exposición del concepto, el autor establece que el objetivo es el carácter de lo que tiene un fin y adapta sus medios para sí mismo. En este sentido, el juicio estético está fundado en una finalidad meramente formal; este autor señala que Kant lo define como “finalidad sin fin”<sup>164</sup>. En un sentido metafórico, se entiende por lo sublime y en ella se encuentra la esencia del hombre y la sensibilidad y ésta no puede estar aislada; esto se refiere sólo a ideas y esto, a su vez, a la razón. La infinidad que experimenta el hombre en sí mismo capta la potencia y expande el mundo de la imaginación con la ayuda de la razón, la sensación de desbordamiento hacia lo infinito tiene lugar en su interior. Esto implica que esta finalidad carece de conceptualización: a través de la percepción algo es inteligible sin saber a qué idea responde.<sup>165</sup>

Lo bello es sólo para ser contemplado; si se le añade otro fin se desnaturaliza y pierde el efecto estético puro; esta afirmación puede resultar falsa y reemplazarse por un interés propio carente de los valores que posee la estética. La finalidad de la percepción de lo bello no está ligada a ninguna satisfacción utilitaria. Con esto, Kant como pensador postuló una autonomía de la estética a la delimitación del juicio estético en relación con las diversas cualidades de uso o función de un objeto.

163 *Op. cit.*, p. 584.

164 Manuel Kant, *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe. 1977. p. 111.

165 Elena Olivera, *Estética la cuestión del Arte*. Buenos Aires: Emecé, 2008. p.156.



Se ha recorrido un largo camino en cuanto a teorías estéticas; desde Kant, aún en la actualidad es posible encontrar pistas de su sistema de pensamiento. Anna Calvera señala la influencia de una sistematización de la estética, expuesta anteriormente, al establecer que “[...] el legado kantiano había dejado lo útil y lo necesario fuera del universo de la belleza, lo útil convertido en la antinomia de lo bello y sus cualidades”<sup>166</sup>.

La disciplina del diseño en general sufre esta herencia moderna como consecuencia de lo cotidiano y resulta una estética que no se comprende en todos los ámbitos, es una respuesta –incorrectamente– no como criterio de una filosofía de valores para descubrir la calidad de “los objetos diseñados, sino como ornamento superficial, acabado exterior que responde sólo a la intención de mejorar el aspecto de las cosas”.<sup>167</sup> Sin embargo, la práctica actual del diseño visual, la percepción y el placer sensible se tornan alejados de la función o de la utilidad. Ya no es un modelo opuesto entre belleza y utilidad, como el modelo moderno expuesto por Kant, sino que estas ideas interactúan para un resultado final en el que la estética cumple una función y, a su vez, la función interviene en la estética y se interpreta como algo que funciona y cumple una necesidad específica y su aspecto es agradable.

Jorge Frascara expresa que para los estudiosos de la Comunicación Visual es importante conocer las nociones generales de la estética, porque ésta es un requisito comunicacional que debe cubrirse y satisfacerse en el desempeño del oficio. La belleza y el trabajo de los detalles que componen el objeto diseñado, aunados al refinamiento de lo visual, son dimensiones elementales del trabajo del diseñador de la Comunicación Visual y deben estar compuestas por todos los elementos que se forman en el proceso de diseño: la concepción de la idea, el contenido, el público del proyecto, el desarrollo y no puede tratar de responder criterios generales o independientes de los contextos de cada proyecto.<sup>168</sup>

Debe entenderse que la estética abarca una cantidad de fenómenos que exceden las acciones de *styling* y lejos de ser un aspecto superficial se trabaja a fondo con lo elemental, con los propósitos comunicacionales que abordan las dimensiones estéticas, lo que también implica pensar en las funciones de uso y en los objetivos de la comunicación.

En este sentido, la estética no puede separarse del aspecto funcional de un objeto de diseño. Problematizar la relación entre ambas partes, entre estética y funcionalidad, abre el debate a nuevos caminos para contribuir a la práctica del diseño. En palabras de Otl Aicher, “el diseño, antes de

166 Anna Calvera, *De lo bello de las cosas*. Barcelona, Gustavo Gili. 2007, p.14.

167 Calvera, 2007, p.14.

168 Jorge Frascara, 2006, p.30.



llegar a ser conocimiento, es el trato con las cosas. El diseño renuncia al absolutismo estético del arte y busca la estética del uso”.<sup>169</sup>

Pensar, entonces, en la funcionalidad como categoría estética dirige directamente a la concepción de funcionalismo estético, definido como “teoría que ve una fuente de belleza en la adaptación de la forma a la función”.<sup>170</sup>

Debe tenerse en cuenta que éste es sólo un camino entre otros y falta mucho por decir acerca de la estética y su relación con disciplinas como el Diseño y la Comunicación Visual, la dirección de arte, la publicidad, etcétera. Fuera del mundo del arte, regido por sus propias leyes y fines, hablar de un concepto de utilidad que puede pensarse desde la estética, y viceversa, presenta numerosas ramificaciones para explorar. Esta exploración debe realizarse con base en diversos recursos, como el trabajo en los mensajes comunicacionales con los que se convive cotidianamente, con los objetos de uso diario, con aquéllos propios del diseño y que constituyen una cultura visual.

El diseñador o el comunicador visual, en sus diferentes ámbitos de trabajo, es el responsable de manejar esta relación entre estética y función. Es por ello que, en su labor como profesionalista de la imagen, debe proponerse mejorar las apariencias al implementar un tratamiento visual de manera superficial; pero si lo que busca es, más bien, conceder a su labor un valor estético más profundo, debe, en consecuencia, entender la complejidad de las dimensiones que intervienen en el proceso del diseño.

El diseñador se centra en el mensaje mismo, de manera textual y visual, y se relaciona también con la literatura y las artes visuales en general; configura el mensaje de manera formal, pero no pierde de vista otros ejemplos del discurso cotidiano, en especial los relacionados con la publicidad y el lenguaje popular.

169 Otl Aicher. *Analógico y digital*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.159.

170 Etienne Souriau. *Diccionario de Estética*. Ediciones Akal, 1998, p. 606..



## 2.3 Quién adquiriría las revistas de vanguardia (España y México, perfil del consumidor)

Muchos son los factores que influyeron para que existiera un público que adquiriera las revistas de vanguardia en las primeras décadas del siglo xx. Las agitaciones sociales y las crisis económicas que permearon las capas sociales de España y México (ambos puntos geográficos que contemplamos en este trabajo de investigación), en esa época generaron un clima de inestabilidad política y social que desembocó en un proceso de reacomodo de todas las fuerzas políticas y de la sociedad en su conjunto. De ahí que las personas que consumían estas revistas pertenecían, generalmente, a la clase alta o pequeño burguesa; se interesaban en el arte, la cultura y las nuevas ideas de la vanguardia. La gama de consumidores iba desde jóvenes universitarios de 20 años hasta adultos intelectuales de 50 años. En España, por ejemplo, existían muchos críticos y círculos literarios que discutían las publicaciones de vanguardia, entre ellas, *V\_ltra*, *Horizonte* y *Tableros*.

En el caso de México, las revistas estaban dirigidas también a los jóvenes universitarios y artistas e intelectuales extranjeros. Puede decirse, incluso, en el caso de México, que los consumidores de estas publicaciones de vanguardia eran de diversas clases sociales e intelectuales. Algo que no debe pasarse por alto es que en esa época la cantidad de analfabetas era mayor de lo que lo es en la actualidad. En la Ciudad de México se concentraba básicamente toda la cultura; aunque no hay que olvidar el esfuerzo de José Vasconcelos, al frente de la SEP, por llevar la cultura a toda la población mexicana. Es por ello que las revistas de vanguardia adquirieron cierto prestigio una vez que se crearon.

Su cubierta era un medio de publicidad que tuvo un papel destacado en la reconfiguración de sociedades en crisis, como la sociedad mexicana posrevolucionaria. Estas revistas servían de ejemplo de superación, sobre todo para los jóvenes que habían formado parte de conflictos armados, como la Revolución Mexicana. De ahí que el estudioso John Berger, en su libro *Modos de ver*, asevere: “[...] nos convence para que realicemos tal transformación mostrando las personas aparentemente transformadas y, como consecuencia de ello, invidiables. La fascinación radica en ser envidiado. La publicidad es el proceso de fabricar fascinación”<sup>171</sup>.

171 John Berger, 1980, p.146.



Primer número, portada y contraportada de *Horizonte*, abril de 1926.

Un ejemplo específico es la identidad que intentó establecer el grupo estridentista por medio de la difusión en la sociedad capitalista que consumía bienes materiales, o bien, satisfacía sus necesidades con la compra de estas revistas de vanguardia, un tanto para imitar a la sociedad europea y así ganar el *estatus* de sociedad culta.

Julieta Ortiz, menciona que: “[...] como parte de mecanismos de la sociedad de consumo, ha impulsado la diversidad iconográfica petrolífera en las artes visuales, dentro de los procesos de cambio y ruptura que la modernidad y las vanguardias históricas propiciaron. Va llevando de este modo transformaciones conceptuales de fondo que sean presentadas en el terreno de la estética y en el arte [...]”.

Las imágenes que se plasmaron en las cubiertas de las revistas servían para difundir una estética propia y motivar un cambio social a través del arte. Solían tratar temas de actualidad, sin olvidar sus orígenes y retomar las imágenes más crueles de la realidad y la cotidianidad, como la imagen de la vendedora de fruta que aparece en la portada de la revista *Horizonte*, publicada en octubre de 1926.



Portada de *Irradiador* Núm. 1.



Interior de *Vida-Americana* Núm. 1 (único).

Asimismo, la prensa, específicamente las revistas, contribuían a modificar las formas de consumo y propagar las ideas innovadoras que las vanguardias de una década anterior propusieron.

La historia de las publicaciones periódicas (revistas) surge desde el momento en que se buscó la adaptación de un libro o periódico con contenidos especializados, como ya se mencionó, aparecen como gacetas y almanaques. El diseño de una revista se mantuvo artesanal y ocupaba la misma composición que un libro, hasta que en 1916, Will Bradley, tipógrafo estadounidense, rompió los convencionalismos al diseñar la revista *Cosmopolitan*. Cabe aclarar que las revistas ultraístas españolas se reprodujeron con la imprenta clásica, con la reproducción de la xilografía o huecograbado. En algunas revistas mexicanas del estridentismo sí utilizaron fotografía, como también en *Vida-Americana*. En la portada de la revista *Irradiador* encontramos una foto de Weston, de las chimeneas de una fábrica, y en *Vida-Americana*, fotografías de dos de los periódicos mexicanos de gran circulación.

La revista moderna no fue posible sino hasta la invención de la reproducción fotográfica y la automatización de la imprenta. Mientras, la producción se realizó de la misma manera en que se elaboraban los periódicos, con sus variantes formales de diseño y físicas, lo que propiciaba que aún existieran ciertas diferencias con el resto de las publicaciones impresas.

Las revistas se conseguían, generalmente, en librerías, puestos de revistas o llegaban a través del correo tradicional, lo que implicaba una suscripción por la que se pagaba una cuota determinada, según los ejemplares o la duración por la que se quería pertenecer a esta suscripción. En el caso de la revista *Grecia*, la redacción se ubicó en la calle de Amparo número 20, en Sevilla; al momento de mudarse a Madrid tuvo tres direcciones: redacción y administración: Humilladero, 5, Madrid; Silva 28, Madrid; y Pez 15, también en Madrid.

La revista *V\_ltra*, por ejemplo, se vendía en los quioscos y la ofrecían vendedores callejeros; su redacción estaba en Montealeón 73, mientras que la impresión se realizaba en el establecimiento tipográfico de Antonio Corbi, situado en Santa María, 26, Madrid.

*Vida-Americana* se ubicaba en la gran vía barcelonesa; el responsable era Salvat Papasseit, quien también se encargaba de la librería de las *Galerías Laietanes*, propiedad de Santiago Segura, quien abrió la galería en 1915, en el número 613 de la Gran Vía. En el sótano de la misma instaló una librería en la que podían encontrarse las más importantes revistas vanguardistas del momento.

En cuanto a *Irradiador*, podía adquirirse por suscripción o por depósito general, en la librería de César Cicerón, en Av. Madero 56, en la Ciudad de México; dirección que aparece en los tres números que se publicaron en las cubiertas (portadas). El depósito general de *Irradiador* y de las ediciones del movimiento estridentista fue la Librería Porrúa, ubicada en las calles Justo Sierra y Argentina, en la capital mexicana. Los primeros integrantes de la vanguardia estridentista formaron una sociedad que se dividía de la siguiente manera: un Comité Directivo, comandado por Manuel Maples Arce, fundador de la revista, y Jean Charlot, en el Departamento Editorial; Arqueles Vela en el Departamento Administrativo y Luis F. Mena en Publicidad; Humberto Ramírez y Fermín Revueltas en Arte. La revista *Horizonte* se conseguía en las librerías de Xalapa, Veracruz, y por correo.

Las revistas de vanguardias artísticas son probablemente un producto que muestra y envuelve el contexto histórico-social de esa década; se desarrollaron como fenómeno de las vanguardias, tanto en Europa como en América Latina. En sus páginas era posible apreciar las inquietudes e intereses de toda una generación de jóvenes creadores, artistas e intelectuales que pretendieron combinar el mundo con su arte y darle una filosofía diferente. A éstos se les consideraría, por su visión rupturista e innovadora del mundo que los rodeaba, movimientos vanguardistas. Su importancia fue capital para la generación de lo que hoy conocemos como arte contemporáneo.

## 2.4 Producción de las revistas de vanguardia

La revista *Grecia* apareció en octubre de 1918, en la capital andaluza; inició con un tiraje mínimo de 5,000 ejemplares, como aparece en su anuncio del Núm. 1. La producción fue tan apreciada como la de los libros, tanto por sus elementos de diseño como por su composición, diagramación e impresión; cuando la sede se trasladó a Madrid, la producción de la revista se incrementó a 10,000 ejemplares y con mayor calidad del papel. También tenían un tiraje de 10,000 ejemplares las revistas *V\_ltra*, en Madrid, *Vida-Americana*, en Barcelona, y *Horizonte*, en México. Las revistas españolas se imprimieron en casas tipográficas clásicas (hoy día se les conoce comúnmente como imprenta o casa editorial). *Vida-Americana* la editó Joa Horta, un barcelonés muy reconocido en el oficio de impresor; en el caso de los estridentistas, su primera revista, *Irradiador*, se imprimió en la Ciudad de México y su distribución corrió a cargo de la librería de César Cicerón.

NOMBRE DE LA REVISTA	LOCALIDAD	NÚM. DE PUBLICACIONES	INICIO Y FIN	PUNTO DE VENTA	PERIODICIDAD	COSTO
<i>Grecia</i>	Sevilla-Madrid (España)	50 números; fue la primera del grupo ultraísta, la más reconocida y con más publicaciones	18 de octubre de 1918-20 de noviembre de 1920	Estanquillos, kioscos y librerías de Yagues	Inició como decenal para luego ser quincenal Días 1 y 15 del mes	10 céntimos un ejemplar suelto; por suscripción mensual, 30 céntimos españoles
<i>V_ltra</i>	Madrid (España)	24 números	27 de enero de 1921-15 de marzo de 1922	Estanquillos y kioscos, vendedores callejeros y librerías	Mensual	1 peseta
<i>Vida Americana</i>	Barcelona (España)	1 publicación	Mayo de 1921	Dirección provisional: Barcelona-Gran Vía, 613	Se pretendía que fuera mensual, pero sólo apareció un número	40 centavos de dólar 2 pesetas 4 francos
<i>Irradiador</i>	Ciudad de México	3 números	Septiembre a noviembre de 1923	Depósito general: Librería de César Cicerón: Av. Madero 56, México, DF	Mensual	30 centavos o suscripción de 2 pesos por 6 ejemplares
<i>Horizonte</i>	Xalapa, Veracruz	10 números	Abril de 1926-mayo de 1927	Librería de Ediciones Horizonte, Veracruz	Mensual hasta el Núm. 9; el número 10 y último abarcó abril y mayo, que fue la última publicación	30 centavos de un peso mexicano



## **CAPÍTULO III. Análisis iconográfico de portadas de revistas sobre vanguardias artísticas: *Grecia*, *Vltra*, *Vida-Americana*, *Irradiador* y *Horizonte***

Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar.  
Michel Foucault <sup>172</sup>

En este apartado se establece un estudio comparativo entre las revistas literarias vanguardistas confeccionadas por la corriente artística *ultraísta* española y la mexicana, el *Estridentismo*. Se revisaron las técnicas de impresión y las técnicas ilustrativas que estas vanguardias usaron para ilustrar sus portadas (cubiertas) y la manera en que se manufacturaron, los contenidos, producción y distribución. Se analizaron aspectos básicos del diseño editorial, retículas, tipografías y, de manera general, su historia.

Debe mencionarse que en el caso de *Horizonte* Núm. 7 y 9, ambas comparten una historia en común; así que se hablará del contenido de la revista.<sup>173</sup> Además se realizó un ejercicio de análisis iconográfico de la imagen de la portada, partiendo del método que plantea Erwin Panofsky en su texto *Iconografía e iconología*.<sup>174</sup>

Como se sabe, y ya lo han dicho estudiosos de la talla de John Berger, la imagen puede dar un mensaje contundente al ser percibida y puede impactar si se acompaña de texto. De ahí que el propio Berger resuma su opinión al decir que “[...] la vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes que hablar”.<sup>175</sup>

Lo que nos proponemos en este capítulo, además de lo mencionado, es sobre todo comprender cómo es que las revistas de vanguardia a las que nos referimos son el antecedente primero y más fehaciente de lo que con los años terminaría por ser el Diseño Gráfico mexicano.

<sup>172</sup> Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, 1968, p. 36.

<sup>173</sup> En todos los casos de las portadas se ha hablado de un número en específico; en caso de *Horizonte* se mencionan dos ejemplares de diferente número de edición. Se abordará una breve historia en ambos ejemplares; sin embargo, se mencionará lo que ese número contenía en su interior, para diferenciar el Núm. 7 y el Núm. 9.

<sup>174</sup> Erwin Panofsky. *Iconografía e iconología*. Ed. Alinza.

<sup>175</sup> John Berger. *Modos de ver*. Gustavo Gili, 2002, p.13.

### **3.1 Las portadas como reflejo de los usos y costumbres en el arte**

El hombre y la sociedad en conjunto han buscado los medios y mecanismos para resguardar y preservar su paso por la Tierra, se conservan datos de los primeros hombres en las pinturas rupestres, que son el testimonio de una historia antigua, además de las tablillas de arcilla, el papiro, el pergamino, las telas, en el caso de Europa, y los códices en América, por mencionar algunos sustratos. La importancia de estas evidencias son ejemplo de cómo el hombre se ha conformado como individuo y como parte de una sociedad, que tiene modos específicos para comunicarse, iniciando con el lenguaje, los usos y costumbres, tradiciones, etcétera. Y como diferencia el idioma oral, escrito y visual, que lo hace parte de una sociedad, comunidad, colectivo y también lo distingue de ese mismo grupo. Con el paso del tiempo, esa información se guardó en los libros, con textos que dan cuenta de las diversas épocas y la manera que evolucionó la información, y las condiciones en que se presentaban, físicamente y en su contenido. Un ejemplo de estos cambios es el formato digital con el que ahora se manipulan los textos. Han cambiado no sólo los soportes, sino los formatos, las imágenes y el lenguaje.

Es de suma importancia conservar los escritos antiguos para comprender la evolución del ser humano, como testimonio del camino recorrido y de las transformaciones vertiginosas de la sociedad. Para los fines de esta investigación, la primera ruptura se da con la Revolución Industrial y la aparición de la manufactura en serie, y la segunda proviene de la era digital, que hace la vida del hombre “más sencilla y más compleja” a la vez. El diseñador Otl Aicher menciona que “el diseño consiste en adecuar los productos a la circunstancia a que están adscritos. Esto significa sobre todo adaptarlos a circunstancias nuevas. En un mundo que cambia, también los productos tienen que cambiar”.<sup>176</sup>

La formas de representación y presentación de los objetos han sido inherentes a la evolución del hombre. En términos sociológicos marca la diferencia entre las sociedades a partir de objetos que posee, dándole una identidad propia y de pertenecía. Puede ser que cambie la forma o los materiales de un objeto, sin embargo, ese objeto será sustituido por otro.

176 Otl Aicher. Historia del Diseño Industrial. En: <http://historia-diseño-industrial.blogspot.mx/> (consultado el 20 de enero de 2014).

Respecto al arte, su concepto es tan ambiguo por todo lo que conlleva. Para este texto se rescatarán las ideas de: función y finalidad comunicativa y estética, sin olvidar que el arte es medio de expresión del hombre, ya sea de ideas o emociones que se plasman mediante técnicas ilustrativas.

En cuanto al diseño editorial, con el transcurso del tiempo las cubiertas o tapas de las revistas evolucionaron para resguardar los testimonios del hombre; con el paso del tiempo también se buscó embellecer o llamar la atención; se desarrollaron los “diseños”, que emplearon las tecnologías y avances de cada época.

Según Kant,

[...] nuestra experiencia del mundo no nace en primer lugar por la razón, sino por nuestra sensibilidad, y la libertad del ser humano no es encontrar la verdad sino incorporarse en un mundo de fines y propósitos como sujeto autónomo, pero en compenetración con perspectivas de sentido. Con este fin desarrollamos proyectos del mundo, perspectivas que son sopesadas por la sensibilidad y que conforman juicios de experiencia.<sup>177</sup>

Al continuar con la historia evolutiva del diseño y la edición de libros, los soportes empleados en la antigüedad fueron las tablillas de arcilla, el papiro y el pergamino; cada uno tuvo su propio tratamiento y sus elementos constitutivos. Los libros medievales se hicieron en pergamino y tela. La aparición de la *Biblia de 42 líneas*, de Gutenberg, rompió con la tradición del proceso de reproducción, pero mantuvo el papiro como soporte y también utilizó el papel como nuevo soporte, que hasta la actualidad aún se emplea. El papel ha sido el material más importante que ha existido para los libros y los medios impresos. La imprenta trajo progreso y nuevos oficios, como el de impresor, fundidor de tipos móviles, y les dio continuidad a algunos otros, como al fabricante de papel, al encuadernador, al editor y al librero. Por mencionar al oficio y la producción del libro,<sup>178</sup> invento surgido por la imprenta y que es el antecesor de las publicaciones periódicas. Lo mismo que los libros contemporáneos, los de la antigüedad establecieron criterios de edición y guardaron todas las proporciones artísticas de cada época, hasta que aparecieron los soportes digitales, que aún conservan los mismos criterios.

También hay que mencionar los manuscritos medievales para los que se confeccionaban cubiertas con el fin no sólo de proteger las páginas que daban cuerpo al libro, sino también para dar noticia del autor, del título del libro y del año de impresión, entre otros aspectos. Estas portadas

177 Otl Aicher. *Analógico y digital*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.143.

178 RAE. (Del lat. *liber, libri*). 1. m. Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen. <http://lema.rae.es/drae/?val=libro> (consultado 14 enero del 2014).





Página de *Horizonte*,  
 Noviembre de 1926, Xapala  
 Veracruz. Fotografía de Tina  
 Modotti donde se observa  
 un grupo de personas con  
 sombreros.

o cubiertas eran ilustradas con imágenes referentes al contenido en el interior. Cosas como éstas no estaban muy alejadas de la producción de las revistas vanguardistas a las que nos referimos, en tanto que éstas crearon una estética propia, apoyada sobre todo en la técnica xilográfica y del huecogrado.

No hay que olvidar que las revistas también son un medio de difusión de anuncios publicitarios, ya sea por el contenido y los anunciantes que contiene o por la intención de los propios fabricantes de dar a conocer nuevas ideas o productos comerciables en el mercado.

Las imágenes que se utilizaron en las cubiertas de las revistas de vanguardia eran innovadas para esa época, con nuevos trazos, nuevas formas de visualizar, de dar a conocer un imaginario de las propias líneas del pensamiento. Las revistas estridentistas, por ejemplo, utilizaron fotografías para adornar sus páginas principales o, incluso, sus portadas. Tina Modotti, por mencionar a un personaje destacado, hizo que su trabajo se volviera un icono de una época que representó con ahínco: la lucha de obreros y campesinos del país.

