



01061

5



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

**Diseño gráfico soviético y mexicano
de los años 1920 – 1940**

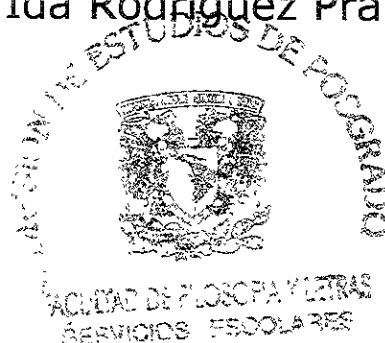
Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Historia del Arte
Presenta

Larissa Pavlioukova

Asesora

Dra. Ida Rodríguez Prampolini

México, D. F.



Noviembre 2001



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.

Contenido

Introducción	1
Parte I. Rusia y URSS	5
1. Desarrollo del diseño gráfico en Rusia prerrevolucionaria	7
1. A. El grupo Mir Iskusstva	8
1. B. El estilo neoruso	15
1. C. Ediciones simbolistas	24
1. D. El cubo–futurismo ruso	27
2. El diseño gráfico soviético bajo el signo de la Revolución	35
2. A. Suprematismo	38
2. B. Constructivismo	46
Parte II. México	93
1. El libro y el impreso en México a finales del siglo XIX y principios del XX	95
2. Surgimiento de tareas nuevas	103
2. A. José Vasconcelos y la inspiración de su política cultural en el ejemplo de Anatoly Lunacharsky	107
2. B. Revista <i>El Maestro</i> 1921–1923	114
2. C. <i>Lecturas clásicas para niños</i> 1924–1925	117
2. D. Publicaciones del movimiento estridentista	122
2. E. Revista <i>Forma</i> 1926–1928	143
3. Diseño gráfico en los años 30	147
3. A. Revista <i>Crisol</i> 1929–1938	151
3. B. La Escuela de las Artes del Libro	155
3. C. La LEAR y <i>Frente a Frente</i> 1934–1938	175
3. D. El Taller de Gráfica Popular	182
Conclusiones	189
Lista de ilustraciones	195
Fuentes de Información	201

Introducción

Al revisar las manifestaciones artísticas en México de la primera mitad del siglo XX y, en particular, la producción tipográfica de la época, observamos que en el campo del diseño gráfico hay evidentes similitudes formales con la obra de los constructivistas rusos. Como resultado, surgió la necesidad de encontrar la explicación a este fenómeno.

Buscando la relación que pudo haber entre los diseñadores mexicanos con sus colegas soviéticos, notamos que el tema de la historia del diseño tipográfico moderno en México está poco explorado.

Situación semejante respecto al diseño gráfico nacional existe en Rusia, donde la época de los años 1920–1930 en general se encontraba en casi total olvido, debido al dominio posterior del realismo socialista que conservó su vigencia hasta fechas recientes. Según los criterios oficiales predominantes en la URSS durante varias décadas, todo lo producido por las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, no era considerado como arte propiamente dicho y, por ello, no merecía ser estudiado. En nuestros días la nueva generación de historiadores del arte tienen que volver a descubrir este periodo importante. El deseo de comprender mejor los hechos históricos y acontecimientos artísticos en ambos países y llenar esas páginas blancas existentes hasta hoy, nos condujo a la decisión de investigar las fuentes, posibles influencias y justificar las hipótesis del trabajo.

Partiendo de la tesis que el constructivismo nacido en Rusia pronto se convirtió en un estilo internacional, intentaremos desarrollar las siguientes hipótesis:

- El diseño gráfico en México tuvo una etapa constructivista;
- El constructivismo ruso abarca el periodo de 1913 hasta la mitad de la tercera década del siglo XX. Sus influencias sobre el diseño gráfico mexicano se extienden en los años 1926–1940;
- La breve etapa constructivista por la que pasó el diseño tipográfico mexicano era un fenómeno artístico tardío, lo que permite suponer que sus creadores tomaron en cuenta las propuestas de sus colegas rusos;
- Algunas de las tareas de los constructivistas soviéticos coincidían con las de promotores del diseño gráfico en México, por ejemplo, su aspiración de poner fin a la decadencia del libro como producto de arte.

México y Rusia son muy lejanos geográficamente. Pero a principios de este siglo tuvieron algo en común: las revoluciones en ambos países se sucedieron en la misma década; México fue uno de los primeros Estados que reconocieron a la URSS y establecieron con ella relaciones diplomáticas; en México residían y trabajaban destacadas personalidades del arte y política rusos: Trotsky, Eisenstein y Mayakovsky, este último a pesar de la brevedad de su estancia, tuvo contacto con el grupo de los estridentistas. La simpatía con que ciertos círculos artísticos mexicanos acogieron los primeros años del nuevo orden social instaurado en la URSS; los vínculos culturales e ideológicos entre los dos países; las exposiciones internacionales en las cuales los pioneros de la nueva imagen gráfica soviética se empeñaron en mostrarla al público extranjero, pueden ser algunas de las circunstancias que propiciaron la implantación de tendencias constructivistas en México.