Como Modotti y otros fotógrafos de su época retrataron su tiempo, la sociedad de aquellos años, gracias a esas tomas podemos entender la vida cotidiana, desde la forma en que se vivía, lo que se consumía, qué aspecto tenía; esto podría tener varios fines, como mostrar la sociedad y embellecer las portadas o contraportadas, uso de la reciente publicidad de los primeros años del siglo XX. La Dra. Julieta Ortiz menciona:

Una imagen es una comunicación visual [...], que puede incluir, en el aspecto formal, cualidades estéticas que enfatizan su influjo y efectividad. La imagen publicitaria posee estas características y se ubica el espacio donde es susceptible de ser analizada.<sup>179</sup>

Las imágenes que utilizaron las vanguardias propusieron un nuevo recurso de lectura visual, puesto que las vanguardias irrumpieron en la conciencia y sometieron a la estética que ya estaba configurada, crearon nuevos diagramas de composición tipográfica, retículas alteradas, formas muy estilizadas, fotografías de lo urbano. Como bien lo sostiene Manuel Fontana del Junco “[...] quizá el rasgo más radical de la vanguardia sea su libre juego entre los signos del lenguaje y las formas del arte.”<sup>180</sup> Como puede observarse en el cartel de Cassandre para *L' Intransigéant, Le plus fort*, de 1925, donde la ilustración es una abstracción del rostro y el texto es colocado en la parte derecha, con una inclinación en el cabezal y el cambio tonal en la tipografía.

179 Julieta Ortiz. *El deseo de las Imágenes*. México, DF, UNAM, 1998, p.41.

180 Manuel Fontana del Junco. *La Vanguardia aplicada 1890-1950 (Intrusiones de uso)*. Madrid, España: Fundación Juan March, 2012, p.12.



Cartel de Cassandre para *L'Intransigent*. Le plus fort.  
Año: 1925.

Las dos primeras décadas del siglo xx fueron trascendentales, tanto por los grandes cambios políticos y sociales que se suscitaron en su como por el valor que adquirieron para la teorización del arte y en especial para la producción teórica de la tipografía, del fotomontaje y de los elementos geométricos que empezaron a experimentarse con las nuevas tecnologías: fotomontaje, collage, sistemas de impresión, etcétera. En 1919 se creó la Stadtliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal), mejor conocida como La Bauhaus, que fue una institución para aprender acerca de artesanías, diseño, arte y arquitectura. La Bauhaus sentó las bases, métodos, modelos y esquemas de lo que en la actualidad llamamos Diseño Industrial, Diseño de la Comunicación y Diseño Gráfico; antes no puede hablarse de estas profesiones porque no existían como tales y se concibieron dentro de esta escuela.

Para el historiador del diseño Philip B. Meggs, *la Bauhaus* creó un nuevo estilo tipográfico entre los años 1919 y 1933. Sin olvidar a Jan Tschichold, tipógrafo alemán, autor de la obra *Die neue Typographie* (La nueva tipografía), que sentó las bases de la tipografía actual; es el libro más conocido acerca de la tipografía por los diseñadores del siglo xx. Estos antecedentes nos permiten conocer y entender por qué las vanguardias emplearon mucho los juegos tipográficos y los elementos geométricos casi como una moda de su tiempo. En las portadas de las revistas encontramos tipografías modernas; en la mayor parte, todas son de caja alta y condensada.

## **3.2 Análisis formal de diseño mediante el método de Panofsky en las portadas de las revistas ultraísta y estridentista**

Las portadas de las revistas de vanguardia son fragmentos de una historia que se cuenta a través de ellas y nos ayuda a conocer, desde otra perspectiva (es decir, no desde la visión del arte producido por el capital y la sociedad de consumo), la historia y evolución de las vanguardias mismas. Estudiar las portadas vanguardistas, que sólo son pequeños extractos del pasado, para comprender una época a través de las imágenes visuales, sean artísticas o no, es otra manera de entender la historia del hombre, pues ellas son testimonios vivos de otra época. Como lo sostiene el estudioso Juan José Martínez González:

El arte ha dejado de ser objeto que atrae por su belleza formal. Es un punto de cita obligado para conocer el pasado histórico. Ha obtenido un prestigio, que aleja definitivamente la obra del mero objeto para la contemplación. [...] Hay una historia que se escribe y otra que se hace con pinturas, esculturas y estampas.<sup>181</sup>

Objetos artísticos de pequeños formatos a monumentales.

Las vanguardias, a través de su obra plástica, buscaron la manera de ensalzar al hombre de la época industrial; aunque su mayor logro fue denunciar la deshumanización del hombre por las máquinas. Para Berger, el arte también ha sido un medio utilizado por la publicidad: “cualquier obra de arte citada por la publicidad sirve a dos fines. El arte un signo de opulencia; se encuadra en la buena vida; forma parte del mobiliario que el mundo atribuye al rico.”<sup>182</sup> Este autor continúa: “la obra de arte sugiere también una autoridad cultural, una forma de dignidad, incluso de sabiduría, que supera cualquier vulgar interés material; un cuadro al óleo pertenece a la herencia cultural; un recordatorio de lo que significa ser un europeo culto”.<sup>183</sup>

Las imágenes por lo general muestran realidades ficticias y sintetizadas, que son transformadas por la interpretación particular del individuo; nos exponen las ideas y corrientes ideológicas que pueden transportarnos a mundos inexistentes y fantásticos, donde, de un modo o de otro, nos sentimos partícipes de una escena representada en un lienzo o

181 Juan José Martínez González.  
*Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte*,  
2012, p.33.

182 John Berger. *Modos de ver*.  
Gustavo Gil, 2002, p.149.  
183 *Op. cit.* 152.

en un cartel publicitario. “Claro que no es lo mismo sentirnos protagonistas en una escena bucólica, como las representadas en grabados y pinturas del periodo romántico de finales del siglo XIX, que potenciales dueños de la belleza, de la riqueza económica o del poder que nos vende la publicidad impresa o la que actualmente es difundida en los medios electrónicos”.<sup>184</sup>

Para analizar las cubiertas se partirá del ‘método iconológico’ de Erwin Panofsky, quien afirma que esta ciencia “es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”.<sup>185</sup> Y así interpretar obras de arte a través de las imágenes, se puede realizar este análisis y desmembrar a la obra en los tres niveles que propone el autor.

183 Ortiz, 411.

184 Panofsky, 2012, p.45.

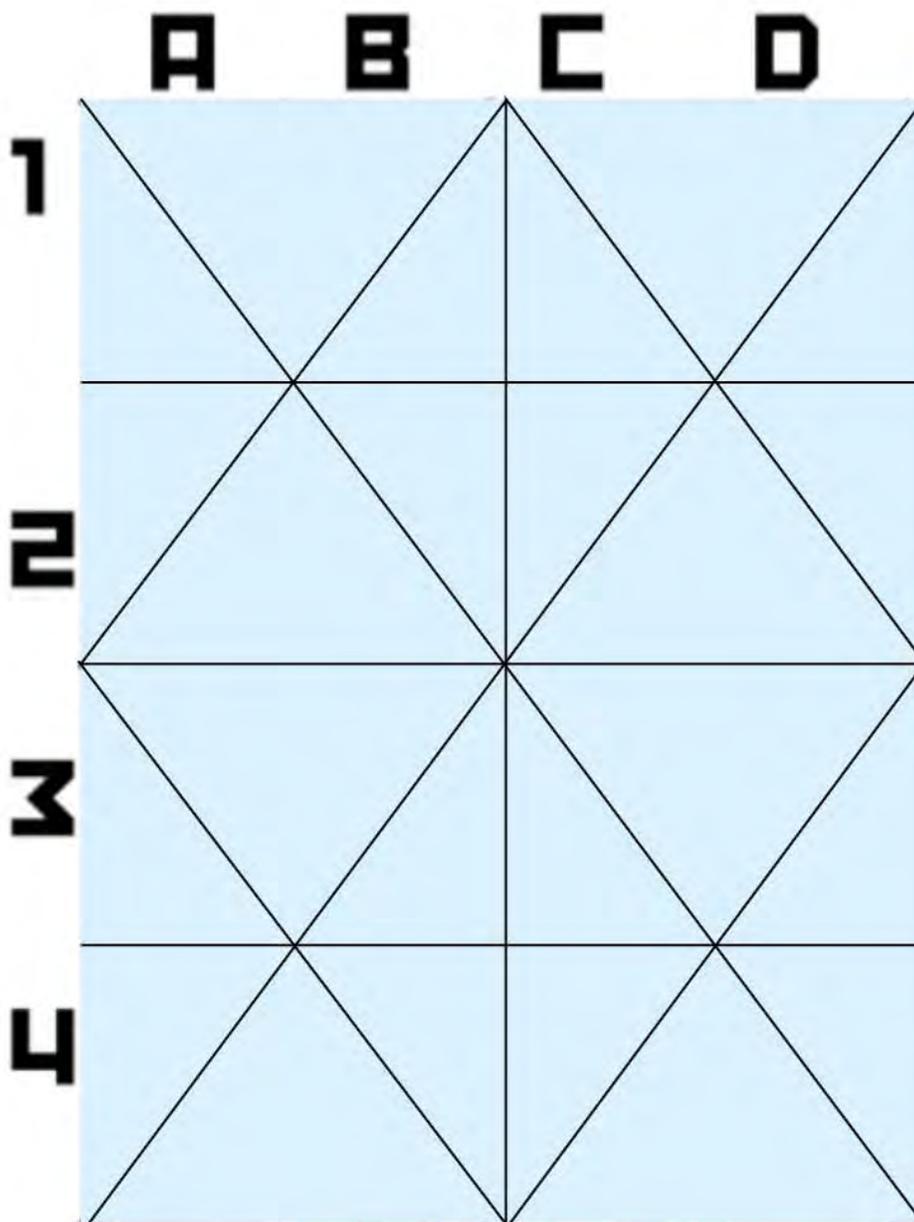
### Cuadro basado en el método de Panofsky

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETAR	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)
<b>I. Asunto primario o natural: a) fáctico y b) expresivo, que constituyen el universo de motivos artísticos</b>	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (análisis pseudoformal)	Experiencia práctica (familiaridad con <i>objetos y acontecimientos</i> )	Historia del estilo (estudio de la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos los expresaron mediante formas).
<b>II. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las imágenes históricas y alegorías</b>	<i>Análisis iconográfico</i>	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con <i>temas y conceptos específicos</i> )	Historia de los tipos (estudio de la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o <i>conceptos</i> específicos los expresaron mediante objetos y acontecimientos).
<b>III. Significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos</b>	<i>Interpretación iconológica</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> ), condicionada por una psicología y una <i>weltanschauung*</i> personales  *cosmovisión	Historia de los <i>síntomas culturales o símbolos</i> en general (estudio de la manera en que, en distintas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> se expresaron mediante <i>temas y conceptos</i> específicos).

### 3.2.1 Propuesta de retícula para el análisis de los elementos que forman la portada

Para realizar el estudio se propuso una retícula, que se subdivide en pequeños triángulos y así sucesivamente. A su vez se divide en cuatro secciones horizontales que utilizan las primeras letras del alfabeto A, B, C, D de manera vertical y de manera descendente 1, 2, 3 y 4.

En el siguiente cuadro se muestra una síntesis del método que Panofsky expone en su libro *El significado de las artes visuales*.



De esta manera Panofsky plantea un método de análisis iconológico dividido en tres etapas:

- En primer lugar, un análisis preiconográfico en el que se habla de las significaciones “primarias” o “naturales”, que están subdivididas en “fácticas” y “expresivas”. En esta etapa se identifica la forma pura y también puede entenderse como la identificación con los motivos artísticos. La “significación fáctica” consiste en identificar simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que se conocen gracias a la “experiencia práctica” y detectar el cambio acontecido de las relaciones con ciertas acciones o acontecimientos.
- En segundo lugar tenemos un análisis iconográfico; ésta es una etapa que precede las significaciones secundarias convencionales, en la que se realiza la interpretación. Difiere de la etapa “primaria” o “natural” porque es inteligible en lugar de visible, con un sentido deliberadamente dirigido a la acción práctica que la vincula.
- En tercer lugar está el análisis iconológico: se refiere al análisis que se conoce como “significación intrínseca” o “contenido”. Esta etapa, a diferencia de las anteriores, que sólo son de carácter fenoménico (es decir, se refieren a la realidad tal y como es, como nosotros la percibimos). De este modo, la “iconología” puede definirse como un principio unificador que es subyacente y explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible e incluso determina la manera en que cristaliza el acontecimiento visible.

Podemos decir que el método que planteó Panofsky proponía aclarar, entre otras cosas, la imagen visual producida por algún personaje y profundizar, en este sentido, en el estudio del espíritu cultural de una época, de una religión y de una clase social. Panofsky expone que pueden encontrarse relaciones entre los motivos artísticos (análisis preiconográfico) y los temas o conceptos referentes a la imagen.

J. J. Martín González, por su parte, delimita a la *iconografía* que sostiene una configuración formal, pero que a su vez corresponde a un significado propio, que termina en la misma imagen y se refiere a la ‘iconología’, desde su origen, así como la transmisión y el significado profundo de las imágenes.

Es un grado último que permite comprender la imagen en todo su contexto cultural e intenta percibir su significado en el tiempo en que se ejecutó. No hay, pues, iconología sin iconografía. La diferencia esencial es que la iconología se observa como un hecho histórico total, de tal suerte que se necesitan una a la otra para otorgar mayor entendimiento de todos los elementos que componen el pasado.

Para Panofsky, la iconografía es un método que se reduce a describir y que regularmente sólo queda en la mera estadística. Para él, se trata de una investigación limitada que sólo permite describir y clasificar las imágenes, cuyo propósito no es elaborar interpretaciones acerca del origen en el sentido de los datos obtenidos. En cambio, la iconología manifiesta algo interpretativo y busca más a fondo:

Entendido ya la iconología con una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa y por lo tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estático preliminar. La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es un requisito previo para una corriente interpretación iconológica.<sup>186</sup>

En este texto se describirá cada uno de los elementos que poseen las portadas y se tratará de explicar a través de su contexto histórico, sociocultural y su interpretación de símbolos o signos dentro de un lenguaje, así como la relación de éstos con su significado y la relación de signos con sus contextos y circunstancias.

### **Desarrollo del análisis iconográfico en las portadas ultraístas y estridentistas**

Se realizó de manera individual al revisar los elementos que contiene la portada de una en una; se inició con *Grecia* y así sucesivamente hasta *Horizonte* No. 7 (este punto es muy breve, sólo para darle un preámbulo al siguiente, el 3.3) de cómo se llevó a cabo el estudio de la primera de forros.

186 Panofsky, 2001, 45.



### 3.3. Grecia (Sevilla, 1918-Madrid, 1920)

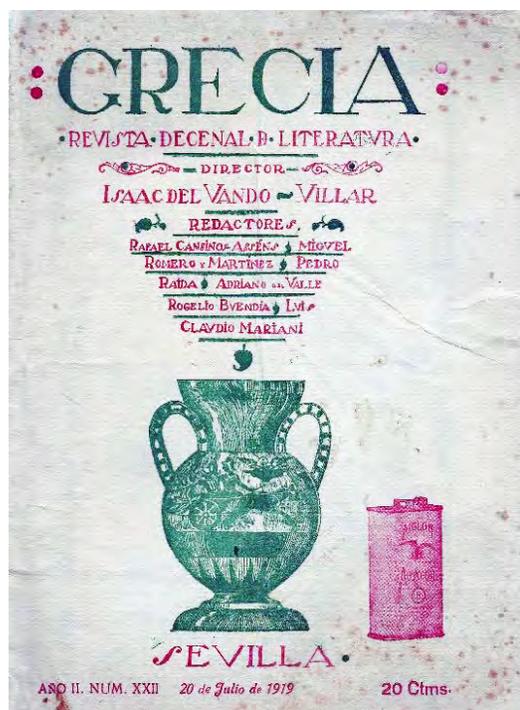


Imagen de la portada Grecia Sevilla.

La revista *Grecia*... es lo más interesante que hoy se publica en España. (4 de octubre de 1920)<sup>187</sup>

La revista literaria *Grecia* comenzó a publicarse de manera quincenal en Sevilla, a partir de 1918; en la primavera de 1920 se trasladó a Madrid, bajo la dirección de Isaac del Vando Villar. Para Gloria Videla, estudiosa del movimiento ultraísta, *Grecia* “[...] es la primera revista que acoge en sus páginas los intentos vanguardistas de renovación poética.”<sup>188</sup> Y, en efecto, *Grecia* reunió a la mayoría de poetas vanguardistas del momento: Adriano del Valle, Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Xavier Bóveda, Cansinos-Asséns, entre otros colaboradores. A partir del número 14 la revista se convirtió en publicación decenal y se incorporaron al consejo de redacción, Rafael Cansinos-Asséns, Adriano del Valle, Miguel Romero Martínez y Pedro Raida. Si en sus primeros números aún denotaba su

187 Citado en José María Barrera López. *El Ultraísmo de Sevilla*, Sevilla en la revista *Alfar*, 1987.  
188 Gloria Videla. *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Gredos, 1963, p.56.

origen modernista, no tardó en convertirse en una publicación rebelde e iconoclasta que proponía la ruptura de las viejas concepciones artísticas para acercarse a los modelos establecidos por Mallarmé, Apollinaire y Huidobro, entre otros, y tratar de sintonizar con el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, etcétera. En su primer número colaboraron personajes de la talla de Federico García Lorca, Antonio Aristoy, Adolfo Carretero y Rogelio Buendía.

Fue una de las revistas que más exploraron las audacias poéticas del Ultraísmo y consiguió reunir en torno suyo a figuras y colaboradores como Rafael Lasso de la Vega, Joan Salvat-Papasseit, Ramón Gómez de la Serna, entre otros, que compartieron el objetivo innovador de este movimiento y colaboraron con sus greguerías y artículos. Jorge Luis Borges también participó con sus poemas tempranos *Himno del mar*, *Rusia* o *Trinchera*; con artículos como *Al margen de la moderna estética* (ensayo dedicado a Isaac del Vando, en el número 39, en enero de 1920) y con traducciones como *Lírica inglesa actual*, *Lírica austriaca de hoy*, *Novísima lírica francesa*, entre otros. Norah Borges, hermana del escritor, colaboró, por su parte, con sus grabados; Vicente Aleixandre publicó su primer poema, *Noche*, en esta revista, en 1920.

La primera vez que se hizo mención del vocablo ‘ultraísta’ con la significación de una vanguardia artística y literaria fue en el número 13, publicado el 15 de abril de 1919. Miguel Romero Martínez declaró entonces: “Quiero con vosotros los Fuertes,/que formáis la vanguardia del Arte/luchar por los ideales humanos [...]”.<sup>189</sup> Es con Guillermo de Torre que la palabra ‘ultraísta’ adquiere un uso común, pues el autor la usó buena cantidad de veces en su *Manifiesto Vertical*, publicado como suplemento del número 50 de la revista (1 de noviembre de 1920). Si bien puede decirse que el empleo del término en este número se refiere, sobre todo, a la síntesis de las tendencias artísticas europeas, también adquirió desde entonces mayor y peculiar relevancia e identidad. *Grecia* significó el soporte más importante de este grupo de vanguardia en Sevilla, que fue poseedor de un dinamismo artístico-literario y un espíritu cosmopolita e innovador que no ha vuelto a concebirse desde entonces.

189 *Op. cit.*, pág. 44.

### 3.3.1 Algunas portadas de la revista *Grecia* (Sevilla, 1918-Madrid, 1920)

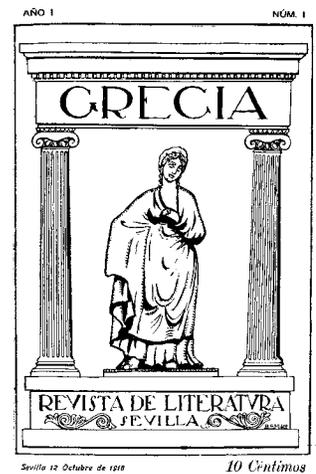
Las portadas de *Grecia* sufrieron modificaciones durante los 12 años que se imprimió y tuvo cuatro diseños de portada.

El **primero** fue con cabezal *Grecia* en el frontispicio superior central y se acompañó con el subtítulo “revista de literatura”, que se ubicó en la parte inferior central; también en la parte inferior, SEVILLA, en altas y con menor puntaje, centradas por unas viñetas, se imprimieron con un grabado de una Minerva en un pórtico griego en medio de dos columnas. Fue obra del pintor sevillano Alfonso Grosso (1893-1983); la firma de éste aparece en la parte inferior derecha.

El **segundo** diseño apareció a partir del número 14, el 30 de abril de 1919; se reemplazó por una ánfora de estilo helénico, al mismo tiempo que se incluyó un cuadro de redactores en su portada –especie de consejo editorial y de redacción– en el que se incluye a Rafael Cansinos Asséns, Adriano del Valle Miguel Romero Martínez, Rogelio Buendía, Luis Claudio Mariani, quien hasta el 20 de septiembre (número 27) fue redactor-administrador o jefe de redacción.

El **tercero**, a partir del número 17, del 30 de mayo, incorporó en su portada el dibujo breve de una lata de aceite de automóvil; fue la primera vez que se utilizó para publicitar un producto.

El **cuarto**, ya en sus últimas apariciones, utilizó fotografías, grabados y pinturas a color. En todas las portadas mantuvieron, en la parte inferior, el año, el lugar de publicación y el costo.



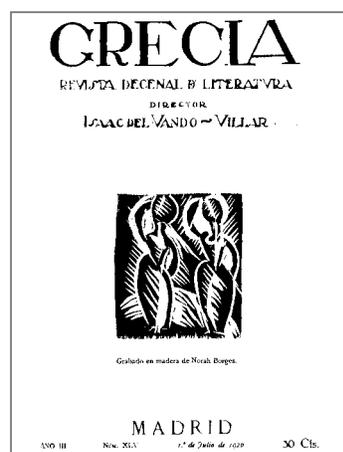
Portadas de la revista *Grecia* Núm.2, primera etapa Sevilla, 1918.



Portada de *Grecia* Núm. 19, segunda etapa, Sevilla 1919.



Portada de la revista *Grecia* Núm. 24, en Sevilla.



Portada de la revista *Grecia* Núm. 19, 1 de noviembre de 1920, en Madrid.



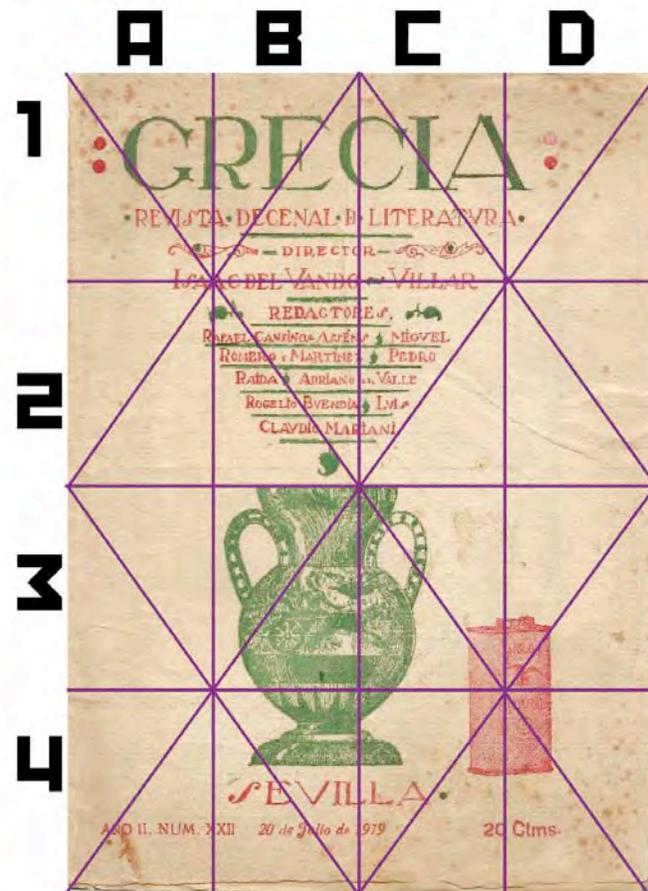
Portada de la revista *Grecia* Núm. 41, 29 de febrero de 1920, Madrid.

### 3.3.2. *Grecia*: análisis iconográfico de la revista

En este apartado se analiza de manera general la revista *Grecia*; el siguiente cuadro está dividido en tres columnas: la primera trata acerca de la **identificación** de la revista, lugar y año de aparición; la segunda corresponde a la **descripción** de la revista, con los elementos formales que posee, como tamaño, formato, diagramación; y la tercera es la parte del análisis que representó la revista, quiénes la realizaron y por qué. La revista *Grecia* fue la publicación española que inicio con el “modernismo” y se transformaría en una vanguardia a principios del siglo xx; de ahí salieron los escritores, poetas y artistas que realizaron el movimiento conocido como Ultraísmo. Se inició en Sevilla, en 1918 y terminaría en Madrid, en 1920.

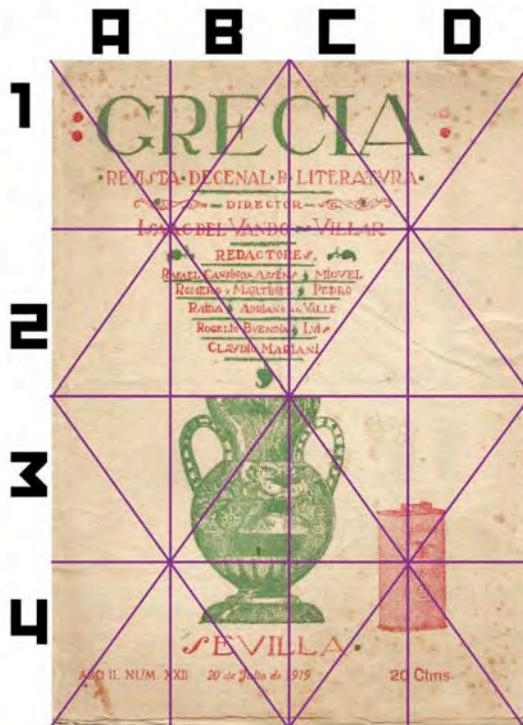
<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Grecia</i>, de la vanguardia ultraísta en Sevilla, España, y después en Madrid</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> octubre de 1918-noviembre de 1920</p>	<p><b>Tipo de impreso:</b> de corte revista de cultura y de literatura.</p> <p><b>Cuántas veces se publicó:</b> 50 ediciones; la más larga de revistas de vanguardia española.</p> <p><b>Periodicidad en puntos de venta:</b> de quincenal a decenal.</p> <p><b>Número de páginas:</b> variada, según la publicación; en algunas aparecen de 22, 24, 26, 28 y 48 páginas.</p> <p><b>Formato:</b> el tamaño varió con las etapas que tuvo. Al final fue de 18 de ancho x 24 de alto. El tipo de papel mejoró con el paso del tiempo, impresa a duotono con alguna pintura y encuadrada a caballo. La cubierta (portada) de la 1a. a la 13a. fue la misma durante dos años; a partir del Núm. 14 y hasta el 24 permaneció con una ánfora helénica, y la tipografía en copa invertida, con un bote de aceite que lo hacía ver como innovación. Se ubicaba en la parte inferior derecha y cambiaba de color, ya que la portada era bitonal; en la parte inferior se colocaban el año, el número de la publicación, la fecha y el costo. El cabezal no sufrió muchas modificaciones: aparecía el nombre en una tipografía romana moderna, la leyenda “revista decenal literaria” y el nombre del director, Isaac del Vando-Villar.</p> <p><b>Papel:</b> bond en gramaje de 60 a 70 gr de costo económico, ya que con el paso del tiempo se ha vuelto amarillo y delicado por el ácido que contiene.</p> <p><b>Imprenta:</b> Sevilla, Amparo, 20</p>	<p>Las revistas corresponden a un periodo evolutivo de la vanguardia ultraísta. Fueron el medio emblemático para su conformación y consolidación. La portada hacía referencia a la antigua <i>Grecia</i>: una de sus primeras portadas es, precisamente, una escultura griega dentro de un templo, con la leyenda <i>Grecia</i>. Revista de literatura. La segunda portada rompía con el esquema clásico y se atrevía a anunciar un bote de aceite, usando un elemento que rompía con lo clásico.</p> <p>La revista <i>Grecia</i> representa el emblema de los jóvenes artistas españoles sedientos de otro tipo de cultura. También abrió el camino a los artistas plásticos para presentar su obra y que se consolidara la Generación del 27 en la literatura.</p> <p>Muchas ilustraciones fueron creadas por Nora Borges y Barradas, quienes también solían escribir para la revista.</p>

### 3.3.3. *Grecia*: composición de la portada número 22



Portada de *Grecia* Núm. 22, Sevilla, 1919.

La revista *Grecia* se imprimió en varios sitios. Su lugar de origen fue Sevilla, para después trasladarse a Madrid. Su formato se mantuvo en su cubierta de 18 x 24.3 cm. La portada tiene dos puntos en rojo en la parte superior izquierda, le sigue el cabezal *Grecia* y después un arreglo tipográfico en V con el subtítulo ‘Revista decenal de literatura’ y los personajes que conformaban en ese tiempo el directorio, subrayados en color rojo, separados por una viñeta orgánica de una hoja; otra viñeta de un puntaje mayor al estilo francés de color verde; en el centro, el jarrón verde de estilo clásico griego; y también al centro, en caja alta, el nombre de Sevilla en color rojo, con un punto verde; en la parte derecha, un mechero de gas de color rojo y, por último, una línea con el año y el número de la publicación en números romanos, la fecha de publicación: 20 de julio de 1919 y del lado izquierdo, el costo: 20 ctms (céntimos)



Portada de *Grecia* Núm. 22, Sevilla, 1919.  
Diagramación.

	A	B	C	D
1	Dos puntos de tipografía Revista Plecas decorativas en color rojo	Color rojo y el cabezal con Decenal Una placa de codirector	Romana en altas GRECIA Literatura color verde	Plecas decorativas en color rojo
2	Isaac	Del Vando Redactores Rafael Casinos Asséns, Miguel Romero y Martínez Praída	Villar Redactores Adriana del Valle Rogelio Bvendía Claudio Maríani	
3		Viñeta de un jarrón griego	de color verde	Ilustración de un
4	Año de publicación en números romanos	Sevilla en caja Fecha del 20 de	Alta Julio de 1919	mechero en color rojo y el precio: 20 céntimos

Cuadro con la diagramación.

### 3.3.4. Análisis iconográfico de *Grecia* portada número 22

En este cuadro se muestran los elementos gráficos, tipográficos y visuales que conforman la portada número 22 y sus diferentes atributos y características, físicas, formato, imágenes y acomodo tipográfico.

Identificación de la revista	Descripción: (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	Análisis (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Grecia</i> Núm. 22, año 1918</p>	<p><b>Formato:</b> 18 x 24 cm.</p> <p><b>Imagen:</b> una ánfora helenística impresa en color verde y un bote de color rojo.</p> <p><b>Formas:</b> sintéticas, geométricas y tipográficas.</p> <p><b>Color:</b> rojo y verde.</p> <p><b>Diagramación:</b> central, lectura de izquierda a derecha.</p> <p><b>Familia tipográfica:</b> romana estilizada y un palo seco. Se empleó la caja de las altas en algunos casos para que parecieran versales. En la mayor parte de los textos, excepto en el costo, donde se utilizó una tipografía palo seco y caja con altas y bajas.</p> <p><b>Cabezal:</b> dos círculos pequeños en rojo en la parte superior izquierda, GRECIA en altas en color verde central y en la parte derecha superior un círculo rojo</p> <p><b>Impresión:</b> imprenta tipográfica a dos colores, verde y rojo.</p> <p><b>Encuadernado:</b> acaballo con grapas.</p> <p><b>Papel:</b> cartulina opaca de poco gramaje.</p> <p>La imagen sigue siendo la vasija helénica y aparece por primera vez una imagen que rompe con la tradición: una pequeña lata de aceite para automóvil.</p>	<p>La revista <i>Grecia</i> representa el emblema de los jóvenes artistas españoles, sedientos de otro tipo de cultura. También abrió el camino para los artistas plásticos, para dar a conocer su obra y que se consolidara la Generación del 27 en la literatura.</p> <p>Muchas ilustraciones fueron creadas por Nora Borges y Rafael Barradas, quienes también escribían.</p>



### 3.3.5 Los elementos que conforman la portada de *Grecia* en su Núm. 22

Cabezal de *Grecia* en la parte superior dos puntos en color rojo y la palabra *Grecia* en altas en color verde

Cuerpo del texto en copa, con remate de una viñeta. Familia tipográfica romana estilizada en altas en color, viñetas y líneas en verde

Viñeta de elemento natural en color verde

Ánfora helénica en color verde con pequeños detalles en la parte inferior

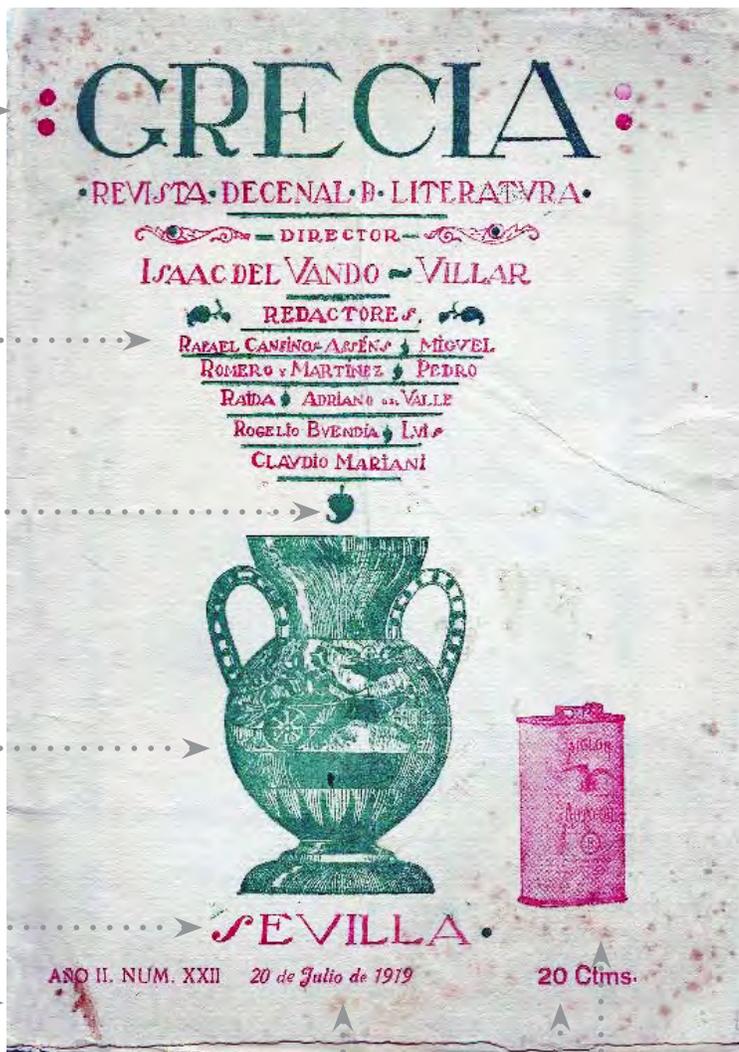
Aparece SEVILLA en altas y en color rojo

En tipografía romana Sevilla, el año y el número XXII

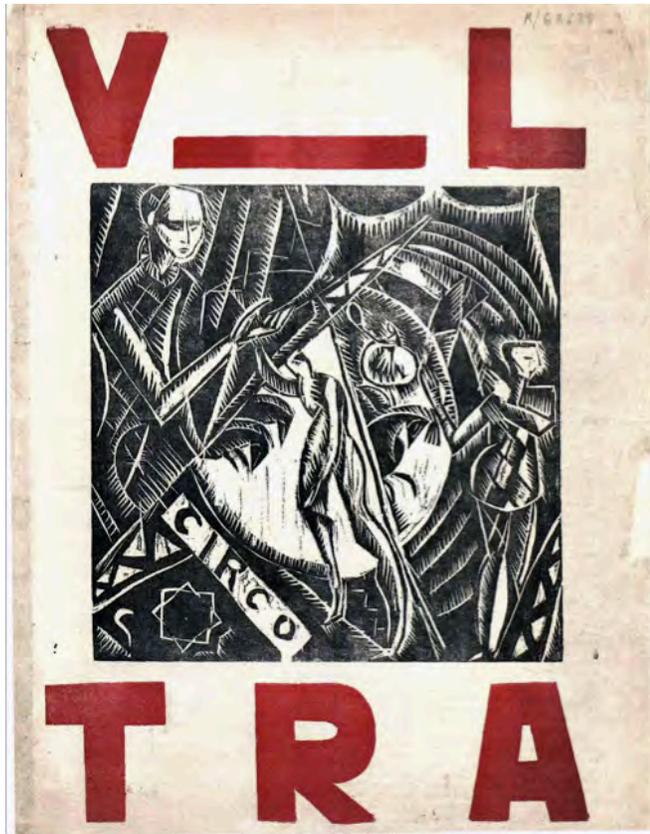
La fecha de 20 de junio de 1919 en bajas, sólo el mes de Julio en alta

Precio en 20 Ctms (céntimos) en tipografía palo seco

Envase de color rojo



### 3.4. *V\_Ltra* (Madrid, 1921-1922)



*V\_LTRA* en su primera aparición.

La revista *V\_LTRA* es considerada la publicación española más representativa de la vanguardia literaria y artística de entreguerras en España. El cabezal fue realizado en latín, por eso aparece la “V” en lugar de la “U”.

La revista publicó un total de 24 entregas; apareció en enero de 1921 y su último número fue el 15 de marzo de 1922.

El escritor, ideólogo y que participó constantemente fue Guillermo de Torre; en su texto referente a las literaturas de vanguardia escribiría que fue la “revista más típica y netamente representativa del hervor del radicalismo”;<sup>190</sup> de esa “crepitante y disidente generación” vanguardista, “que conquistó una amplia atención y un núcleo escogido de fieles lectores”; añadió que es la “más interesante, jugosa y sazónada de todas las publicaciones ultraístas” (*sic*).<sup>191</sup>

La propia revista especifica que no existía un director editorial, siguiendo el patrón de las revistas dadaístas, como lo menciona el escritor español César Antonio Molina, y que se administraba por un “comité

190 Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001, p.35.  
191 César Antonio Molina *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)* [ensayo]. Madrid: Endymion, 1990.

autónomo”<sup>192</sup>. No obstante, por referencias posteriores se supo que el director encargado fue el poeta y crítico Humberto Rivas Panedas, quien ya tenía experiencia en otras publicaciones. Rivas Panedas se apoyó en el pintor polaco Wladyslaw Jahl. Varios autores, como el escritor y político César Antonio Molina, mencionaron que *Vltra* fue la primera revista que introdujo innovaciones en el formato: “fue impresa en gran formato tríptico y en la concepción gráfica”;<sup>193</sup> también resaltó que todas sus páginas estaban cubiertas de entrefiletos con leyendas y que en la estampación de casi todas sus portadas se utilizaron las dos tintas; la variación en la composición de su título y la composición de sus páginas fue a tres columnas, a veces con algunos textos corridos.<sup>194</sup> El autor es Luis F. Vivancos, que destacó a *Vltra* como ejemplo de renovación formal, tipográfica e iconográfica al romper el concepto recurrente de las anteriores revistas ibéricas de vanguardia. Para Francisco Javier Díez de Revenga, “supone una minoración y moderación de los afanes caligramáticos, aunque desde el punto de vista plástico es una de las más hermosas revistas de la vanguardia española”.<sup>195</sup>

Sobresalieron las ilustraciones, dibujos y grabados en madera de Norah Borges, así como los de W. Jahl, pero también los de Rafael Barradas, André Derain y Eva Aggerholm. *Vltra*, al igual que *Grecia*, tuvo un subtítulo que decía: ‘poesía, crítica, arte’ y sólo al final de su vida añadió el subtítulo ‘revista internacional de vanguardia’. Fue una publicación de creación poética y en menor medida, de crítica literaria y artística. En sus interiores se ofrecieron pequeñas reseñas de las veladas ultraístas, también contempló novedades de libros y revistas. Los anuncios publicitarios fueron muy importantes y en ellos se refería acerca de libros de la imprenta de Rafael Caro Raggio, el de la cervecería Oro del Rhin, de la madrileña Plaza de Santa Ana o la proyección de algunas películas. Varios escritores y poetas publicaron, como el fundador del Ultraísmo, Rafael Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset y los ya mencionados Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Humberto Rivas Panedas y su hermano José, Gerardo Diego, José de Ciria y Escalante, Eliodoro Puche, César A. Comet, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Rafael Lasso de la Vega, Tomás Luque, Isaac de Vando-Villar, Joaquín de la Escosura, Ernesto López-Parra, Guillermo, Francisco Bello o Juan Chabás, entre otros. También contó como corresponsales literarios con Tadeusz Peipier (Polonia), Volne Smeri (Checoslovaquia) y Jorge Luis Borges (Argentina). En su número 23, del 1 de febrero de 1922, escribieron los entonces jóvenes Rosa Chacel y Luis Buñuel.

192 César Antonio Molina *Medio siglo de prensa ensayo*. Madrid: Endymion, 1990.  
193 *Ibid.*

194 Luis Felipe Vivanco, *La generación poética de 1927, Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, p. 467.

195 Francisco Javier Díez de Revenga, *La narrativa breve de la revista *Vltra* de Madrid*, España, 2004, p.58.



### 3.4.1 Algunas portadas de la revista *V\_ltra*, (Madrid, 1920-1922)

La revista *V\_ltra* tuvo una aparición de dos años; sus portadas se caracterizaron por ser camaleónicas debido a que en todas sus publicaciones el color del cabezal cambi6, así como su diagramación; en sus portadas el grupo ultraísta dio a conocer una estética revolucionaria (existió otra revista *Ultra* en Oviedo, de permanencia efímera en 1919). Era la búsqueda de otro espacio, donde los poetas crearían ultraobjetos inventados, más allá de los objetos reales. *V\_ltra* vio la luz en enero de 1920 y su último número fue en marzo de 1922.

El diseño del formato fue totalmente renovado; sus portadas consiguieron ser atractivas por la gran tipografía y extravagancia visual. En *V\_ltra*, la relación entre poetas y artistas plásticos fue cada vez más estrecha y fue un rasgo caracterizador de la vanguardia; aquí podemos encontrar las colaboraciones de Jahl, Paszkiewicz, Barradas y Norah Borges, quienes ilustraron las portadas y páginas interiores.



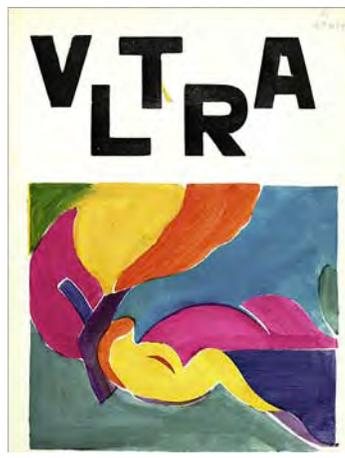
Portada de la revista *V\_ltra*  
Núm. 3



Portada de la revista *V\_ltra*  
Núm. 4



Portada de la revista *V\_ltra*  
Núm. 21



Portada de la revista *V\_ltra*  
Núm.22



Portada de la revista *V\_ltra*  
Núm.6

### 3.4.2 *V\_ltra* :análisis iconográfico de la revista



Interior *V\_ltra* Núm. 1 enero 27 de 1921.

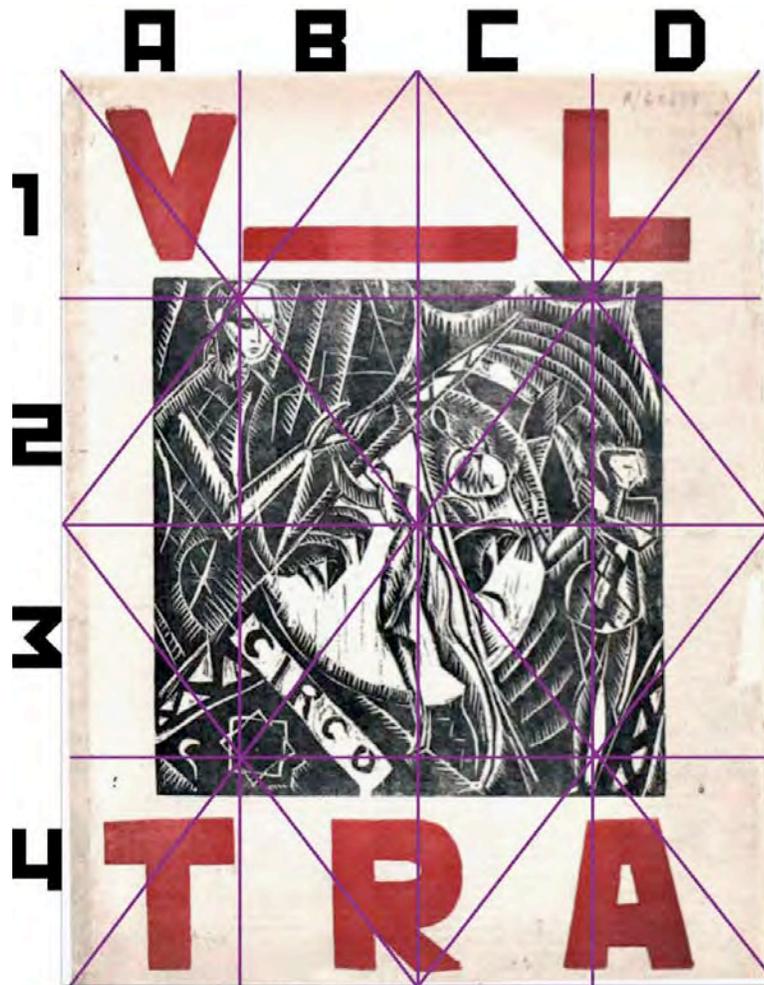
La revista *V\_ltra* se desarrolló en Madrid, en la década de 1920; con la primera letra del título a la manera latina *VLTRA*, es considerada la revista española más destacada de los movimientos vanguardistas literarios y artísticos. En ella colaboraron grandes escritores y artistas plásticos; fue camaleónica y en todas sus publicaciones tuvo su diagramación completamente diferente, tanto en el cuerpo de texto como en sus portadas; varios textos se publicaron a manera de caligramas.

El impreso se publicó en un total de 24 números, hasta que finalizó el 15 de marzo de 1922, al principio con periodicidad decenal y desde el 1 de diciembre de 1921, quincenal. Fue la primera que introdujo innovaciones en el formato, fue grande y una revista que enfatiza el uso de la tipografía y la iconografía al romper el concepto común de las anteriores revistas modernistas. En todas sus páginas aparecerán balazos de textos y casi siempre tiene ilustraciones; en la mayoría de sus portadas se utilizaron dos tintas y la variación en la composición de su título y la composición de sus páginas fue a tres columnas, a veces con algunos textos corridos. Destacaron ilustraciones, dibujos y grabados en madera de Norah Borges, así como los de W. Jahl y los de Rafael Barradas, André Derain y Eva Aggerholm. En algunas portadas, no en el caso del Núm. 1 que se trabajó en la parte inferior, aparece el subtítulo de “poesía, crítica, arte” y sólo al final de su publicación se agregó “revista internacional de vanguardia”. Fue una publicación eminentemente de creación poética y en menor medida, de crítica literaria, casi exangüe en la artística. También insertó pequeñas reseñas de las veladas ultraístas y dio cuenta de novedades de libros y revistas; en ella resaltaron también los anuncios comerciales.

Identificación de la revista	Descripción: (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	Análisis (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>V_ltra</i> vanguardia, ultraísta en Madrid</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> 27 de enero 1921 a 15 de marzo de 1922</p>	<p><b>Tipo de impreso:</b> de corte revista española, representativa de los movimientos vanguardistas literarios y artísticos.</p> <p><b>Cuántas veces se publicó:</b> 24 ediciones</p> <p><b>Periodicidad en puntos de venta:</b> Decenal, después fue quincenal, mensual y anual. En kioscos, estancos, librerías y por suscripción.</p> <p><b>Formato:</b> casi cuadrado, 25.5 x 31 cm en formato grande</p> <p><b>Encuadernado:</b> encuadernación grapada a caballo.</p> <p><b>Papel de la cubierta:</b> cartulina El tipo de papel mejoró con el paso del tiempo, pero siempre fue de buena calidad.</p> <p><b>Colores:</b> A dos tintas en la mayor parte de las portadas; sin embargo, en el Núm. 8 fue cuatricromía.</p> <p><b>Imprenta:</b> Rafael Caro Raggio, en Madrid, en Mendizábal, Plaza de Canalejas, 6 Madrid.</p>	<p>Las revistas corresponden al periodo más álgido en la consolidación del ultraísmo español. Esta revista fue más de la producción y creación literaria de sus integrantes que de difusión.</p> <p>La revista también innovó con su diseño editorial porque rompió el texto con grabados.</p> <p>La mayoría de los escritores ultraístas publicó al menos una vez, desde los primeros poetas ultraístas y los jóvenes que se sumaron a sus filas.</p> <p>Aparecen los mismos artistas plásticos en sus filas: Nora Borges, Rafael Barradas, Wladyslaw, André Derain y Eva Aggerholm</p> <p><i>V_ltra</i> renovó a las revistas, desde su presentación formal, tipográfica e iconográfica al romper el concepto usual de las anteriores revistas modernistas.</p>



### 3.4.3. *V\_ltra*: composición de la portada del número I



La portada del Núm. 1 de *V\_ltra* se imprimió en Madrid, a dos tintas: en negro para la ilustración y en rojo el cabezal, y se dividió en dos segmentos: superior con 'V-L' e inferior con 'T R A'; el arreglo tipográfico se lee de izquierda a derecha, con tipografía palo seco en altas y en la parte central está un grabado con el tema del circo. Detalladamente se ubicaron varios elementos, de izquierda a derecha, de superior a inferior, un personaje dando la bienvenida, un telón y gradas, dos cabezas de caballos; en la parte central, otro personaje como equilibrista, otro personaje, una bailarina encima de un caballo, otro personaje, posiblemente un arlequín (por el vestuario), y por último, la palabra 'Circo'; en la parte inferior, una figura geométrica formada por dos cuadrados.



Portada de *Vitra* Núm. 1, diagrama.

	A	B	C	D
1	Tipografía en color rojo; letra V	Guión bajo	En color rojo	L
2	Parte de la ilustración, donde se aprecia un personaje	Es una imagen en alto contraste	Grabado con personaje amorfo	
3		La palabra circo		
4	Tipografía en color rojo; letra T	R	R	A

Cuadro con la diagramación.

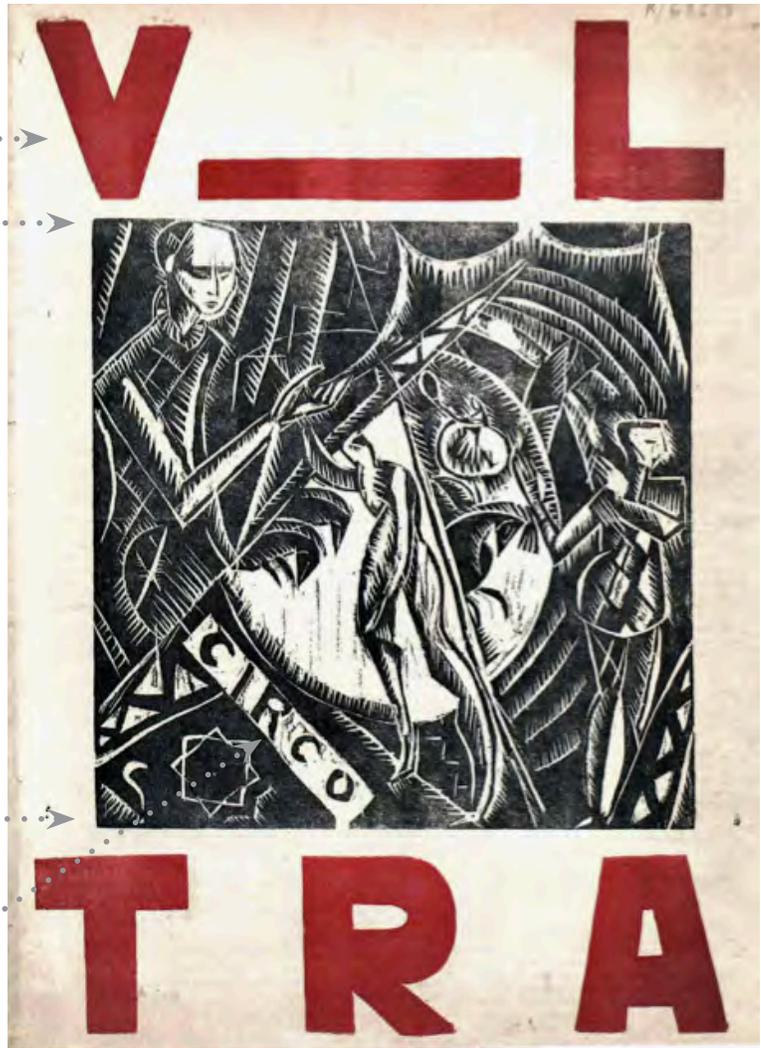
### 3.4.4 Análisis iconográfico de *Vltra* en su portada del No. 1

La revista *V\_LTRA* en su portada del Núm. 1 con el tema del circo se publicó en Madrid. En ella podemos observar a cuatro personajes humanos, realizados de forma abstracta y cuatro caballos representados de la misma manera, el escenario y parte de las gradas para conformar el circo. Los personajes parecen ser de izquierda a derecha en la parte superior, alguien del público, dos caballos, seguido de un equilibrista sobre la cuerda, una bailarina sobre un caballo y en el escenario central al maestro de ceremonias.

Identificación de la revista	Descripción: (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	Análisis (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Vltra</i> vanguardia ultraísta, Madrid</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> 27 de enero de 1921</p>	<p><b>Portada</b> Núm. 1 de <i>Vltra</i></p> <p><b>Tema:</b> el circo</p> <p><b>Formato:</b> 25.4 x 33.4 cm</p> <p><b>Imagen:</b> Grabado estilizado, con el tema del circo, donde la imagen central es un grabado sintético acerca de una pista de un circo, en la que aparecen varios elementos, personajes, maestro de ceremonia, arlequín, equilibristas y tres caballos. Están impresos en alto contraste (xilografía).</p> <p><b>Formas:</b> tipográficas en líneas.</p> <p><b>Color:</b> rojo y negro.</p> <p><b>Diagramación:</b> central, el cabezal se ubica en la parte superior <i>V_L</i> e inferior <i>TRA</i> pues está dividido.</p> <p><b>Familia tipográfica:</b> palo seco.</p> <p><b>Cabezal:</b> se distribuye por todo el espacio; en la parte superior está <i>V_L</i> y en la parte inferior, <i>LRA</i>; es el único texto que aparece.</p> <p><b>Impresión:</b> imprenta tipográfica a dos colores, rojo en la tipografía y negro en grabado.</p> <p><b>Encuadernación:</b> engrapado a caballo.</p>	<p>Esta fue la primera revista y portada de <i>Vltra</i> y con ella se inició la historia, que seguiría con 23 números más; el grabado realizado en el primer número fue el circo</p> <p>En <i>Vltra</i>, la relación entre poetas y artistas plásticos es cada vez más estrecha; rasgo caracterizador de la vanguardia; aquí podemos localizar las colaboraciones de Jahl, Paszkiewicz, Barradas y Norah Borges, quienes ilustraron las portadas y páginas interiores.</p>

### 3.4.5 Los elementos que conforman la portada de *V\_LTRA* en su Núm. I

Cabezal *V\_LTRA* tipografía romana en altas y color rojo



Grabado con el tema del circo; las imágenes están muy estilizadas; en la parte superior izquierda se observa un personaje

El único texto que parece en el grabado en caligrafía es; CIRCO en altas y grabadas. Tiene apariencia de estencil realizadas a mano por la uniformidad de la R en la parte de ojo

Tipografía en altas, tiene apariencia de estencil, realizada a mano por la uniformidad de la R en la parte del ojo y en la parte inferior

### 3.5 *Vida-Americana* Revista norte, centro y sudamericana de Vanguardia (Barcelona, 1921)



Portada de la revista *Vida-Americana*, diagrama.

Entre 1919 y 1922, el pintor y militar David Alfaro Siqueiros (1896-1974) realizó su primer viaje fuera de México y visitó Nueva York y algunos países europeos; aunque es difícil precisar el itinerario, debido a que en sus memorias no hay un orden en el espacio-tiempo. Esta travesía fue trascendental para la redacción del manifiesto que se publicaría en *Vida-Americana* y posteriormente para el desarrollo del muralismo en México.

En 1919, otros pintores y yo, fuimos a Europa. En París encontré a Diego Rivera. Así se produjo el encuentro entre el nuevo fervor y el nuevo diario de los jóvenes pintores mexicanos que habíamos participado de una manera directa en las luchas armadas como la Revolución Mexicana, representados por mí y un pedido importante la revolución formal plástica de Europa, representados por Diego Rivera en París.<sup>196</sup>

<sup>196</sup> David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo*. México, DF. Grijalbo, 1977, p. 139.

Se sabe que Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros fueron compañeros en la Escuela Nacional de Bellas Artes<sup>197</sup> (al igual que Fermín Revueltas, quien diseñó *Irradiador*); su trato fue, hasta donde se sabe, cordial y fraternal, a tal grado que Rivera sería quien presentara a Siqueiros con Picasso, lo que motivó que éste conociera al gran artista español creador del cubismo.

En 1919, Siqueiros fue enviado a Nueva York con una beca de militar y no como pintor; ahí coincidió con José Clemente Orozco y de este encuentro surgirían las bases para que, en 1921, se publicara, *El llamamiento a los nuevos artistas y escultores de las vanguardias*. Siqueiros continuó su viaje por Italia, Francia y España, donde se relacionó con algunos grupos de artistas e intelectuales que le ayudaron a crear una visión del arte general que lo motivó a proponer el papel del artista plástico como instrumento para la sociedad, que le diera a ésta ideales sólidos y que se vieron claramente representados en sus obras.

La revista *Vida-Americana* tuvo una vida efímera, pues contó con sólo una aparición, realizada por Siqueiros con la ayuda de Joan Salvat-Papasseit y por otro grupo de artistas e intelectuales catalanes. Siqueiros llegó a Barcelona a mediados de 1920 con un cúmulo de experiencias que le permitieron entender las preocupaciones de los artistas y políticos de aquella época en México y en el mundo. No obstante, de la estancia de Siqueiros en Barcelona, así como de su relación con la vida cultural catalana, de la historia de la revista *Vida-Americana* se conoce casi nada debido a que este proceso de su vida está muy poco documentado.

Es justo en la revista *Vida-Americana* donde aparece por primera vez la formulación teórica del muralismo mexicano. En sus interiores se hablaba de pintores mexicanos, catalanes y de la prensa en México, con publicidad con un ideario de vanguardia. El propio Siqueiros realizó sus memorias con el título *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*. Estas memorias están escritas de modo anecdótico y, por tanto, caen en contradicciones, en las que se hacen pocas menciones a la revista que encabezó el pintor.

Siqueiros menciona que visitó al cónsul mexicano Almicar Zentellas, de origen tabasqueño, para que lo favoreciera con apoyo económico para la publicación de su revista de vanguardia.

197 Escuela Nacional de Bellas Artes, actualmente es la Facultad de Artes y Diseño (UNAM). Históricamente ha formado a grandes pintores, escultores, grabadores, tanto en las artes visuales como el diseño gráfico mexicano. Tiene una trayectoria notable en la sociedad mexicana dotando de personalidad propia; desde sus orígenes se ha transformado y evolucionando con las necesidades que trae el paso del tiempo. Fue la primera Academia de Arte del continente americano, siendo una institución Real con el nombre de "Real Academia de las Tres Nobles Artes". Con la Independencia de México se llamó "Academia Nacional de Bellas Artes"; con la llegada de Maximiliano de Habsburgo se le conoció como la "Academia Imperial de las Bellas Artes" después como Escuela Nacional de Artes Plásticas o también Escuela Central de Artes Plásticas; la mayor parte del siglo XX se le llamó "Escuela Nacional de Artes Pláticas", hasta el año 2014, que cambió de Escuela Nacional a Facultad de Artes y Diseño. Los grandes muralistas mexicanos son un claro ejemplo de alumnos de esta institución.



Sumario de la revista *Vida-Americana* Núm. 1.

Mi primera entrevista con el alto funcionario consular fue todo un éxito: nos daría 400 pesetas para cada número de nuestra revista, que ya se percibía con el nombre de *Vida-Americana*. Y 400 pesetas era entonces una fortuna. Por otra parte lo que él pedía en cambio no era mucho, aun tratándose de una revista de arte. Quería, simplemente, que se publicara su retrato, acompañado de una pequeña nota sobre sus proyectos en relación con el intercambio comercial entre México y España.<sup>198</sup>

Pese a esto, la revista *Vida-Americana* se elaboró con ahorros del propio pintor y con ayuda de un grupo de artistas catalanes. Siqueiros realizó una pequeña maqueta y la envió a la imprenta tipográfica para ser impresa. Fue el único número de esta revista, porque el cónsul, al ver su pequeño retrato y la pequeña nota fría que aparecía en la página 32, se indignó y negó las 400 pesetas acordadas. No obstante, el pintor logró que se le pagara esa cantidad que ya estaba estipulada.

Así, *Vida-Americana* fue trascendental, debido a que con ella el pintor dio a conocer su primer manifiesto, titulado *3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, en el que explicaba cuáles eran sus vertientes artísticas y sus compromisos ideológicos. Siqueiros consideraba su pintura una expresión que respondía a ciertas inquietudes políticas y a lo largo de su vida se consagró a dominar el trabajo de uno y otro campo. Su intención era ocuparse de la guerra, al mismo tiempo que de la pintura: la guerra y la plástica.

En un facsimilar del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), realizado por María José Madrid, llamado *La aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*, se señala que la relación que Siqueiros sostuvo con Salvat-Papasseit, encargado de La librería de las *Galerías Laietanes*, ubicada en el número 613 de la Gran Vía barcelonesa, era muy estrecha, al grado de convertir esta librería en un importante centro de reunión y tertulia al que asistía un importante número de figuras de la vanguardia catalana. Fue de ahí de donde obtuvo apoyo económico que facilitaría la publicación de sus textos.

198 *Op. cit.*, p.142.



### 3.5.1. *Vida-Americana*: análisis iconográfico de la revista

La revista *Vida-Americana norte centro y sudamericana de vanguardia* apareció en mayo de 1921, se imprimió en Barcelona, por Joaquim Horta, impresor reconocido de la capital catalana, teniendo como editores al pintor mexicano David Alfaro Siqueiros y al poeta e intelectual Joan Salvat-Papasseit. El pintor mexicano publicó el manifiesto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*.<sup>199</sup> Mientras que Salvat-Papasseit escribió acerca de los pintores uruguayos Rafael Barradas y J. Torres-García y del pintor mexicano Diego Rivera. Entre otros artículos de educación, literatura como las letras catalanas acerca de la poesía de María Manet por Tomás Garcés, El “Base-Ball” (*sic*) el deporte nacional de Estados Unidos por Alan Seeger. Las grandes ciudades de América,- Nueva York- México. Varios temas de interés en especial de México entorno a los grandes diarios de América *El Universal* y *Excelsior* de México por José de la Peña, la cinematografía mexicana, la producción del petróleo y la educación. Se ilustraron con pinturas de Siqueiros y de Diego Rivera en su época cubista. El cuadro *1914*, que aparece en la primera página, de Mario de Zayas y de los dos uruguayos ya mencionados.

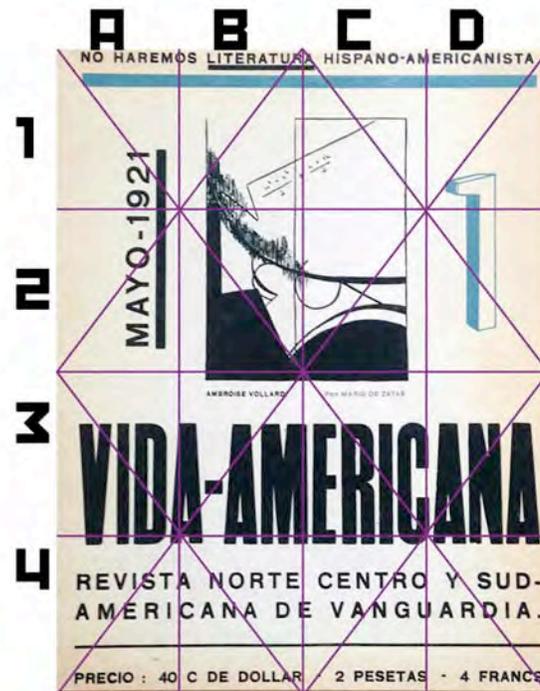
En cuanto al diseño de los interiores se usaron páginas completas para textos, o a dos columnas, en otras combinan una columna en la parte inferior y en la parte superior, en la entrada de artículos utilizaron una tipografía palo seco en altas y dependiendo del título se colocó en una línea o en dos, las imágenes se colocaron según la importancia en plana completa o en dos, sólo con el título, autor, en la segunda de forros aparece el sumario con los artículos que aparecieron, mientras que en la tercera encontramos poemas de Braque y Severini y respecto a la cuarta de forros, publicó un anuncio publicitario de automóviles Ford con la frase publicitaria “El automóvil universalmente preferido”<sup>200</sup> en la parte inferior, en una línea. De los colores que se utilizaron en los interiores, en las imágenes se usó la escala en grises en cuerpo de texto negro.

199 Este manifiesto no sólo apareció en *Vida-Americana*, sino en otras publicaciones de la época pero de manera fragmentada o completo en ediciones de tiraje restringido. Suele tomarse este pronunciamiento siqueiriano como punto de emergencia de la vanguardia del México posrevolucionario. *Vida-Americana*, en Palabras de Siqueiros, Ed. La crítica del arte. Raquel Tibol, México FCE, 1996, pp.17-20.  
200 Anuncio publicitario que apareció en *Vida-Americana* en la contraportada o cuarta de forros.



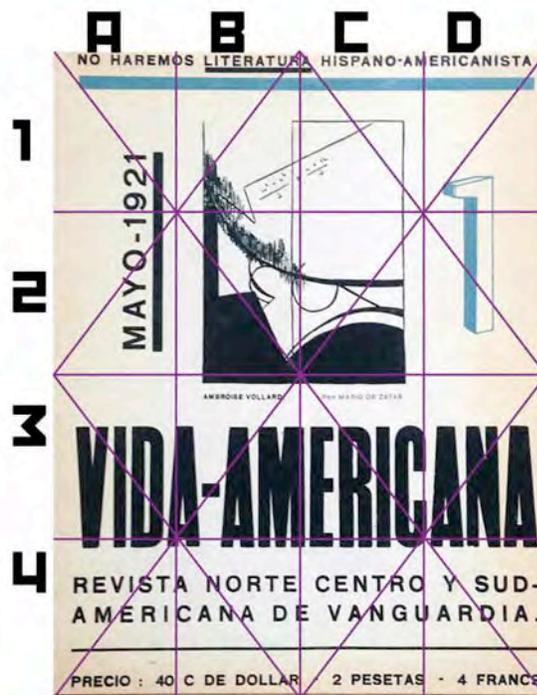
<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Vida-Americana</i> Barcelona, España</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> Mayo de 1921</p>	<p>Publicación efímera que sólo tuvo un número; es un impreso de corte revista magazine, cultura y artística.</p> <p><b>Cuántas veces se publicó:</b> un ejemplar.</p> <p><b>Periodicidad en puntos de venta:</b> librería <i>Laitanes</i>, en el número 613 de la Gran Vía barcelonesa y las galerías Dalumu.</p> <p><b>Número de páginas:</b> 36</p> <p><b>El tamaño de la portada:</b> 22 x 28 cm</p> <p><b>El tipo de papel:</b> de muy buena calidad; portada cubierta impresa a dos tintas y encuadernada a caballo.</p> <p><b>Portada</b> (cubierta). No haremos literatura Hispano-Americanista, sobre una pleca azul y subrayado literatura, el mes y año Mayo 1921, grabado de Mario Zayas sobre Vollard y el número 1 con gran puntaje, <i>Vida-Americana</i> revista norte centro y sud-americana de vanguardia y en la parte inferior el costo con diferentes denominación dependiendo el país: dólar, pesetas y francos. En la contraportada o cuarta de forros anuncio publicitario de Ford. Plecas de color azul.</p> <p><b>Imprenta:</b> Imprenta de Joaquim Horta, en Barcelona, año 1921.</p>	<p>La revista <i>Vida-Americana</i> representó un grito para todos los jóvenes artistas y escultores de la vanguardia que se encontraban en Europa.</p> <p>Esta revista invita a ser un grupo sólido sin barreras ni fronteras, por el contenido que maneja como los que participan directa e indirectamente en ella.</p> <p>Un político mexicano “apoyó financieramente” a la producción .</p> <p>En <i>Vida-Americana</i> se publicaron temas internacionales como el deporte en Estados Unidos, poesía catalana, el cine mexicano, la producción de petróleo y los grandes periódicos, temas de educación.</p> <p>Muchas de las imágenes fueron realizadas por los pintores Mario de Zayas, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y los uruguayos J. Torres García y Rafael Barradas.</p>

### 3.5.2 *Vida-Americana*: composición de la portada



Portada de *Vida-Americana*. Diagrama.

La portada de *Vida-Americana* se realizó en Barcelona; en su impreso aparece una época entre guerras, posiblemente por eso fue efímera; en respecto a su portada tiene una composición que se divide en tres partes. De la parte superior se inicia la lectura con **NO HAREMOS LITERATURA HISPANO-AMERICANISTA** con una tipografía palo seco en negritas y subrayada la palabra literatura, todas en altas, del lado izquierdo y en un acomodo de vertical de abajo a arriba **MAYO-1921**; dividido con un pleca de color negro, aparece el grabado abstracto de Ambroise Vollard, realizado por Mario de Zayas, y en la parte inferior aparece el título en negritas y un puntaje menor como la firma; del lado derecho está el número uno en un puntaje mayor y con sombra de color azul, tiene un trabajo como una letra de display por la perspectiva que da volumen y esto genera la sombra. Y el cabezal de **VIDA-AMERICANA** en una sola línea con un puntaje de cabezal y en negritas condensadas en altas; y en la parte inferior, manteniendo el uso de altas, pero en regular, **REVISTA NORTE CENTRO Y SUD-AMERICANA DE VANGUARDIA.** y con otra pleca delgada de color negro que divide el precio que aparece **PRECIO: 40 C DE DOLLAR (SIC) – 2 PESETAS – 4 FRANCS** en un puntaje menor, conservando la tipografía regular en altas.



Portada de *Vida-Americana*.

	A	B	C	D
1	NO HAREM - 1921	OS <u>LITERATURA</u>	HISPANO-AM	ERICANISTA
2	Mayo-	Grabado de Ambroise Vollard	Grabado de Ambroise Vollard	Parte del número 1 Uno en línea azul y sombra
3		<b>Ambroise Vollard</b> en altas y en negritas	Mario de Zayas en altas y tipografía palo seco regular	
4	<b>VIDA</b> REVISTA AMERI Precio: 40 C	<b>-AME</b> NORTE CANA DE C DE DOLLAR -	<b>RIC</b> CENTRO VANGU - 2 PESETAS -	<b>ANA</b> Y SUD- ARDIA -4 FRANCOS

Cuadro con la diagramación.

### 3.5.3 Análisis iconográfico de *Vida-Americana* en su portada

La portada de *Vida-Americana* tiene un diseño rupturista, tanto en los interiores por los temas que aborda y en el diseño editorial; se realizó en un periodo de entreguerras y Barcelona fue un punto de encuentro con los artistas e intelectuales de aquellos años.

<b>Identificación de la revista</b>	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Vida-Americana</i> Barcelona, España</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> Mayo de 1921</p>	<p><b>Formato:</b> Rectangular 22 x 28 cm</p> <p><b>Imagen:</b> Único número, presenta en su portada un grabado abstracto del crítico y vendedor de arte Ambroise Vollard por Mario de Zayas.</p> <p><b>Formas:</b> líneas abstractas.</p> <p><b>Familia tipográfica:</b> la tipografía que se usó fue una palo seco en altas, tiene variantes como negritas y subrayado.</p> <p>El cabezal se encuentra en la parte central inferior con un puntaje mayor, en altas y condensadas negritas.</p> <p>Tiene un esquema compositivo se divide en tres partes; el antetítulo, el grabado y el número uno, el cabezal y subtítulo y por último el precio.</p> <p>Se utilizó el color azul para la pleca superior y para el número uno. El texto fue de color base negro.</p> <p><b>Colores:</b> azul y negro.</p>	<p>En la portada de <i>Vida-Americana</i> en el contexto que se se realizó fue dentro del círculo artístico catalán; durante estos años fue particular por las guerras que se vivían en Europa. España continuaba dentro del modernismo e iniciaba con las vanguardias. La portada se realizó en conjunto por Siqueiros, Salvat-Papasseit y Mario de Zayas un pintor que residía en Nueva York, de un comerciante de arte, en especial de las pinturas, ya que su objetivo era dar a conocer un nuevo medio impreso, en la que podrían convivir artistas e intelectuales de todo el mundo iberoamericano.</p> <p>Se sabe que la intención de Siqueiros era llevar <i>Vida-Americana</i> a París donde sería el centro de operaciones, por eso en la portada aparecen los francos, las pesetas y el dólar.</p> <p>La portada era específicamente dirigida a un público joven de un círculo artístico e intelectual tanto del viejo continente como de América.</p>

### 3.5.5 Los elementos que conforman la portada de *Vida-Americana* en su Núm. I

Antetítulo en tipografía palo seco en altas y la palabra literatura con placa azul.

Fecha de la publicación: Mayo-1921 en forma vertical, con tipografía palo seco y subrayada

Grabado en hueco título *Ambroise Vollard* en negritas y en altas

Firma de Mario de Zaya en tipografía palo seco en altas condensada

Número de la publicación con tipografía display en color azul con sombra

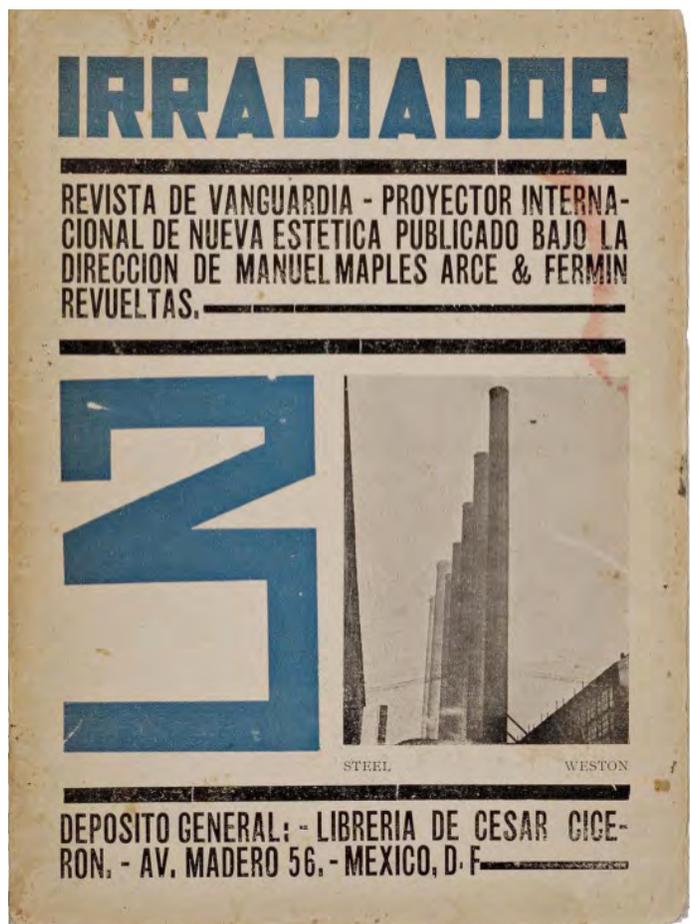
Cabezal nombre de la revista VIDA-AMERICANA tipografía palo seco Condensada.

REVISTA NORTE CENTRO Y SUD-AMERICANA DE VANGUARDIA a dos líneas con un interletrado abierto con un puntaje



El precio, en varias monedas fraccionarias, con tipografía palo seco regular

### 3.6. *Irradiador* Revista de Vanguardia (Ciudad de México, 1923)



Portada de *Irradiador*.

A dos años de que apareciera el primer manifiesto estridentista, *Hoja Volante Núm. 1*, en septiembre de 1923 surge *Irradiador*, subtitulada Revista de vanguardia —proyector internacional de nueva estética—. Nació al formarse una sociedad con el abogado Manuel Maples y el pintor y muralista Fermín Revueltas. Fue una revista que se publicó de manera mensual durante un trienio; se sabe que el cuarto número estaba listo, pero se desconoce por qué se canceló la producción; la información que tenía se le proporcionó a *El Universal Ilustrado*.

En la portada del primer número apareció una reproducción de la obra *El restorán*, de Revueltas. En el primer ensayo, titulado *Irradiación inaugural*, que participó a manera de manifiesto, los estridentistas se declaran “noviangularmente irradales”, exaltan la estética urbana y aconsejan al lector, a quien tratan como un enfermo social, para que

se atiende con el doctor Inverosímil y se someta a “irradioscopia” y “estridentoterapia”. Intercalado el poema a cuatro manos, escrito por Diego Rivera y por el escritor y poeta Julio Torri. A modo de anuncio publicitario se propuso el uso de la “estridentina” como remedio infalible para acabar con la intelectualidad académica y conservadora. *Irradiador* fue la primera revista periódica del estridentismo que experimentó con la publicidad y asumió la fotografía como extensiones del lenguaje de vanguardia. Ciertamente desde las revistas del Porfiriato ya se utilizaba la fotografía como medio de expresión, pero los estridentistas veían más allá de las poses; retrataban fábricas, torres de cables, elementos simbólicos, como la oz, sombreros, telégrafos, autobuses, etcétera.

En las páginas de *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyecto internacional de una nueva estética* se encontraban escritores vanguardistas como el argentino Jorge Luis Borges, el poeta ultraísta Humberto Rivas Panedas, de origen español, el francés Émile Malespine, el escritor suizo Gaston Dinner, el reconocido José Juan Tablada y artistas plásticos como Diego Rivera, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, que diera la pintura emblemática del “Café de Nadie” y los personajes del Estridentismo: los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti, entre otros.

El Estridentismo se volvió un movimiento de vanguardia multiartístico debido a que en sus filas estaban poetas, escritores, narradores, pintores, grabadores, músicos, fotógrafos y escultores. *Irradiador* fue el soporte de la vanguardia estridentista y una plataforma para dar a conocer sus trabajos. El investigador Luis Mario Schneider (1931-1999) fue el primero en mencionar acerca de la existencia de *Irradiador*; sin embargo, no se conocía físicamente y con el paso del tiempo estas revistas se descubrieron en el archivo personal de Jean Charlot en Hawái y otros en Buenos Aires. La investigadora Carla Zurián, en su libro *Fermín Revueltas constructor de espacios*, publicó los dos primeros números de esta revista y para el año 2002 apareció el facsímil *Irradiador revista de vanguardia*, que publicó la UAM, con el investigador Evodio Escalante. Vieron la luz por primera vez los tres números completos. En ellos se observa que mantuvieron la misma retícula, los mismos elementos de diseño y se conservó la misma diagramación con los mismos datos en la primera de forros; lo que se modificó fue el cambio de color en los cabezales: en el número 1 de color verde, el número 2 en rojo y número tres en

azul. Zurián y Escalante concuerdan en que a pesar de que oficialmente el Estridentismo nació en diciembre de 1921, con la hoja volante Núm. 1, después de dos años es cuando la vanguardia publica *Irradiador*, con el que dio muestras claras de una nueva estética, tanto plástica como literaria. Se convirtió en la primera publicación verdaderamente de vanguardia que apareció en México.

Escalante afirma que “la verdadera consolidación del Estridentismo, en mi opinión, no se da sino con la publicación, un año más tarde, de la revista *Irradiador*, órgano efímero, pero no por ello menos efectivo, que denota las pretensiones expansivas de la vanguardia.”<sup>201</sup> Zurián, menciona que aunque el Estridentismo no tenía ni dos años de vida y estuvo respaldado por manifiestos, proclamas y obras públicas, la laboral realizada en *Irradiador* pretendió establecer los parámetros que tenían que seguir los estridentistas para fraguar su movimiento, su propuesta, delimitar sus campos de acción y ofrecer un punto de vista propio con sus significaciones políticas o periodísticas. “Gradación ignorar”, editorial del primer número, recibía al lector con una peculiar salutación.

Acerca de la influencia plástica, Escalante señala que: “Lo primero y más obvio: el diseño. Me observa alguna vez mi amigo Marteen van Delden que las portadas de *Irradiador* le recordaban a de *Blas*, la revista del vortocismo inglés que se publicó entre 1914 y 1915. A esto hay que agregar un actitud desenfadada e incluso, de algún modo agresiva que se detecta en los cintillos”<sup>202</sup> Puede observarse que *Irradiador* es contestataria al usar en sus cabezales tipografía sin patines y emplea palo seco, todas en altas, tanto en el cabezal principal como en todo el texto.

El primer número recibía al lector con una agresión directa, que salía de lo estándar de las revista literarias. *Irradiación inaugural* fue la filosofía con la que se presentó en su primer número.

Ud. Puede ir y darse. Está en su derecho. Usted puede tirarse de los pelos y escandalizar en los periódicos: no tiene la culpa de vivir en pleno siglo xx. A usted le cuesta un dolor de cabeza a través de una bocacalle. Usted se levanta tarde, sale a ver quién tocó la puerta. Usted es incapaz de tripular un automóvil y se marea en el carrusel de la Alameda... Pero usted enseña los puños se increpen tres frente a las carátulas de nuestros libros y de nuestros periódicos, supervisa que está maravillosamente en medio los escaparates de las librerías directrices. Usted puede curarse. Vea hoy mismo al doctor inverosímil, Adrián sacamuelas literario, medalla de oro, Gran Premio, exposición de San Luis 1900. Y radioscopia y es Trident o terapia. Sintomáticos muy y casualidad.<sup>203</sup>

201 Evodio Escalante. *Nuevas vistas y visitas al Estridentismo*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, p.23.

202 *Op.cit.*, p.25.

203 Carla Zurián, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*, RM e INBA, México, 2002, p.46.

La revista *Irradiador* editó tres publicaciones mensuales, entre septiembre y noviembre de 1923, cuya primera portada se ilustró con el óleo de Revueltas, *El restorán*. Diego Rivera publicó para la segunda su obra *Los mineros*; Weston la tercera, con su fotografía *Steel*.

El contenido artístico y literario de la revista fue enriquecedor en términos de nuevas concepciones de la ciudad, las teorías abstraccionistas, las reseñas de publicaciones de la vanguardia extranjera. Varios poetas vistieron las páginas de *Irradiador*; en el primer número apareció el español Humberto Rivas, con *Ciudad del joven*; del argentino Jorge Luis Borges, con *11.35 pm*; el caligrama de Diego Rivera, que podía interpretarse de varias maneras; el diseño y formación lo realizó Fermín Revueltas; otros pintores, como Jean Charlotte y Ramón Alba de la Canal, colaboraron con grabados. El segundo número tuvo como colaboradores a Ricardo Gómez Robledo, que concluyó su ensayo *Las pirámides*, presentado en el primer número; también se publicó el artículo *La rivalidad británico-americana de petróleo*, de H. Martín, interesante para su tiempo por el contexto político y militar por los yacimientos a la resaca de la primera Guerra Mundial en la fase del expansionismo económico de los países europeos y de Norteamérica.

La retórica estridentista de este número se hizo presente en el caligrama *La marimba en el patio*, de Gonzalo Méndez, y el ensayo de Arqueles Vela, *El estridentismo la teoría abstraccionista*, que fue un buen esfuerzo por sus definidas opiniones del movimiento respecto al arte y a la poesía. Diego Rivera, Jean Charlot y el escultor Guillermo Ruiz ilustraron esta edición.

En la tercera y última publicación de noviembre el contenido era parecido al primer número, con trabajos de José Juan Tablada, Polo-As; en ella colaboró en la portada el fotógrafo Edarth Weston, el grabador Leopoldo Méndez con la gráfica, apareció una nueva sección de notas, libros y revistas. Fermín Revueltas diseñó las portadas y los interiores de *Irradiador*, así como los anuncios de la compañía cigarrera El buen tono, para la cuarta de forros, a manera de publicidad, pero con el estilo estridentista.

Los nuevos recursos tipográficos dieron a la revista un juego de palabras, un dinamismo sugerente; además, los autores y editores jugaban

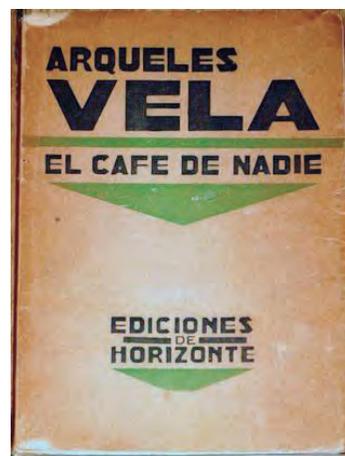


con los neologismos, creaban partituras poéticas y dejaban libertad a la palabra para que el lector hiciera una interpretación personal de los textos. *Irradiador* fue el portavoz del grupo, publicó obras inéditas de poetas prosistas nacionales y extranjeros y trató de difundir el movimiento fuera de México.

En noviembre de 1923 *Irradiador* se canceló y el proyecto quedó en el olvido; se sabe que estaba listo el material para el número cuatro y éste se le dio a *El Universal Ilustrado*. Así terminó la primera revista del grupo y con el tiempo pocos la recordarían como el laboratorio de los primeros estridentistas; algunos se distanciaron del grupo y participaron a distancia y esporádicamente. La labor editorial continuó con Maples Arce, Luis Azuride, Quintanilla y Salvador Gallardo. También se sabe que Maples y Jean Charlot realizaron una sociedad; después de ésta, el veracruzano volvió a formar una sociedad con el pintor Fermín Revueltas para realizar la revista *Irradiador*; pero al término de ésta también se disolvió la sociedad. Sin embargo, trabajaron a distancia y por encargo para ilustrar textos del grupo. Los que realizaron gráfica dentro de los impresos fueron el francés Jean Charlot, Ramón Alba de la Canal y Leopoldo Méndez, principalmente. Después de desaparecer *Irradiador*, en abril de 1924, realizó la exposición en el “Café de Nadie”, ubicado en Av. Jalisco, en la colonia Roma; resultó un éxito, donde fue el debut y despedida de los estridentistas capitalinos, pues al mes siguiente algunos artistas se mudaron a la ciudad de Xalapa, Veracruz, para seguir con el trabajo como vanguardia.



Página de *El Universal Ilustrado* entorno a *El Café de Nadie* Vela, Arqueles. “La Tarda Estridentista: Historia del Café de Nadie.” Abril 17 de 1924.



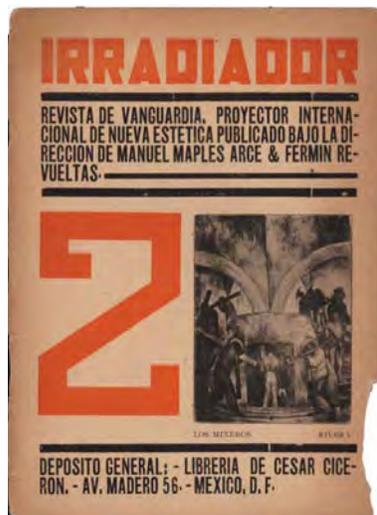
*El Café de Nadie* Vela, Arqueles. Publicado en Xalapa por ediciones Horizonte.

### 3.6.1 Las tres portadas de la revista *Irradiador*

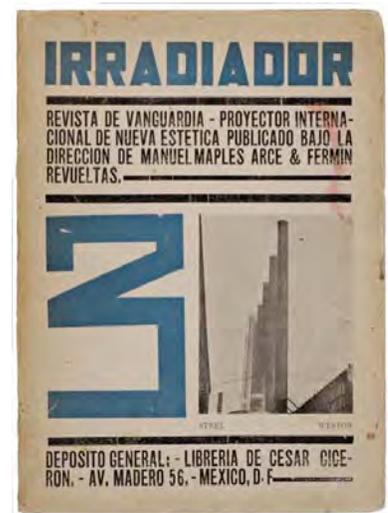
Las tres cubiertas las diseñó Fermín Revueltas, quien mantuvo el mismo diseño, formato y arreglo tipográfico. Se imprimió en duotono, algo novedoso; lo que cambió e hizo la diferencia fueron los colores. El primer número fue en color verde e ilustrado por Fermín Revueltas con la obra *El restorán*. Este número apareció vertical, a diferencia de los números dos y tres. El número dos fue en color rojo, con una pintura realizada por Diego Rivera, *Los mineros*; y el número tres y último fue una fotografía de Edward Weston, *Steel*. Las imágenes se imprimieron en escala en grises. La revista *Irradiador*, estuvo subtitulada ‘Revista de vanguardia —proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas’. *Irradiador* fue la primera revista periódica del Estridentismo, la cual experimentó con la publicidad y asumió la fotografía como extensiones del lenguaje de vanguardia.



Portada de *Irradiador*  
Núm. 1.



Portada de *Irradiador*  
Núm. 2.



Portada de *Irradiador*  
Núm. 3

### 3.6.2 *Irradiador*: análisis iconográfico de la revista



Portada o primera de forros y contraportada o cuarta de forros de *Irradiador* Núm. 3.

Esta publicación se planeó para que apareciera de manera mensual, la revista *Irradiador*, subtitulada “Revista de vanguardia —proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas” se publicó en la Ciudad de México, en 1923. En su primer número apareció el ensayo titulado “Irradiación inaugural”, a manera de presentación, en las tres ediciones dio a conocer y ensalza la estética urbana y aconsejó al lector, a quien trató como enfermo social. Participaron pintores como Diego Rivera, Jean Charlot y escritores como José Juan Tablada, Julio Torri, entre otros; los anuncios publicitarios jugaron un papel importante; como ejemplo, en la contraportada o cuarta de forros apareció un anuncio de cigarros del Buen Tono, como si se anunciaran en una radiodifusora y esta ciudad fuera futurista, ya que la mostraba con perspectivas muy angulosas.

La revista *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyecto internacional de una nueva estética* fue la primera del grupo estridentista. Aquí se examina el número tres, que tiene color azul y en su portada usó la fotografía de unas chimeneas industriales.

<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Irradiador. Revista de vanguardia. Proyecto internacional de una nueva estética</i></p> <p><b>Fecha de publicación:</b> mayo de 1921 a noviembre de 1923</p>	<p><b>Tipo de impreso:</b> revista literaria, cultural y artística que contenía poesía, caligramas, ensayos, artes visuales.</p> <p><b>Cuántas veces se publicó:</b> tres ediciones, de septiembre a noviembre de 1923.</p> <p><b>Periodicidad y puntos de venta:</b> Mensual, por suscripción o comprándola en el depósito ubicado en Av. Madero 56, en la Librería de César Cicerón. México, DF.</p> <p><b>Formato:</b> 21.64 x 27.9 cm</p> <p><b>El tipo de papel:</b> posiblemente bond, ya que con el paso del tiempo se ha deteriorado por el ácido.</p> <p><b>El cabeza</b> fue el mismo durante los tres números; el cambio fue en el cromatismo verde, rojo y azul. Tipografía san serif, todas en caja alta, lo que se modificó fue el número de la publicación y la ilustración. En el Núm. 1, <i>El Restoran</i>, de Fermín Revueltas; Núm. 2, <i>Los mineros</i>, de Diego Rivera; y Núm. 3, <i>Steel</i>, de Weston.</p> <p><b>Imprenta:</b> no se conoce dónde se imprimía; se sabe que podía adquirirse en la oficina de César Cicerón, en la calle Madero 56, México DF, y otras sucursales en Francia y Nueva York.</p>	<p>La revista correspondió a la primera etapa del Estridentismo que se desarrolló en la Ciudad de México. Existieron tres ejemplares mensuales entre septiembre y noviembre de 1923; la primera portada la realizó Revueltas, un óleo con el título <i>El restorán</i>; el segundo por Diego Rivera <i>Los mineros</i>, y Weston en la tercera con la fotografía <i>Steel</i>. En los tres casos el contenido fue de toque artístico literario y dio a conocer otras vanguardias de Europa. Contó con 16 páginas, escribieron varios vanguardistas ya conocidos, como José Juan Tablada, Humberto Rivas, Jorge Luis Borges; otros jóvenes como Kintanilla, también aparecieron varios caligramas en las centrales, como el de Diego Rivera. La gráfica estuvo a cargo de Fermín Revueltas, Jean Charlot y Ramón Alba, Diego Rivera y Leopoldo Mendez. Las portadas y los interiores los diseñó Revueltas, así como los anuncios de la compañía el <i>Buen Tono</i> para la contraportada y los nuevos recursos gráficos, como las tipografías “modernas” y juegos de puntajes dieron dinamismo a las palabras. <i>Irradiador</i> dio a conocer al grupo estridentista y otras vanguardias con los impresos conocidos hasta entonces con su diseño editorial y contenido.</p>

### 3.6.3 *Irradiador*: composición de la portada número 3



Portada de *Irradiador* Núm 3.

La portada de *Irradiador* tiene una composición que se divide en cuatro partes. El cabezal con el título, dividido por una pleca, el subtítulo y los editores Maples Arce y Fermín Revueltas, que terminan con una pleca delgada continua y otra pleca más ancha; y del lado izquierdo el número tres con una tipografía palo seco moderna y enseguida la fotografía de las chimeneas industriales; en la parte inferior de éstas, el título y la firma en altas con tipografía romana. Y por último, la ubicación de las oficinas y dónde podía comprarse.



Portada de *Irradiador* Núm 3.

	A	B	C	D
1	IRRADIADOR	IRRADIADOR	IRRADIADOR	IRRADIADOR
2	Revista cional de	De vanguardia Nueva esté	- proyecto tica puplicaron Publicado	Interna-Bajo la
3	Dirección Revueltas	De Manuel Maples	Arce &	Fermín
4	Núm. 3 en color azul		Fotografía de Weston Steel	Chimeneas industriales
5	Deposito ron.- Av.	General: lib Madero 56.-	brería de Cesar México D.F.	Cice

Cuadro con la diagramación.



### 3.6.4 Análisis iconográfico de *Irradiador* en su portada número 3.

La portada de *Irradiador Proyecto internacional de una nueva estética* muestra un diseño de vanguardia, rupturista, tanto en los temas como en el diseño; se realizó en un periodo de entreguerras y Barcelona fue un punto de encuentro con los artistas e intelectuales de aquellos años.

<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Irradiador RProyecto internacional de una nueva estética</i> Noviembre de 1923, Ciudad de México</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> Mayo de 1921</p>	<p>La única portada que utilizó una fotografía.</p> <p><b>Formato:</b> 21.6 x 27.8 cm</p> <p><b>Imagen:</b> Fotográfica y tipográfica.</p> <p><b>Formas:</b> líneas rectas.</p> <p><b>Color:</b> se utilizó el color azul para el cabezal y el número tres. El texto fue de base color negro.</p> <p><b>Diagramación:</b> está dividida en cuatro bloques, superior central el cabezal, dividido con una pleca y continúa el antetítulo dividido con otra pleca el número 3 de gran puntaje en color azul y del lado derecho la fotografía <i>Steel</i>, título y firma, otra pleca y la ubicación de la redacción.</p> <p><b>Familia tipográfica:</b> la tipografía que se empleó fue una palo seco en altas, tiene variantes como negritas y subrayado.</p> <p><b>Cabezal:</b> <i>IRRADIADOR</i> en tipografía palo seco color azul —El cabezal se localiza en la parte central inferior con un puntaje mayor, en altas y condensadas negritas.</p> <p><b>Impresión:</b> imprenta.</p> <p><b>Encuadernado:</b> engrapado a caballo.</p> <p><b>Papel:</b> cartulina brillante.</p> <p><b>Imprenta:</b> no se ubicó dónde se realizó la</p>	<p>La portada de <i>Irradiador Núm. 3</i> se realizó fue en el contexto dentro del círculo artístico mexicano. Después que acabó la Revolución Mexicana los jóvenes artistas buscaron la manera de manifestarse; en el caso de la portada de <i>Irradiador Núm. 3</i> fue mostrar una fotografía de una chimenea de una fábrica y olvidarse de la moda del porfirismo y todo lo elegante, por decirlo de alguna manera.</p> <p>Edward Weston fue el fotógrafo estadounidense que tomó imágenes de personajes importantes de la cultura y las artes. Acerca de <i>Steel</i> (acero) el título de las chimeneas industriales, que aparece en la portada <i>Irradiador Núm. 3</i> fue la materialidad y lugares comunes a los que no se les daba importancia.</p>



### 3.6.5 Los elementos que conforman la portada de *Irradiador* en su Núm. 3

Cabezal *IRRADIADOR* en color azul, tipografía palo seco en altas, .....

Pleca en color negro .....

Sumario en altas condensadas. Aparecen los nombres de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas Pleca en color negro .....

Pleca en color negro .....

Número de la publicación; en este caso es Núm. 3 con una tipografía palo seco estilizado en color azul .....

Pleca en color negro .....

Título de la fotografía *STEEL* con tipografía romana en altas .....

Las chimeneas industriales .....

Crédito de Eduart Weston .....



La ubicación de las oficinas y la librería donde se podía adquirir en el Depósito general: Librería de César Cicerón, Av. Madero 56, .México DF, todas en altas y termina con una pleca negra

### **3.7. *Horizonte* Revista Mensual de Actividad Contemporánea (Xalapa, Veracruz, 1926-1927)**

El movimiento estridentista tuvo su momento culminante en la ciudad de Xalapa, en los años 1926 y 1927. En 1925, Maples Arce, recién graduado de la Escuela Libre de Derecho, regresó a Veracruz, de donde era originario, para trabajar como juez de primera instancia. Al año siguiente lo nombraron secretario general del Gobierno del Estado de Veracruz y contó con el apoyo del entonces gobernador, general Heriberto Jara. El gobierno de Jara dio impulso a la cultura, para lo cual fundó la Editorial *Horizonte*, mismo nombre que tuvo la revista más representativa del Estridentismo. En *Editorial Horizonte* se publicaron libros de poesía, novela y cuento. En 1926 se retomó la idea de realizar otra revista, con el antecedente de la primera revista *Irradiador*. El gobierno adquirió maquinaria nueva para los Talleres Gráficos del Estado, lo que benefició al grupo estridentista y, en el caso de *Horizonte*, le permitió rebasar, por mucho, la siempre pequeña circulación de revistas de la época. Es difícil saber cuántos fueron los lectores que adquirieron la revista; se sabe que *Horizonte* tuvo repercusión porque la prensa de esos años publicó notas a favor y en contra de la revista y de sus editores. *Horizonte*, si bien fue el impreso más destacado del movimiento, según Luis Mario Scheider, tuvo un tiraje mayor; la edición abarcó 10 números y fue la publicación con la que se institucionalizó el grupo estridentista.

Maples Arce, invitó a Xalapa al escritor y periodista Germán List Arzubide y a los artistas visuales Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez. Ellos conformaron el grupo vital de Xalapa, mientras los demás integrantes que trabajaron en los primeros años colaboraron a distancia, como Arqueles Vela, Enrique Barreiro Tablada y el escultor Germán Cueto. Posteriormente se integraron otros artistas radicados en Xalapa, como Xavier Icaza, Ignacio Millán y Miguel Aguillón Guzmán. El grupo se mantenía en contacto con todos sus colaboradores de la República Mexicana y de otros países, conservando la condición moderna y cosmopolita del movimiento; paralelamente, el grupo se involucraba en la política y cultura local de Veracruz.

El imaginario estridentista representaba en su arte y literatura a la gran metrópoli, con estaciones de radio, tranvías, héroes urbanos,

rascacielos, multitudes de personas, etcétera. No obstante, Xalapa, en 1925, era una ciudad pequeña, al igual que otras ciudades mexicanas, apenas recuperándose de la Revolución Mexicana; había un panorama de cambios sociales y tecnológicos, no sólo en la capital del país, sino en todos los estados (sobre todo en comunicaciones y transportes), pero continuaban los conflictos internos en las diversas clases sociales: militares, agraristas, obreros sindicalizados, capitalistas extranjeros, movimientos estudiantiles, rebeldes armados, entre otros. Las doctrinas socialistas, comunistas y anarquistas también llegaron e influyeron en Veracruz. “En este sentido, Xalapa, a pesar de su fisonomía provinciana, puede ser considerada un centro de actividad vanguardista, por eso fue el refugio apropiado para el movimiento estridentista, que la rebautizó con el extravagante nombre de “Estridentópolis”.<sup>204</sup>

El gobierno del general Heriberto Jara patrocinó al grupo estridentista y se caracterizó por un idealismo con múltiples conflictos. La época *jarista* se recuerda principalmente por sus obras públicas, en especial el estadio xalapeño, fundado en septiembre de 1925. Asimismo, el programa reflejó un esfuerzo amplio por reorganizar la economía del estado y responder a las necesidades materiales y culturales de los obreros y campesinos veracruzanos. Aunque económicamente no había estabilidad, el gobernador y sus colaboradores realizaron varios programas ambiciosos para el desarrollo de la entidad; se construyeron carreteras, edificios públicos, escuelas, proyectos de vivienda popular y lugares recreativos, entre otros.

Para cubrir los gastos, el general Jara creó nuevos impuestos y reclamó a las compañías petroleras las regalías que debían pagar al gobierno estatal, aunque muchas se reusaron a hacerlo. El plan jarista fracasó por diversas razones, internas y externas; aunque se reconoce el apoyo que recibió el grupo estridentista por parte del gobernador, pues formó parte fundamental para el desarrollo que comprendió la reforma escolar, la construcción de escuelas, la creación de la Universidad Veracruzana y el patrocinio de diversos proyectos educativos y culturales.

En Xalapa, el movimiento estridentista sufrió cambios, debido a que en la capital el movimiento era una agrupación informal de artistas y escritores jóvenes que compartían inquietudes de experimentación y renovación estética. En el inicio se proclamaron revolucionarios; su idea de la Revolución, como menciona Mariana Figarella, “se concebía como

204 Elissa J. Rashkin. *La Arqueología De Estridentópolis*. México: FCE, 2012, p.20..



transformación y ruptura con las formas establecidas, cambio y dinamismo y conquista plena de libertad en todos sus ámbitos, personal y colectivamente”.<sup>205</sup> Respecto a su producción literaria, se mantuvieron alejados de la política, pero siempre estuvo presente la experimentación estética.

En abril de 1926 salió a la luz la revista *Horizonte*, en la que se integraron todas las clases sociales, por los temas que se trataban.

En el número inaugural, los editores explicaron sus intenciones:

En México, más que en ninguna otra parte, es necesario un guía, alguien que oriente esta crisis de un pueblo que sintiendo que era necesario destruir el pasado, fue a la batalla y lo deshizo, y ya triunfador, se halla solo, dueño de todos los caminos sin saber cuál seguir.

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

Para llegar a la realización de este ideal subjetivo, y para aceptar tan grande responsabilidad, es necesario ampliar la visión hacia todos los rumbos: por eso nada mejor que el nombre que señalamos a esta publicación, que intenta ser guía de una época: HORIZONTE.<sup>206</sup>

Para concretar tal propósito, la revista podía incluir todos lo que, según sus editores, eran temas de actualidad, utilidad e interés. Predominaron los temas sociales; sin embargo, la poesía, el cuento y la crítica literaria también tuvieron su espacio en cada uno de los 10 números que se publicaron durante un año. Puede decirse que *Horizonte* ejemplificó el concepto del intelectual como hombre integral, hombre de acción, quien (en palabras de Xavier Icaza) “debe bajar a la plaza pública y participar en la liza”.<sup>207</sup>

*Horizonte* no tenía la intención de ser una revista de arte, sin embargo, su diseño para esa época era vistoso. Sus páginas incluyeron reproducciones de grabados y cuadros de los pintores contemporáneos. Además, se aprovechó el talento de sus artistas, el pintor Ramón Alva de la Canal y el grabador Leopoldo Méndez -que llegaría a ser el máximo grabador mexicano- para realizar las portadas y desarrollaron sus habilidades en el grabado, como cuando aprovecharon los trozos de linóleo que sobraron de la remodelación del palacio de gobierno.

En las páginas de *Horizonte* aparecieron fotografías realizadas por Tina Modotti y Edward Weston, no sólo para ilustrar, sino como obras de arte.

205 Mariana Figarella. *Edward Weston y Tina Modotti en México*. México: UNAM, 2002, p. 156.

206 *Horizonte* Núm. 1. Xalapa: Ed. Horizonte, 1927. Hoja legal.

207 Xavier Icaza. *Panchito Chapopote*, preámbulo del autor a la segunda edición. México: Aloma, 1961, p. 7.

La colaboración de ambos fotógrafos con el grupo inició tiempo antes, sin olvidar la foto de Weston que apareció en la portada del Núm. 3 de *Irradiador*. Los estridentistas fueron los primeros en reconocer la importancia de estos fotógrafos extranjeros y su novedosa visión de México. Sentían empatía por la manera en que ambos fotógrafos se expresaban, Modotti y Weston buscaron la belleza en los productos de la Revolución Industrial; además, su “visión sintética y abstractiva”<sup>208</sup> era parecida a la del grupo; rechazaron todo tipo de expresión descriptiva o narrativa en su lenguaje literario y visual. Las fotografías publicadas en *Horizonte* complementaron las pinturas y las ilustraciones de Alva de la Canal y Méndez y reforzaron la imagen moderna y vanguardista que tenía la revista.

Aunque se desconoce el número exacto de lectores, se sabe de su influencia y repercusión ente los veracruzanos y entre lectores de Europa y América. Intelectuales mexicanos en el extranjero ayudaron en su distribución; por ejemplo, Alfonso Reyes escribió desde París en una carta a Xavier Icaza: “he visto con gusto *Horizonte*, y he distribuido con cuidado los números que me enviaste. [...] Aplaudo la iniciativa editorial y a todo correr preparo ya algo para que me lo publiquéis allá”.<sup>209</sup> Por su parte, José Juan Tablada mandó felicitaciones desde Nueva York a su sobrino Enrique Barreiro Tablada; comentó: “El estadio de Jalapa, cuya foto me enviaste, es bellísimo; pero espiritualmente lo complementa el equipo gladiatorio de *Horizonte* y de la pléyade que lo ilumina”.<sup>210</sup> Para este grupo de lectores, nacional e internacionalmente dispersos, la revista sirvió para definir al estado de Veracruz como centro de renovación social y artística.

Además la editorial *Horizonte* publicó folletos, carteles y obras literarias de los integrantes y otros de la biblioteca popular. Existió una colección económica de obras clásicas que tenía el propósito de poner al alcance del público literatura con temas políticos y sociales. Los editores tenían más proyectos en mente; desafortunadamente, el gobierno de Heriberto Jara sufrió un golpe de Estado el 29 de septiembre de 1927, con lo que se puso fin al movimiento estridentista y sus ambiciones editoriales.

Durante 1928, año en el que a Maples Arce lo eligieron diputado local, List Arzubide, en Xalapa, y Méndez y Millán, en Veracruz, continuaron el proyecto del grupo con la publicación de *Norte*, ‘periódico de acción social y de estética’. Por su parte, Alva de la Canal regresó a la ciudad de México, donde participó en el grupo ¡30-30!

208 Figarella. Edward Weston y Tina Modotti en México. p. 159.

209 Serge I. Zaïtzeff (ed.). *Xavier Icaza y sus contemporáneos epistolarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1995, p. 35.

210 José Juan Tablada. “Una bella carta inédita de José Juan Tablada sobre el movimiento estridentista”. *El Universal Ilustrado*, 26 de enero de 1928, p. 34.





Ilustración de Norah Borges, que apareció en *Horizonte* Núm. 9..

Esther Hernández Palacios, investigadora de uno de los más elocuentes defensores del movimiento desde el campo de las letras mexicanas, afirma que el estridentismo jalapeño “representó un momento esencial de la historia literaria y artística” durante el cual, “Jalapa se convirtió en el centro de la vanguardia artística de México”.<sup>211</sup> No obstante, quizá por la disposición metropolitana de gran parte de la historiografía mexicana durante el siglo XX, las manifestaciones culturales de las regiones durante el llamado “renacimiento cultural mexicano”<sup>212</sup> recibieron poca atención. Sin duda, la presente reedición nos ayudará a comprender mejor el movimiento estridentista —ninguneado desde hace tiempo por la mayoría de los cronistas de la literatura mexicana— y la complicada y maravillosa década de los años 20, generadora de tantos sueños, entre ellos, la utopía llamada “Estridentópolis”.

Los números 7 y 9 son publicaciones que contienen textos políticos, económicos, sociales y trabajos realizados por el gobierno veracruzano.

En *Horizonte* Núm. 7, en su contenido aparecen notas editoriales del prestigio internacional de Veracruz, la educación del pueblo y los grandes periódicos de México; además, tocaron temas relativos a la esencia del

211 Sergio González Levet. “*La UV rendirá homenaje al Estridentismo*” (entrevista con Esther Hernández Palacios). *Punto y Aparte*, 15 de octubre de 1981, p. 23.

212 Se le conoce como “renacimiento cultural mexicano” al periodo comprendido de 1920-1940, después de la Revolución Mexicana, México sufrió cambios, políticos, económicos y culturales.



militarismo, de educación y de instrucción pública. Varias páginas, se destinaron a la lucha social; artículos como la civilización americana, el *Popol Vuh*, así como láminas de Veracruz, Muestrario de mujeres, por Árqueles Vela, Ramón Alba de la Canal y Leopoldo Méndez fotografía de Edward Wheston (*sic*); en su interior aparecía una pintura de Jean Charlot, que también se publicó en *Irradiador*, en octubre de 1926, con un costo de 0.30 centavos y constaba de 52 páginas .

En el número 9 de *Horizonte* se publicaron notas editoriales, artículos históricos, como Marx y la Revolución, un poema titulado *El Tío*, de Federico García Lorca, una carta abierta al presidente Obregón, temas de educación social, en nuevos inventos y aplicaciones, el cultivo del café y la sección de recomendaciones, notas de libros y revistas. En este número aparecieron ilustraciones de Leopoldo Méndez, Julio Castellanos, Pedro S. Casillas y Rafael Rivera En cuanto a los anuncios publicitarios, se contaban los del Departamento de Luz y Fuerza y Transportes del estado de Veracruz. Se publicó en marzo de 1927; su costo era de 0.30 centavos y consistía de 52 páginas.

### 3.7.1 Las ocho portadas de *Horizonte* Revista Mensual de Actividad Contemporánea

Durante un año se realizaron 10 números de *Horizonte*; en este apartado se mencionarán brevemente las otro ocho que encontré. Las portadas mantuvieron el mismo formato y sus grabados fueron totalmente diferentes; tuvieron la misma composición: cabezal, en la parte superior, y en la parte central la ilustración, grabado en linoleo de dos a tres tintas; en la parte inferior central estaba el mes y el año; y en algunos casos, el precio, de 30 centavos; la firma de Ramón Alva de la Canal o Leopoldo Méndez. En la mayor parte de los ejemplares pueden observarse colores primarios, como el rojo, azul y amarillo; temas como paisajes rurales con formas geométricas, escenas de personajes de campo, de vendedora de frutas, un tema muy representado en los pintores de la época, campesinos y obreros. Los paisajes son muy geométricos y en los colores de los carteles se nota claramente la influencia de la vanguardia rusa. La constante de la portada es el cabezal, con *Horizonte*, que se mantuvo en la parte superior; después del número dos se agregaron el mes y año de publicación, así como el costo, de 30 centavos.



Portadas de *Horizonte* de abril de 1926 a mayo de 1927.

### **3.7.2 Análisis iconográfico de *Horizonte* Revista Mensual de Actividad Contemporánea**

*HORIZONTE* Revista Mensual de Actividad Contemporánea

Publicará artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes, cuestiones sociales y políticas que sean de actualidad y de interés.

Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario.

Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin juicios ni validaciones intensas. Interesará a todos. Preocupará a muchos.<sup>213</sup>

Esta publicación fue la más importante del movimiento estridentista, ya que en ella aparecen los temas que le importaban, así como su “filosofía vanguardista”. Con esta publicación crean una identidad propia, retoman el paisaje rural posiblemente porque se asentaron en la capital de estado de Veracruz. En sus páginas participan escritores mexicanos y extranjeros, que apoyan la filosofía del movimiento.

La revista se planeó para que apareciera mensualmente; fue así desde el número uno, que apareció en abril, hasta el número ocho, que vio la luz en noviembre de 1926. Hay que puntualizar que no hubo ediciones en diciembre de 1926, hasta marzo de 1927, cuando apareció el número nueve a finales de ese mes y el último número fue bimestral con el número 10 publicado en abril y mayo de 1927; fue esta edición puso fin a la revista *Horizonte*.

Estuvo bajo la dirección de German List Arzubide y los diseñadores e ilustradores Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal. Tuvo secciones casi fijas que mantenían temas de interés para el gobierno veracruzano, como los proyectos y avances de éste, temas de educación, reportajes de la construcción del estadio; escribieron personajes nacionales y extranjeros para darle difusión internacional. Se ilustró con viñetas, dibujos, pinturas de fotografías, en comparación con su antecesor, que fue *Irradiador*; se manipuló menos la tipografía, pero cada entrada de artículo o sección tenía un acomodo de cabezal, las páginas se mantuvieron en 48 y 56. Respecto a la gráfica, se contó con la participación de Jean Charlot, Diego Rivera, Fermín Revueltas, también aparecerían esporádicamente otros artistas, como Abraham Ángel, Rafael Sala, Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma, José Clemente Orozco; en la fotografía se contó con

<sup>213</sup> Presentación de *Horizonte*  
Núm. 1, Jalapa (sic) Veracruz, hoja  
del directorio, 1926..



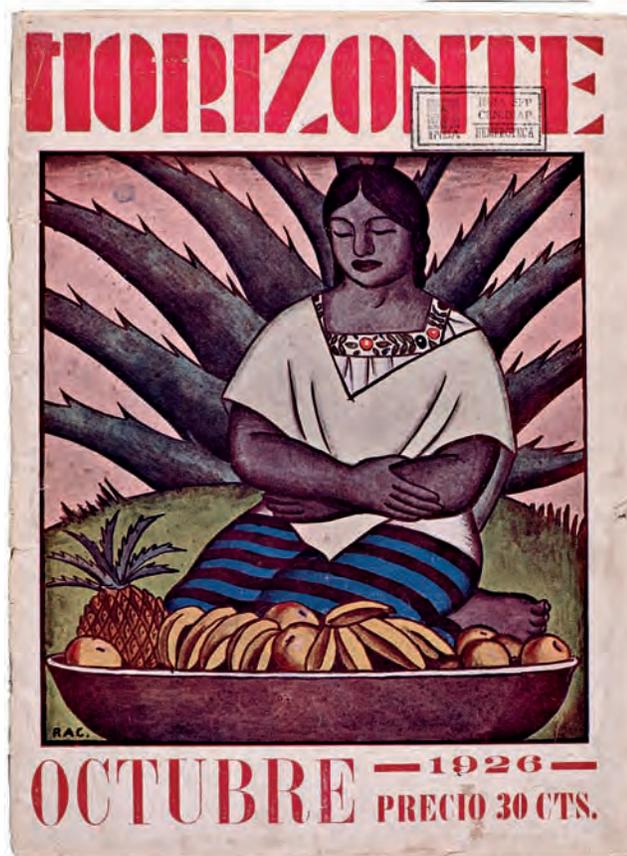
la participación de Tina Modotti, Edward Weston y Pedro S. Casillas. *Horizonte* fue una revista que llamaba la atención en todos los aspectos por su formato más grande, lo colorido de la portada y los temas que contenía: temas de lucha social, de teatro y poesía crítica literaria.

Las fotografías tuvieron un papel importante en ella, donde se veía a la sociedad veracruzana y se informaba de la construcción del estadio, de la nueva arquitectura. Encuanto a la publicidad, a comparación de las otras revistas investigadas, posee más anuncios de cerveceras, de primera mano, doctores, abogados, aseguradoras, restaurantes, librerías y anuncios del gobierno<sup>214</sup>.

214 Cabe aclarar que trabajé con el facsimilar de *Revistas literarias mexicanas modernas Horizonte 1926-1927* que publicó el FCE en 2011; sin embargo se revisó el Núm. 7 en la biblioteca del Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México para estudiar las características físicas.

<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Horizonte</i> <i>Revista mensual de actividad contemporánea</i></p> <p><b>Fecha de publicación:</b> abril de 1926 a mayo de 1927</p>	<p><b>Tipo de impreso:</b> revista política-cultural y artística que contenía poemas, ensayos, poesía, informes y avances del gobierno veracruzano, textos de música y teatro.</p> <p><b>Cuántas veces se publicó:</b> 10 ediciones.</p> <p><b>Periodicidad y puntos de venta:</b> mensual, por suscripción o comprándola en la librería Horizonte, que pertenecía al gobierno del estado.</p> <p><b>Formato:</b> 23.6 x 32.5 cm; un formato casi tabloide.</p> <p><b>El tipo de papel:</b> para las tapas se utilizó cartulina sulfatada y en los interiores un papel satinado.</p> <p><b>El cabezal:</b> fue el mismo que el título; se modificó el color y el estilo tipográfico.</p> <p><b>Tipografía:</b> en la portada fue palo seco; en los interiores, romana; se utilizó una retícula de cuatro columnas.</p> <p><b>Imprenta:</b> ediciones Horizonte.</p>	<p>En este número aparecieron notas acerca de los avances en infraestructura en el estado de Veracruz.</p> <p>Temas de educación y de transporte. Poemas de José Juan Tablada.</p> <p>Se ilustró con pinturas de Diego Rivera, Fermín Revueltas; también aparecerían esporádicamente otros artistas que vistieron sus páginas, como Abraham Ángel, Rafael Sala, Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma, José Clemente Orozco; en la fotografía se contó con la participación de Tina Modotti, Edward Weston y Pedro S. Casillas.</p>

### 3.7.3 *Horizonte*: composición de la portada Número 7



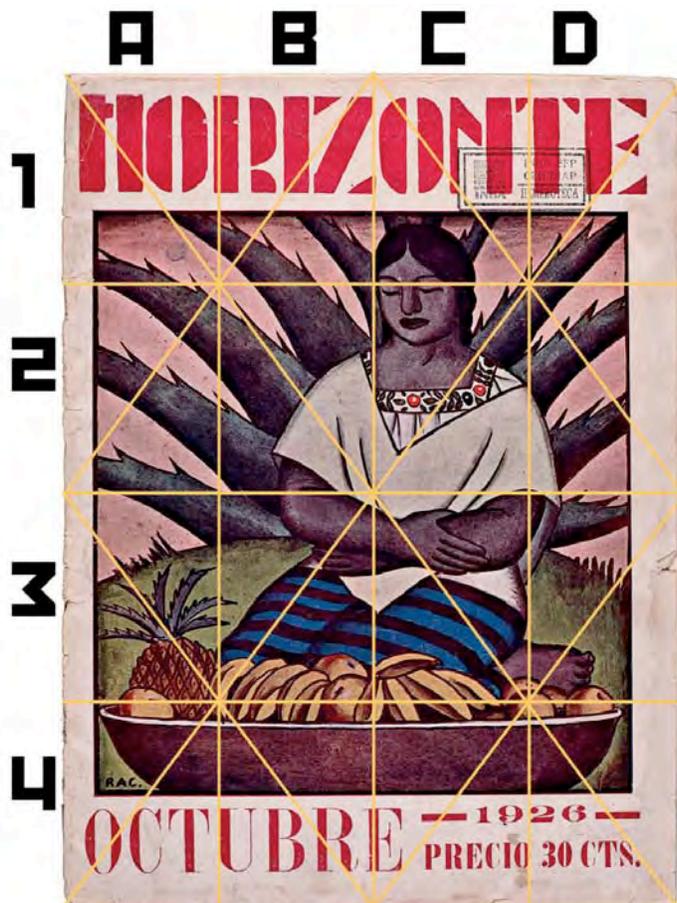
Portada de *Horizonte* Núm. 7, octubre de 1926.

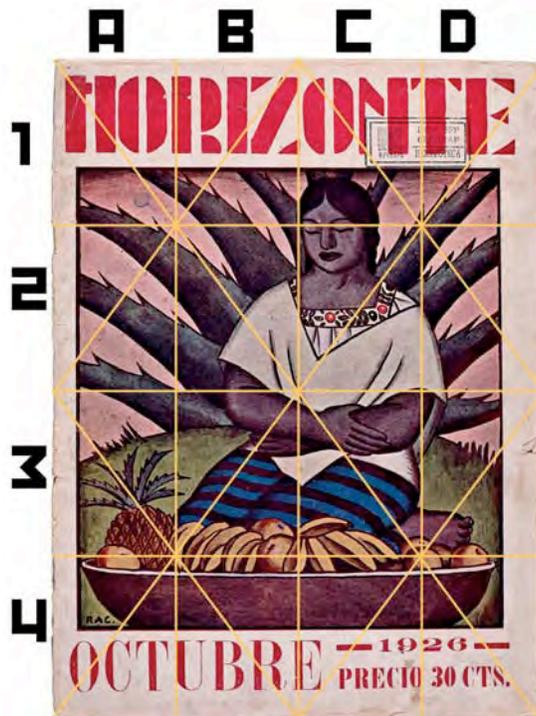
Esta portada la realizó Ramón Alva de la Canal; es un grabado con un tema recurrente para la época y para la Escuela Mexicana de Pintura, ya que la representarán varios pintores más; se trata de una indígena vendedora de frutas con vestimenta mazahua. En la parte inferior, en primer plano, se ve una cesta llena de frutas, como piña, plátanos y naranjas; del lado izquierdo aparece la parte superior se muestra el cabezal con HORIZONTE en altas; en la parte central se muestra a la mujer que vende frutas en una composición cuadrada; en la parte inferior están las iniciales del pintor 'RAC' en altas. Hay una utilización de la iconografía de lo mexicano, que en esos momentos se convertiría en un programa de consumo de masas, que dio lugar a la posterior creación de estereotipos de lo mexicano.<sup>215</sup> En la parte inferior aparece el mes y el año de 1926, con guiones medios y el precio de 30 CTS. Todas en altas con una tipografía romana, a diferencia del cabezal, que utilizó palo seco de tipo estencil.

215 Rocío Guerrero.

### 3.7.4 Análisis iconográfico de *Horizonte* en su portada Núm. 7

*Horizonte* Núm. 7, la realizó el pintor Ramón Alva de la Canal y nos muestra a una mujer vendedora de frutas, uno de los estereotipos de la mujer mexicana, quien viste ropa clásica de los mazahuas; es decir, una blusa bordada y de forma triangular, y una falda rayada en color azul y negro, permanece en cuclillas y con los brazos cruzados. En este cuadro se muestran los elementos visuales que componen la revista *Horizonte* Núm. 7, el personaje de una mujer, vendedora de frutas con una cesta, el cabezal de *Horizonte* en altas color rojo en la parte superior; en la central, la pintura de Ramón Alva de Canal, pues aparece su firma en la parte izquierda inferior; en la parte inferior, el mes en altas, con una tipografía romana y un bloque de plecas el año de —1926— y el precio: 30 CTS en altas y negritas en color rojo.





Portada de *Horizonte* Núm 7, diagrama.

	A	B	C	D
1	HO	RIZ	ON	TE
2	Pintura en segundo plano, aparece un maguey	Pintura en primer plano; aparece el brazo de la mujer con blusa típica	Rostro femenino	Pintura en segundo plano; aparece un maguey
3	Pintura en segundo plano, aparece un maguey  Cesta de frutas: piña y naranja	Pintura en primer plano, aparece el brazo de la mujer con Cesta de frutas: plátanos y naranjas	Cuerpo de la mujer, parte inferior	
4	OCT	UBRE	----- 19	26-----  PRECIO 30 CTS.

Cuadrado con la diagramación.

<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Horizonte</i> Núm. 7</p> <p><b>Fecha de publicación:</b> octubre de 1926</p>	<p><b>Tipo de impreso:</b> de corte revista de cultura, artes y literaria con proselitismo hacia el gobierno de Veracruz.</p> <p><b>Formato:</b> 23.7 x 32.5 cm</p> <p><b>Imagen:</b> una pintura de una mujer vendedora de frutas.</p> <p><b>Colores:</b> cálidos rojo y amarillo, con ocre.</p> <p><b>Formas:</b> pintura sintetizada de una mujer indígena que vende fruta.</p> <p><b>Colores:</b> cálidos, rojo y amarillo, con ocre.</p> <p><b>Diagramación:</b> se divide en tres partes: superior con el cabezal en rojo, central e inferior, con el mes de publicación y el costo.</p> <p><b>Familia tipográfica:</b> palo seco.</p> <p><b>Cabezal:</b> en altas, en color rojo, tipografía palo seco</p> <p><b>Impresión:</b> imprenta tipográfica en la editorial Horizonte del gobierno de estado de Veracruz.</p> <p><b>Encuadernado:</b> a caballo y engrapado.</p> <p><b>Papel:</b> cartulina brillante.</p>	<p>La portada de <i>Horizonte</i> Núm. 7 es la muestra de una época y moda cuando se realiza un estereotipo de una sociedad; fue un tema muy recurrente por los pintores de la escuela de Pintura Mexicana.</p> <p>Es ver a los grupos marginados y las actividades cotidianas que realiza con la venta de productos.</p> <p>Se observa una postura casi-zen de parte de la mujer, sentada en cuclillas y con los brazos cruzados.</p>

### 3.7.5 Los elementos que conforman la portada de *Horizonte* en su Núm. 7

Sello de la biblioteca del INBA. La tipografía posiblemente grabada, de estilo

Cabezal en tipografía tipo estencil, en color rojo; se utilizaba comúnmente en las publicaciones de ese período

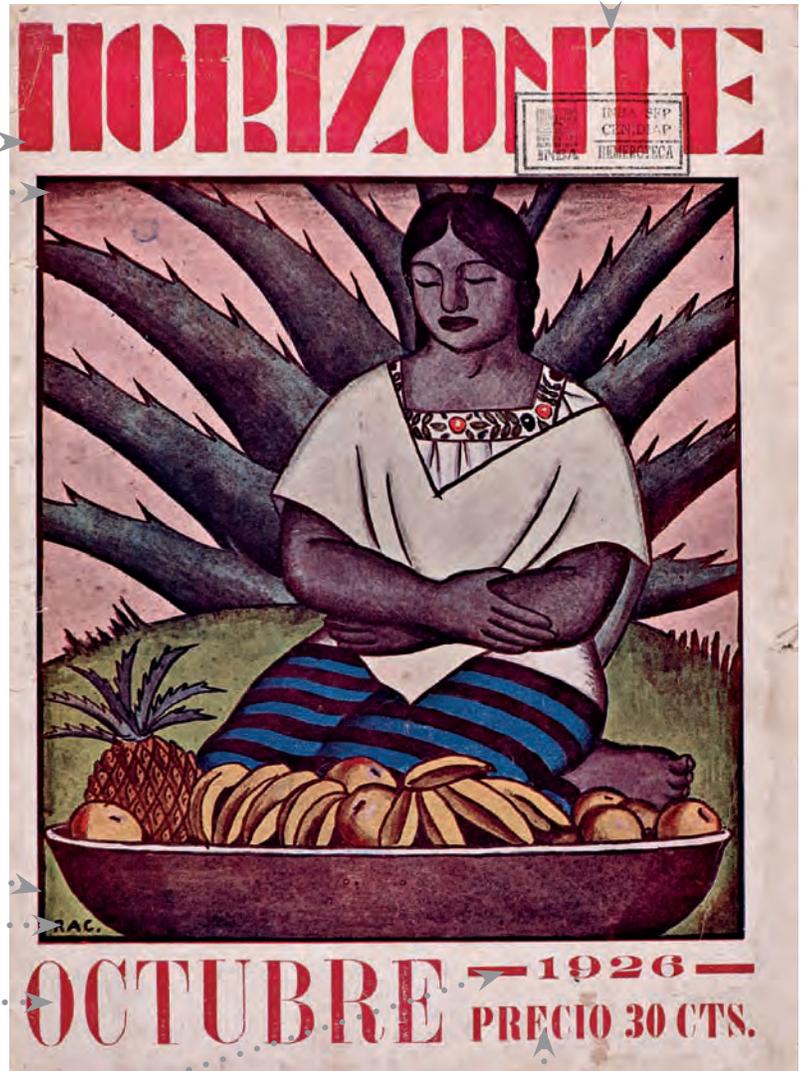
En primer plano, una mujer indígena. Vendedora de frutas, con una canasta. Fue una imagen costumbrista de los pintores de esa época

Firma del pintor y editor gráfico: aparece como RAC y es Ramón Alva de la Canal.

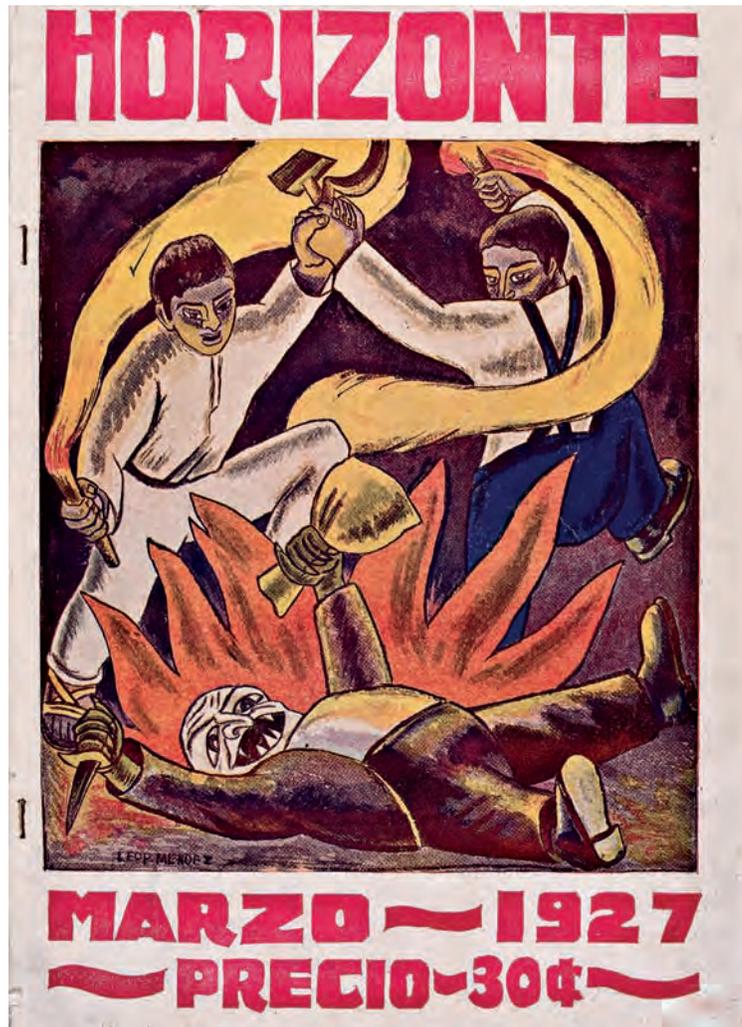
Octubre, mes en que apareció, en altas, con tipografía romana en color rojo; el año aparece de menor tamaño

Pleca que acompaña el año con tipografía en altas romanas

El precio aparece en tipografía romana condensada en altas. Similar a la del cabezal



### 3.B. Análisis Iconográfico de *Horizonte*: en la revista Núm. 9



Portada o primera de forros de *Horizonte* Núm. 9.

Este número contó con la pintura de Leopoldo Méndez en la portada “La imagen de un triunfo de las clases obreras y campesinas,”<sup>216</sup> después de la Revolución Mexicana, la igualdad de las clases trabajadoras, los campesinos y obreros. En este número se publicaron notas acerca del imperialismo judío-sajón, páginas de lucha social, la obra editorial del gobierno del estado de Veracruz, dos cuentos mexicanos, el poema “Tío Vivo”, del español Federico García Lorca, la construcción de caminos y en la parte visual aparecen ilustraciones de Julio Castellanos, Pedro S. Casillas Rafael Rivera y Leopoldo Méndez.<sup>217</sup> En la página número tres se observa una fotografía del presidente Plutarco Elías Calles.

216 Rocío Guerrero. Nada mejor que el nombre que señalamos a esta publicación, que intenta ser guía de una época,: *Horizonte*, FCE, México, p. 20.

217 Cabe aclarar que trabajé con el facsimilar de *Revistas literarias mexicanas modernas Horizonte 1926-1927*, que publicó el FCE en 2011, sin embargo, se revisó el Núm 7 en la biblioteca del Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México para estudiar las características físicas.

<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p><b>Nombre:</b> <i>Horizonte</i> <i>Núm. 9</i></p> <p><b>Fecha de publicación:</b> Marzo de 1927</p>	<p><b>Tipo de impreso:</b> revista política-cultural y artística que contenía: poemas, ensayos, poesía, informes y avances del gobierno veracruzano, textos de música, teatro.</p> <p><b>Cuántas veces se publicó:</b> 10 ediciones.</p> <p><b>Periodicidad y puntos de venta:</b> mensual, por suscripción o comprándola en la librería Horizonte, que pertenecía al gobierno del estado.</p> <p><b>Formato:</b> 23.6 x 32.5 cm; un formato casi tabloide.</p> <p><b>El tipo de papel:</b> para las tapas se utilizó cartulina sulfatada y en los interiores un papel satinado.</p> <p><b>El cabezal:</b> fue el mismo que el título; se modificó el color y el estilo tipográfico.</p> <p><b>Tipografía:</b> en la portada fue palo seco; en los interiores, romana; se utilizó una retícula de cuatro columnas.</p> <p><b>Imprenta:</b> Ediciones Horizonte.</p>	<p><i>Horizonte</i> Núm. 9. En este número se publicaron los avances de la educación, la producción editorial del estado de Veracruz con la Editorial Horizonte, ya que se publicaron obras de los estridentistas, como suplementos de música veracruzana, como sones y huapangos. También en este número se habló de la construcción de caminos rurales.</p>

### 3.8.1 *Horizonte*. composición de la portada No. 9



Portada *Horizonte* Núm. 9, marzo de 1927.

Esta portada la realizó Leopoldo Méndez y es una pintura que representa el “triumfo de la Revolución Mexicana”; en ella se colocaron dos personajes, uno personifica a lo rural a partir del campesino y el otro representa al obrero, unidos por una hoz y un martillo; en la parte inferior se colocó al burgués cruel y rico. Esta portada puede leerse en tres partes, la superior con el cabezal de *Horizonte* con una tipografía posiblemente grabada, por las terminaciones, en altas, en color rojo; en el centro la pintura que abarca un porcentaje considerable, aparece el mes de Marzo y con una pleca semi circular divide el año de 1927 y con otra pleca del mismo estilo el precio de 30 centavos. Todas en altas con una tipografía del mismo estilo posiblemente, Méndez realizó la composición usando clichés. Emplea colores cálidos, como el rojo, amarillos y colores neutros, sepias y ocre. En el número 9 de *Horizonte* se muestra a los pobres contra los ricos, el proletariado en contra de la burguesía mexicana. Leopoldo Méndez fue un grabador muy destacado, con una acritud anarquista que se ve reflejada en este trabajo. De la composición de esta portada y los elementos que la componen destacan los colores y la gestualidad de los personajes que en ella aparecen.



Portada *Horizonte* Núm. 9, diagrama.

	A	B	C	D
1	HO	RIZ	ON	TE
2	Parte de la pintura y el rostro del campesino	Se unen la oz y el partillo por las manos de los dos personajes	Parte de la mano izquierda con una antorcha y de ahí sale fuego. personaje que representa a los obreros, por utilizar overol en color azul; sólo se percibe la mirada	Continúa la mancha amarilla que representa al fuego. El obrero tiene una pierna arriba, por lo que se percibe que camina
3	Brazo del campesino, puede identificarse por la vestimenta de manta. En la mano sostiene una antorcha con llamas en el segundo plano; aparecen unas llamas que representan una hoguera	Parte del cuerpo del campesino y aparece una bolsa que representa dinero, sostenida por un personaje grotesco, que se encuentra tirado en el piso. Posee un rostro de maldad y sostiene la bolsa como señal de poder; en el segundo plano continúa parte de la hoguera	Parte del personaje "malo" y continúa la hoguera.	Extremidades inferiores del personaje burgués
4	MAR Daga en la mano izquierda del personaje de rostro grotesco Firma de Leopoldo ----- P	Méndez RZO  RECI	-----19  IO-----30	27  ¢-----

### 3.B.2 Análisis iconográfico de *Horizonte* en su portada Núm. 9

En la portada de *Horizonte* Núm. 9, el tema es la unión de obreros y campesinos; está integrada por dos personajes, uno del lado izquierdo y el otro en el derecho, que se unen con una oz y un martillo (símbolo del comunismo); el tema es el triunfo de la Revolución Mexicana con los obreros y campesinos. Este conjunto se ubica en la parte superior central; en la parte inferior está un personaje con una máscara de algún Judas.<sup>218</sup> Aquí se refleja la desigualdad de ricos y pobres, la unión de las clases trabajadoras y a la clase alta, que no valora a la clase baja y trabajadora.

218 Judas es un personaje de cartón o tela que se quema durante las festividades religiosas.

<b>Identificación</b> de la revista	<b>Descripción:</b> (asunto primario preiconográfico) Elementos formales: formato, retícula, número de revista, número de páginas, impresión	<b>Análisis</b> (asunto secundario-iconológico)
<p>Nombre: <i>Horizonte</i> <i>Núm. 9</i></p> <p>Fecha de publicación: Marzo de 1927</p>	<p><b>Formato:</b> 23.7 x 32.5 cm</p> <p><b>Imagen:</b> sintetizada de personajes, campesino, obrero y clase alta.</p> <p><b>Formas:</b> estilizadas. Dibujos a línea y con color que representa una danza de victoria.</p> <p><b>Colores:</b> cálidos, rojo y amarillo con ocres.</p> <p><b>Diagramación:</b> se divide en tres partes, superior con el cabezal en rojo, central la pintura de la danza del triunfo e inferior, con el mes de publicación y el costo.</p> <p><b>Familia tipográfica:</b> posiblemente fue copiada de una palo seco, ya que en sus terminaciones y en los ojos de los tipos tiene problemas.</p> <p><b>Cabezal:</b> en altas, en color rojo; tipografía palo seco.</p> <p><b>Impresión:</b> imprenta tipográfica en la editorial Horizonte del gobierno de estado de Veracruz.</p> <p><b>Encuadernado:</b> a caballo y engrapado.</p> <p><b>Papel:</b> cartulina brillante.</p>	<p><i>Horizonte</i> Núm. 9. La portada fue la penúltima en aparecer, donde se representa el triunfo de la Revolución Mexicana a través de la sociedad de bajos recursos contra la clase pudiente, la cual se representa cruel y con rostro horrendo, que sostiene una daga en una mano y en la otra, poder y dinero; se encuentran símbolos como la oz y el martillo, que recuerda a una sociedad comunista, donde los trabajadores tienen el mismo nivel.</p>

### 3.3.3 Los elementos que conforman la portada de *Horizonte* en su Núm. 9

Cabezal en color rojo y en altas que pareciera ser recortada en vinil por la terminación en varios caracteres tipográficos en palo seco.....

Llamas de fuego que salen de una antorcha; el martillo y la oz se unen.....

Dos personajes; a la izquierda es un campesino y en la derecha, un obrero unidos.....

Grapa de la encuadernación.....

Daga en la mano derecha.....

La firma de Leopoldo Méndez.....

Personaje masculino, con rostro grotesco, de sonrisa cruel, acostado con pose de poder, ya que en la mano derecha tiene una daga y en la otra una bolsa que representa dinero. Ropa de tipo burgués de la década de los años 20 del siglo XX.....

Mes de Marzo – año 1927 en altas en color rojo y una pleca semi circular que separa el año. Con plecas semicirculares, el precio, otra pleca y los 30¢, terminando con otra pleca semicircular.....



La tipografía pareciera ser un cliché de madera, ya que tiene varias inconsistencias en los acabados porque es una palo seco; se observaban problemas de trazo en los ojos de las letras y en la terminación, como la ¢ y el 9.

### 3.9 Diferencias y similitudes de las seis portadas *Grecia, Vltra, Vida-Americana, Irradiador, Horizonte No 7 y Horizonte No 9*

Las portadas de las revistas de las vanguardias de España y México llamaron la atención de un público enfocado a temas relacionados con la producción artística, literaria y cultural. Las revistas fueron los medios de difusión de los movimientos conocidos como Ultraísmo y Estridentismo. En sus páginas se intentó exponer la idiosincrasia y lineamientos de dichas vanguardias; es por ello que en el contenido y formato de éstas podemos encontrar similitudes que a continuación se enunciarán.

CABEZAL					
Color: verde y rojo en altas y tipografía en romana	En altas y tipografía en romana color rojo	En altas y tipografía palo seco en negro	En altas y tipografía palo seco en color azul	En altas y tipografía en romana color rojo	En altas y tipografía en romana color rojo
IMÁGENES					
	Grabado muy sintetizado del escenario de un circo.	Un grabado de Ambroise	Número 3 en azul y fotografía con el título <i>Steel</i>	Pintura de una vendedora de frutas	Pintura del triunfo de las clases pobres sobre la clase rica
ANTETÍTULOS					
		NO HAREMOS LITERATURA HISPANO-AMERICANA			
SUBTÍTULOS					
			REVISTA DE VANGUARDIA - PROTECTOR INTERNACIONAL DE NUEVA ESTETICA PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE MANUEL MAPLES ARCE & FERRAN REVUELTAS.		
PARTE INFERIOR					
		PRECIO: 40 C. DE DOLLAR - 2 PESETAS - 4 FRANK	DEPOSITO GENERAL: LIBRERIA DE CESAR MORENO - AV. MALHERO 56 - MEXICO, D.F.	OCTUBRE - 1920 - PRECIO 30 CTS.	MARZO - 1927 - PRECIO 30c

Para concluir se presenta un cuadro comparativo de las seis portadas, en su aspecto físico, las tres ibéricas y las dos mexicanas, se puede observar que existen similitudes en los formatos grandes, algo fuera de lo común de aquellos años, similitud con el encuadernado y la impresión.

<b>FORMATO (TAMAÑO)</b>					
<b>Ancho:</b> 18 cm <b>Altura:</b> 24.3 cm	<b>Ancho:</b> 25.4 cm <b>Altura:</b> 33.4 cm	<b>Ancho:</b> 22 cm <b>Altura:</b> 28 cm	<b>Ancho:</b> 21.6 cm <b>Altura:</b> 27.8 cm	<b>Ancho:</b> 23.7 cm <b>Altura:</b> 32.5 cm	<b>Ancho:</b> 23.7cm <b>Altura:</b> 32.5 cm
<b>ACABADOS</b>					
Encuadernado a caballo, en grapas	Encuadernado a caballo, en grapas	Encuadernado a caballo, en grapas	Encuadernado a caballo, en grapas	Encuadernado a caballo, en grapas	Encuadernado a caballo, en grapas
<b>IMPRESIÓN Y DISTRIBUCIÓN</b>					
Se imprimió en Sevilla; su oficina se ubicaba en Amparo Núm..20 y en Madrid a partir del número 43	Redacción Monteleón 3, 7 Editorial y librería: Rafael Caro Raggio Mandizábal, 4 Plaza de canalejas Establecimiento tipográfico de Antonio Corbi, Santa María 26 Madrid.	Redacción Impresión en el Taller de Barcelona, España	Depósito general: Librería de César Cicerón: Av. Madero 56, México DF,	Ediciones Horizonte del estado de Veracruz. Xalapa, 1926	Ediciones Horizonte del estado de Veracruz. Xalapa, 1926

## CONCLUSIONES

Las portadas de las revistas cumplen con la función de dar a conocer datos concernientes a la vida cultural, literaria y artística; muestran una posición de corte estético propia de alguna corriente artística; además, difunden al exterior una ideología y la manera de ver el arte. En este caso, las portadas son la puerta a un discurso retórico de una colectividad que, expone a su público, la naturaleza y función de su ideología y las características que las diferencian del resto. En ellas se observa claramente que tienen una personalidad propia y sugestiva, pues poseen influencia de las primeras vanguardias del siglo xx.

Las conclusiones que generó esta investigación se dividen en tres ejes temáticos: la primera se refiere a las vanguardias literarias artísticas; la segunda versa entorno al desarrollo de las publicaciones periódicas, sus similitudes, diferencias y las consecuencias de estas revistas; finalmente se abordarán las particularidades de cada una de las revistas que se analizaron.

1. En la historia de las corrientes artísticas conocidas como *Avant-garde* se entendió y observó que los artistas de los movimientos de ruptura utilizaron las recientes tecnologías que se desarrollaban en la época así como las técnicas y materiales novedosos para darse a conocer a través de los medios impresos. Desde el francés Alfred Jarry hasta la *Bauhaus*, los artistas se apoyaron en estas publicaciones para difundir su ideología y estética propias. Se conoció la relación con el entorno y las nuevas formas de reproducción en serie gracias a la evolución de las máquinas, que generaron nuevas formas de discurso e impulsaron una revolución intelectual para ir en contra de lo clásico. En pocas palabras, se trató de movimientos que tomaron a la máquina como un ente todopoderoso, para descontextualizar los materiales y crear arte agresivo, irreverente y contestatario.

En esta época se observa de manera clara la evolución de las sociedades, sus artistas e intelectuales, con lo que surgió otra manera de ver al hombre y su entorno. De la misma forma, cambió el modo en la que se configuraron las sociedades. México resurgía como país después de la Revolución Mexicana; un pueblo sumergido en la pobreza extrema y en su mayoría con población de analfabetas, se rebeló contra el sistema clasista y opresor del viejo régimen. No obstante, siempre existió la clase media, que vio nacer a la generación de jóvenes que crearon la vanguardia *estridentista*. La sociedad mexicana de principios del siglo xx se caracterizó por ser polarizada y parca; mientras que la clase acomodada poseía educación y tenía los medios económicos para conocer lo que sucedía en el resto del mundo; la mayoría de la población era pobre, con significativas limitaciones culturales y de servicios.

España era un caso similar, pues la clase acaudalada gozaba de privilegios y lujos que la mayoría de los pobladores carecía. Se entiende claramente que el ultraísmo español fue un grito interno, tanto en su lírica como en lo gráfico; un arte poético. Por su parte, el Estridentismo mexicano se concibió, desde su nombre, como algo dinámico y estruendoso que dio gritos hacia el exterior; su discurso fue contestatario y para las masas.

Otro balance que vale la pena realizar es el contexto de posguerra que ambos países enfrentaban; México avanzaba en la reconstrucción del tejido social después de la Revolución, mientras que España padecía los embates de su Guerra Civil. Ambos movimientos armados los protagonizaron principalmente jóvenes intelectuales que se encargaron de difundir las innovaciones en el campo de la vanguardia, en el arte y la cultura. Utilizaron manifiestos, poesías, caligramas, obras plásticas y gráficas impresas en sus revistas, siendo éstos los antecedentes panfletarios de los medios impresos que se estudiaron en esta tesis. Es decir, fue gracias a los conflictos armados que hubo un intercambio de ideas con artistas extranjeros que llegaron a España y México huyendo de la guerra. Ejemplos de esta relación entre artistas y algunas revistas son los casos de David Alfaro Siqueiros, con *Vida-Americana*, y de los hermanos Borges y sus colaboraciones en las revistas ultraístas.

La creación de las revistas se dio a partir de las tertulias literarias; en el caso de España, los artistas se reunían en un principio en el Ateneo de Sevilla; en la Ciudad de México convivían en el Café de Nadie y después en Xalapa, Veracruz. Ambas vanguardias se han estudiado desde el campo de la literatura y se han realizado facsimilares de algunas de estas revistas, no de todas.

En el caso del Estridentismo, ha sido de los movimientos más estudiados por parte de la Universidad Veracruzana, que tiene dentro de su planta de investigadores a Esther Pérez Silva y Elissa Rashkin, quienes realizaron exposiciones en el Museo Nacional de Arte acerca de ese movimiento. Se montó: *Vanguardia en México 1915-1940*; en ella se retomaron publicaciones, pinturas, fotografías y el arte sonoro que realizaron desde la parte estética; por lo que corresponde al diseño, únicamente existe un pequeño artículo acerca de la tipografía que emplearon, por lo que falta conocer más en torno a cómo están confeccionadas éstas y otras publicaciones periódicas. Para terminar este primer punto también es preciso darle valor al arte gráfico de ese tiempo.

2. En este trabajo se desarrolló el tema de las publicaciones periódicas, en específico de las revistas; se profundizó en términos del Diseño Gráfico Editorial y de la Comunicación Visual y algunos conceptos básicos que usa el diseñador editorial para dotar de personalidad a este medio impreso. La producción de estos trabajos, en específico en



las revistas *Grecia*, *Vltra*, *Vida-Americana*, en España, y en México, *Irradiador* y *Horizonte*, ocuparon importantes razonamientos y generaron un estudio de cada caso que enriquece la historia de la gráfica mexicana.

Se conoció, por medio de la comparación, la relación entre los elementos formales, la iconología e iconografía que muestran las portadas, el entorno artístico y los manifiestos representados en forma de producción, misma que se realizó en la técnica del grabado y que se utilizaron en las portadas de las revistas de vanguardia.

Se destacó cómo las revistas heredan un estilo y estética para producir nuevos impresos literarios, artísticos y culturales; los ejemplos irrefutables son los libros de la recién institucionalizada SEP; en ellos recayó la herencia de estas revistas, tanto en sus portadas como en las ilustraciones interiores. Se proyectaron nuevas reformas educativas centradas en misiones culturales, realizadas por el entonces secretario de educación, José Vasconcelos, así como en la difusión de nuevos medios impresos, entre libros, publicaciones periódicas diarios, folletería, en pro del discurso filosófico de este importante personaje.

También se analizó al diseño militante derivado del México posrevolucionario, donde surgieron agrupaciones como *¡30-30!* (1928-1930), la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR, 1933-1938) y el *Taller de la Gráfica Popular* (TGP, 1933). A partir del trabajo de esta nueva generación de jóvenes artistas e intelectuales, se planteó la existencia de una ‘edad de oro’ para la gráfica mexicana que se extendió de 1930 a 1950, que fueron los años de plenitud del diseño militante y de los impresos de calidad, como *FORMA*, de Fernández Ledesma y Díaz de León; *FRENTE A FRENTE* y un sinnúmero de publicaciones que se volvieron las herederas de las vanguardias.

La función publicitaria de las portadas de las revistas de vanguardia *ultraísta* y *estridentista* se establece como propia gracias a los artistas que elaboraron las imágenes para ilustrar los interiores, las portadas y las contraportadas. Al final quedaron como testimonio de las sociedades española y mexicana de la década de los años 20 del siglo xx. No debe olvidarse que antes coexistieron grafistas muy destacados que vistieron la primera de forros, como Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Germán Gedovius, José Guadalupe Posadas, entre otros. Varios medios impresos, como periódicos, carteles, pasquines, adaptaron una estética de ruptura; aunque cabe aclarar que existieron otras revistas para otro tipo de público, en las que también colaboraron otros grafistas reconocidos, como Ernesto García Cabral “El Chango Cabral”, quien trabajó en *Revista de Revistas*, en la que antes también colaboró Ruelas.

3. Finalmente, las portadas de las vanguardias literarias de España y México,



servieron para analizar las antiguas publicaciones que realizó un grupo de jóvenes escritores e intelectuales, entre los que se contaban personajes de la talla de Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce y Guillermo de Torre y otros escritores; en la parte gráfica participaron artistas visuales reconocidos a nivel internacional, como los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y el francés Jean Charlot.

Esta investigación iconográfica comparativa de las portadas mostró cómo se usó la imagen, a la vez que permitió aproximarnos a estos objetos de estudio que son las puertas a la información de las corrientes ultraísta y estridentista, como parte de la ruptura del arte decimonónico y el arte de los albores de las primeras décadas del siglo xx, lo que dio forma e identidad propia a estas vanguardias con un pensamiento innovador y creador. Una y otra tienen hilos conductores y, a la vez, son totalmente independientes respecto a la diagramación; por mencionar un ejemplo, ambas vanguardias utilizaron el grabado en las portadas y en los interiores; predominó el gusto por los formatos de gran tamaño. En este punto realicé cuadros para el estudio individual de cada portada, que sirvieron para desmenuzar cada elemento que aparece en ellas. Se encontraron varias similitudes, mismas que se enlistan a continuación:

- En los cabecales se utilizó tipografía palo seco en altas.
- El color que predominó en los cabecales es el rojo; en el caso de *Grecia* (con pequeños círculos), *Vltra* y *Horizonte*.
- Se usó el grabado para ilustrar la mayor parte de las portadas, excepto en *Irradiador* Núm. 3, donde se utilizó una fotografía de E. Weston.
- La diagramación es central, de izquierda a derecha.

Respecto a la portada de la revista *Grecia*, en orden cronológico fue la primera en aparecer y posee elementos clásicos y características neoclásicas. La revista *Grecia*, de Sevilla, fue la primera publicación que integró, junto con el grupo ultraísta, una manufactura casi artesanal; se realizó con el apoyo de poetas y artistas plásticos; su primera portada la elaboró el pintor andaluz Alfonso Grosso, hasta el Núm 22, cuando cambió el diseño y apareció un pequeño bote de aceite para autos como medio de publicidad. Mantuvo un diseño neoclásico en el acomodo tipográfico y elementos gráficos, como la posición del subtítulo en copa invertida, lo que remitía a una ánfora clásica. Siguió la misma diagramación de izquierda a derecha y del nivel superior al inferior; cabecal y editores acomodados en la parte central, separados por viñetas en otro color, una imagen central y en la parte inferior, el año y número de publicación, la fecha y del lado derecho inferior, el costo de la revista, en centavos de peseta.

*V\_ltra* fue la revista consolidada por el Ultraísmo; en ella participaron los escritores, poetas y artistas plásticos más destacados, rompió con el diseño editorial de su época por el formato cuadrado y la retícula que usó para sus interiores. Es importante recalcar que *V\_LTRA* está en latín, ya que no se utilizó la U. En su portada del Núm. 1, el cabezal se ubicó en la parte superior, así como en la inferior, y en la parte central, ya que se dividió *V\_L* en la parte superior y en la parte inferior, *TRA*, y en la parte central un grabado con el tema del circo, en un formato casi cuadrado, a todos tintas, rojo en el cabezal y negro en la parte visual; el grabado representaba el escenario de un circo, sólo aparecía la palabra *V\_ltra*; en este número sólo se apreciaba el cabezal y el grabado, no aparecía el costo del ejemplar ni algún otro dato.

La revista *Vida-Americana*, elaborada por el pintor y muralista David Alfaro Siqueiros, se imprimió en Barcelona, con el apoyo económico de un diplomático mexicano. En esta única edición apareció el manifiesto *tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*. En la portada de *Vida-Americana: Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia* se utilizó un diseño innovador al jugar con la tipografía y los elementos visuales, como el grabado estilizado del crítico y comerciante de arte Ambroise Vollard, al igual que la revista *Irradiador*. Ambas emplearon el azul para dar un toque de color a la portada y en ésta se utilizó una pleca y en el número de la publicación Núm. 1. A diferencia de las otras revistas, fue la única que puso en la portada el precio en varias denominaciones, como pesetas, francos y dólares

*Irradiador Revista de vanguardia. Proyecto Internacional de una Nueva Estética*, fue la primera revista del Estridentismo. Esta publicación dio a conocer al grupo estridentista en la Ciudad de México, después de dos años que apareció su primer manifiesto, *Actual Núm. 1*. En la parte de la portada se observa la relación que tuvieron él y el pintor muralista Fermín Revueltas, quien se encargó del diseño editorial de los interiores y de las tres portadas y contraportadas. Con el paso del tiempo estos personajes se convirtieron en referentes del arte y la cultura, no sólo de la década de los 20, sino para los años posteriores. Existe una contradicción acerca del diseño editorial, de los interiores, respecto a la portada, en ésta se juega con la tipografía y puntajes y en los interiores se continúa con un diseño de páginas tradicional de la época. En cuanto a su portada, en los tres números se utilizó la misma composición: cabezal en la parte superior central, de izquierda a derecha el antetítulo, el número de la publicación con una tipografía palo seco geométrica de alto puntaje; lo único que cambió y dio personalidad fue el cambio de color: en el Núm. 1, se usó color verde, en el Núm. 2 rojo, y en el Núm. 3 azul, tanto en cabezal como el número de la publicación. Respecto al Núm.3, se utilizó



la fotografía del estadounidense Edward Weston, de unas chimeneas industriales con el título *Steel* (acero); referencia visual a la sociedad industrial y los avances del progreso con ayuda de las máquinas.

La revista *Horizonte* tiró 10,000 ejemplares, más que las otras publicaciones, por el apoyo que tuvo del gobierno de Veracruz. Se imprimó en Xalapa, contó con 10 números y los primeros ochos fueron mensuales, mientras que el último número fue bimestral. *Horizonte* estuvo bajo la dirección de Germán Liz Azurbide, la diseñaron y formaron Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, con participaciones en sus interiores de otros artistas, entre ellos muralistas y grabadores. En cuanto a las portadas, se reflejó claramente la tendencia al diseño ruso de vanguardia, por los colores y formas geométricas que se usaron; los temas eran paisajes naturales de Veracruz y de la sociedad de aquellos años. Resulta importante mencionar los casos de los números 7 y 9 de estas ediciones; en el Núm. 7 aparece una pintura de Ramón Alva de la Canal que muestra a una mujer indígena vendedora de frutas, típica imagen que promovieron los pintores de la Escuela de Pintura Mexicana, pues podemos encontrar a las vendedoras de alcatraces de Diego Rivera, por dar un ejemplo. Y en el Núm. 9, la danza del triunfo de las clases proletarias contra el burgués, que fue un tema recurrente en la sociedad posrevolucionaria. En esta pintura realizada por Leopoldo Méndez se observa a dos personajes en cada extremo: un campesino con un martillo y del otro extremo a un obrero con una oz, unidos, y en la parte inferior un personaje con rostro malévolo.

Para concluir, puede afirmarse que las portadas reflejan el paso del tiempo y los gustos de la sociedad (moda), desde *Grecia*, que puede considerarse clásica, con un sistema de impresión tradicional a dos colores, hasta *Horizonte* Núm. 9, que innovó con el tema y el sistema de impresión a todo color (cuatricromía).

Las portadas de las revistas *Grecia*, *V\_ltra*, *Vida Americana*, de *España*, e *Irradiador* y *Horizonte*, de México, son antecedentes claros del Diseño Gráfico moderno del país. No son los únicos medios impresos antiguos por estudiar, pero es cierto que se ha empezado por la historia del libro antiguo, aunque falta mucho por rescatar, investigar otros impresos, que poseen un sinfín de temas y gráficos que acompañan el texto; también los materiales han evolucionado. Esta investigación se basó en revistas impresas de las dos primeras décadas del siglo xx; pero, ¿qué pasa con las revistas digitales literarias?, ¿cómo están diseñadas para una pantalla?, ¿qué elementos gráficos y visuales las integran? Surgen interrogantes individuales que seguramente también son colectivas. Considero que si los diseñadores de la comunicación nos reuniéramos y cuestionáramos nuestra profesión, se generarían cuantiosos debates que ayudarían al enriquecimiento de la disciplina. Hace falta un estudio extenso acerca de la historia del

Diseño Gráfico y puntualmente, del diseño mexicano. Por fortuna ya existen algunos textos que son parteaguas para observar lo que no hemos visto los diseñadores de la Comunicación Visual.

Para finalizar debo señalar que estas portadas, como sus revistas, son huellas de un pasado literario y del Diseño de la Comunicación Visual y están ahí para dar a conocer un pasado visual y gráfico, puesto que no son las únicas y existe una inmensidad de medios impresos que esperan a ser descubiertos para su investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, 1991.

AICHER, Otl. *Analógico y digital*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

ALFARO Siqueiros, David. *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977.

ALIBAÑA, Salvador (ed.), Juan Manuel Bonet, Raquel Tibol, Dafne Cruz, Deborah Dorotinsky, Marina Garone, et. al., *México ilustrado, Libros, revistas y carteles 1920-1950*, México, RM, 2010.

BAYÓN, Damián, *América Latina en sus artes*. México, Siglo XXI editores, 2006.

AZNAR Soler, *Manuel República literaria y revolución (1920-1939)*, España, Editorial Renacimiento, 2014.

BEDOLLA, Perada Deyanira, *Diseño Sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*, Tesis doctoral., Barcelona, Universidad UPC, 2002.

BERARDINELLI, Alfonso, *La cultura de los novecientos. Literatura*. México: Siglo XXI editores, 1984.

BORÈS, Francisco, *El ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925*, Sep-nov, 1999. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1999.

BOYD, G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, México, Editorial Anotan, 1959.

DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*. México, Santillana, 2000.

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, España, Plaza & Janés Editores, 1993.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Península, 1987.

CADWELL Cath y ZAPPATERRA Yolanda, *Periódicos y revistas/Medios impresos y digital*, España, Gustavo Gili, 2014.

CALVERA Anna, *De lo Bello de las Cosas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia y “kitsch”, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

CARMONA, Mato Eugenio, *La Generación de 1914. Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas*, Madrid, Fundación Mapfre, 2002.

CLARK DE LA LARA, Belem, CURIEL DEFOSSÉ, Fernando (eds.) *Revista Moderna de México 1903-1911*, I índices, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

CHARLOTTE Y FIELL, P., *Contemporary Graphic Design*, Italia, Taschen, 2007.

CHÁVEZ Daniar, QUIRARTE Vicente (coordinadores), *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.

COCKCROFT, James D., *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana: 1900-1913*, México, Editorial Siglo XXI editores, 1999.

CORDERO REIMAN, Karen, *Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-193*, en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte/INBA, 1991.

CÓRDOVA Armando, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Editorial Era, 2007.

CORELLA, Miguel, *El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*, Tesis doctoral, Valencia, España, UPV, 1997.

DACAL, Alonso, Antonio. *Estética general*, México, Porrúa, 1990.

DE MICHELI M, Sánchez Gijón A., *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Madrid, Alianza, 2002.

DE TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama, 1968.

\_\_\_\_\_, *Literaturas europeas de Vanguardia. Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Renacimiento 1965.

DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *La narrativa breve de la revista Ultra de Madrid*, España, 2004.

DREYFUS, John, RICHAUDEU, F., *Diccionario de la edición y las artes gráficas*. Madrid, trad. del francés de Fernando Jiménez, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Fundación y ediciones Pirámide, Colección Biblioteca del libro, 1990.

ELIZALDE, Lydia. *Diseño en la revista de la Universidad Autónoma de México*. México, Universidad Autónoma de México, Bonilla Artiagas Editores, 2009.

\_\_\_\_\_, (coord.). *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. México, Conaculta, UAEM, Universidad Iberoamericana, 2008.

FAJARDO, Carlos. *Vanguardias artísticas del siglo XX*, Colombia, Le Monde diplomatique Ediciones, 2011.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique. *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1935, UNAM, Facsímil, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

FLORIDO, Francisco. *Poesía y poética del ultraísmo*, Barcelona, Editorial Mitre, 1989.

FOGES, Chris. *Magazine design*. Pro graphics. Español. Diseño de revistas, México, McGraw-Hill Interamericana, 2000.

FOUCAULT, M., Gabilondo Pujol, Á, Herrera Baquero, I. *De lenguaje y literatura*. Michel Foucault, Introducción de Ángel Gabilondo, traducción de Isidor Herrera Barcelona, Baquero, Paidós, 1996.

FRASCARA, Jorge. *Diseño Gráfico para la gente*. Buenos Aires, Infinito, 2000.

GARFIAS, Pedro, ed. Barrera López, José María. *La voz de otros días (prosa reunida)*. Sevilla, Renacimiento, 2001.

GARONE, Marina. *Historias en cubierta*, el Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009). México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

GONZÁLEZ MADRID, María José. *Vida-Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*, Valencia, L'Eixam, 2000.

GONZÁLEZ MARÍN, Silvia, sustentante. *Heriberto Jara: luchador obrero en la Revolución Mexicana, 1879-1917*, Tesis para obtener el grado de maestría en Historia. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1983.

JARDÍ, Enric, *Pensar con imágenes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

HEIDEGGER, Martín, *El origen de la obra de arte, en Arte y poesía*. México, FCE, 1952.

HERNÁNDEZ Palacios Esther, *El estridentismo: Memoria y valoración*. México, FCE, SEP, 1983.

LA CAPRA, Dominick. *History in transit: experience, identity, critical theory*, Londres, Cornell University Press, 2004.

LÓPEZ Castro, Rafael. *Diseño gráfico*. México, Conaculta, INBA, Trauma visual, redacta el FCE, Imprenta Madero, 1993.

MANRIQUE, José Alberto. *Polémica Bayón-Manrique, Una visión del arte y de la historia*. México, Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.

MANZONI Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 2000.

MAPLES Arce Manuel. *Leopoldo Méndez*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.

\_\_\_\_\_, *Soberana Juventud*, Plenitud, Madrid, 1967.

\_\_\_\_\_, *Soberana Juventud*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 1981.

\_\_\_\_\_, *A la orilla de este río*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

MARTÍNEZ de Souza, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona, Labor 1974.

\_\_\_\_\_, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón, Trea, 2004.

MASEDA, Pilar. *Los inicios de la profesión del diseño gráfico en México. Genealogía de sus incidentes*. México: CONACULTA INBA, Cenediapa, ITSM, 2006.

MEDINA, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño*, México, Museo de Arte Carrillo Gil. México, 1991.

MEGGS, Philio B. *Historia del diseño gráfico*, Trad. Javier León Cárdenas, México, Mac Graw-Hill, 2000.

MOLINA, César Antonio, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)* Madrid, Endymion, 1990.

MONSIVÁIS, Carlos, *Los estridentistas y los agoristas*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1970.

MORÍN, Edgar, *El Método*, Tomo 6. La Ética, París, Seuil. Col. Points, 2004.

MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México 1896-1921*, Vol. 2. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

MURILLO, Gerardo (Dr. Atl), *Las artes populares en México*, Vol 2, México, Cultura, 1921.

OCAMPO, Estela, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona, Icaria, 1992.

OLIVERA, Elena. *Estética, la cuestión del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 2008.

ORTIZ Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003.

ORTIZ DE LANZAGORTA, José Luis. Edición, *Introducción y selección*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986.

OSUNA Rafael, *Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005.

PACHECO, José Emilio (ed.), *Antología del Modernismo*, Vol. 2. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad, 2012.

\_\_\_\_\_, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.

PAPPE W, Silvia, *Estridentópolis*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

PERLOFF, Marjorie, *The futurist moment, avant-garden, avant guerre, and the language of rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

PAPANEK, Víctor, *Diseñar para un mundo real, ecología humana y cambio social*. Madrid, H. Blume Ediciones, 1977.

QUEZADA, Francisco, *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano*, México, D.F., FCE, 1974.

RAMÍREZ, María del Carmen, *El clasicismo-dinámico de Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia, en Otras rutas hacia Siqueiros*, México D.F., Muanli Curare, 1996.

RASHKIN, Elissa J., *La arqueología de Estridentópolis*, México, FCE, 2012.

REYES P, Francisco, "*Vanguardia: Año Cero*", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, D.F., Museo Nacional de Arte, 1990.

ROMERO L, Patricia, *La literatura de la Revolución en México. Guadalajara, Jal, Universidad de Guadalajara, Centro de Ciencias Sociales y Humanidades*, 1996.

SANTAYANA, George, *La razón en el arte y otros escritos de estética*. Madrid, Edición Verbum.

SAUTÉ, Eric. *El diseño gráfico, Desde los orígenes hasta nuestros días*. 3<sup>a</sup> ed. Madrid, Alianza, 1992.

\_\_\_\_\_, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza, 1997.

SCHNEIDER L, Mario, *El Estridentismo: La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

\_\_\_\_\_, *El Estridentismo en México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario de Estética*. Madrid, Ediciones Akal, 1998.

TROCONI, Giovanni, et. al., *100 años de diseño gráfico en México*. México, Artes de México, Universidad Autónoma de México, 2010.

VIDELA, Gloria, *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.

VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen. *Historia del Diseño Gráfico en México, (1910-2010)*, México, INBA, CONACULTA, Ediciones Bicentenario, 2010.

VITTA, Maurizio, *El sistema de las imágenes estéticas de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós, 2003.

VIVANCO Luis Felipe, *La generación poética de 1927, Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, 1987.

WONGO, Wicius, *Fundamentos del diseño bi-tridimensional*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

ZURIÁN de la Fuente, Carla Isadora, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos, la revista Irradiador.*, Tesis de Maestría en Historia del Arte. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

\_\_\_\_\_, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*, México, RM e INBA, 2002.

## OTRAS FUENTES

### Web

Francisco M Noyola. Ensayo sobre Ireneo Paz y el periodismo político del siglo XIX, Julio de 2010, disponible en <http://disenoypreimpresionmozadr.wordpress.com/2011/12/19/72/>

Lafuente López, Ramiro, Un mundo poco visible. Imprenta y biblioteca en México durante el siglo XIX. México, UNAM, 1992.

Ruedas de la Serna, Jorge, Historiografía de la literatura mexicana, México, UNAM-FFYL, 1996; p.16.

Ortiz Gaitán, Julieta. Arte, publicidad y consumo en la prensa, del Porfirismo a la Revolución, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1928; documento en PDF; p.411.

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003796070>

<http://evols.library.manoa.hawaii.edu/bitstream/handle/10524/1004/Irradiador01.pdf?sequence=53>

<http://www.ramongomezdelaserna.net/Abc6d.boletinRAMON.2.htm>

[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_05/01062005\\_02.html](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_05/01062005_02.html)  
[file:///Users/asc-mac1/Downloads/Dialnet-CansinosAssensGuillermoDeTorreYLosOrigenesDeLaVang-1386929%20\(1\).pdf](file:///Users/asc-mac1/Downloads/Dialnet-CansinosAssensGuillermoDeTorreYLosOrigenesDeLaVang-1386929%20(1).pdf)

<https://lahistoriadelosmedios.wordpress.com/2010/04/03/periodico-y-revista-caracteristicas/> (consultado el 14 de marzo de 2014)

<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=artlas>

<http://docplayer.es/12397533-Iconografia-e-iconologia-como-metodos-de-la-historia-del-arte.html> (consultado el 18 de octubre de 2014)

<http://hemerotecadigital.bne.es/results>.

<vm?q=parent%3A0005418096&s=40&lang=es>

<http://www.visor-libros.com/tienda/revista-ultra-madrid-1920-1922.html>

<http://historia-diseno-industrial.blogspot.mx/>

[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2886\\_pg.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2886_pg.pdf) (consultado el 20 de febrero de 2014)

<http://www.experimenta.es/noticias/historia/la-vanguardia-aplicada-1890-1950-en-la-fundacion-juan-march-3512/>(consultado el 10 de agosto de 2014)



Se terminó en mayo  
del 2017 en la CDMX.

Se imprimieron 10  
ejemplares; impreso  
en papel bond de 120 g.

Para su composición  
se utilizaron los tipos  
de las familias

**Braggadocio**  
y Times New Roman.