Arte y política estaban ligados en la época examinada. Con la difusión de los postulados políticos soviéticos por el mundo y con su aceptación e idealización en varios países podría, tal vez, ser aprobada la línea artística. Así surge otra hipótesis: si tuvo lugar un influjo ideológico, probablemente, pudo haber existido influencia realizada a través de las relaciones culturales internacionales, exposiciones, información, materiales y reproducciones publicadas en revistas y periódicos

mexicanos y extranjeros, viajes y contactos personales entre los artistas.

La meta principal de nuestro trabajo es el análisis de los hallazgos del constructivismo ruso en el campo del diseño gráfico y su comparación con el lenguaje plástico empleado por los artistas mexicanos, así como el estudio de semejanzas y diferencias entre ambos. Para lograr este objetivo es preciso considerar la producción tipográfica del principio del siglo XX como la base indispensable para entender el curso de las búsquedas posteriores en este campo y examinar más detalladamente la producción de las décadas 1920–1940 en sus diferentes manifestaciones: diseño editorial –libros, revistas, periódicos– y diseño publicitario –carteles, anuncios, folletos–, tratando de determinar sus peculiaridades y rasgos más característicos. Es necesario definir qué huella dejaron los hombres de la cultura soviéticos durante su estancia en México. Analizar cómo las ideas de los constructivistas rusos han contribuido al arte mexicano y al diseño gráfico en particular.

Dentro de la tarea de seguir los acontecimientos que marcaron las etapas en el desarrollo del diseño gráfico en la URSS y en México, pretendemos, además de analogías formales, revelar otros puntos de contacto entre las propuestas de los constructivistas soviéticos y las ideas de los diseñadores mexicanos, tomando en cuenta que varias personalidades en ambos países se dedicaron a la elaboración de sistemas pedagógicos indispensables para la formación de profesionales en diferentes ramas de las artes gráficas con el objetivo final de revivir el interés por este oficio. Como ejemplos podemos mencionar la actividad por parte de las escuelas e instituciones artísticas en Rusia –UNOVIS, VJUTEMAS, INJUK– en los años 1919–1927 y la creación en México del Taller de Artes del Libro organizado por Francisco Díaz de León en la Escuela Central de Artes Plásticas en 1929¹ y la fundación de la Escuela de Artes del Libro en 1938.

Los datos recopilados nos condujeron hacia la argumentación de la idea, de que las propuestas de los constructivistas rusos finalmente encontraron resonancia en otros países y fueron desarrolladas por representantes de otras culturas.

¹ Diego Rivera, "Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México", en Raquel Tibol (comp.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 90.

Para la realización del estudio utilizamos diferentes métodos: sociológico para analizar el ambiente social y explicar su influencia en la cultura y vida artística; formal e iconográfico para la valoración de las obras concretas.

La investigación principal está limitada por el periodo de 1920 a 1940, aunque es imposible examinar el desarrollo del diseño gráfico sin conocer sus etapas anteriores como prelude de logros más tardíos. Por ello es preciso tener un profundo conocimiento de la situación histórica, saber encontrar la relación entre los acontecimientos y su reflejo directo u oblicuo en la producción artística.

Cada generación hace su aportación a la historia de la humanidad. Por eso es importante apoyarse en el método histórico de generaciones y, en algunos casos, en el método biográfico para analizar la herencia artística de los creadores más célebres.

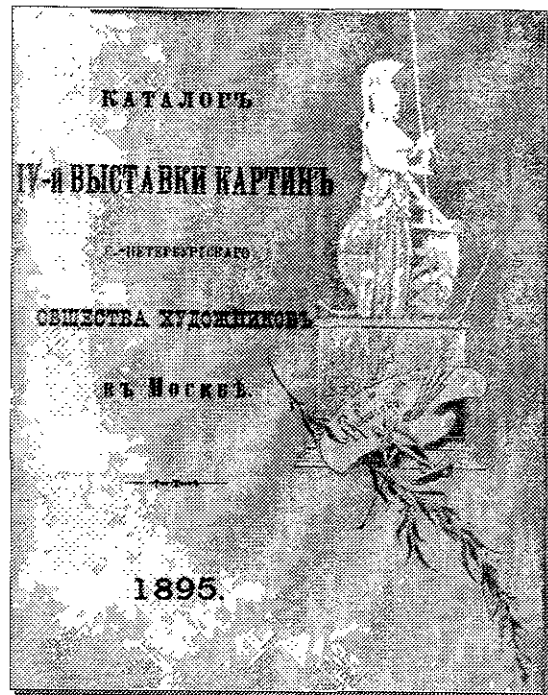
El estudio se basa sobre el conocimiento directo de la producción tipográfica de la época: cartel político y cinematográfico, anuncio, diseño de libros y revistas. Analizaremos también el empleo de diferentes técnicas: xilografía, litografía, fotomontaje. La tesis está acompañada por ilustraciones que facilitan la comprensión de la información escrita.

Parte I. Rusia y URSS

El objetivo de esta parte del estudio es examinar uno de los aspectos más originales de la vanguardia rusa: diseño gráfico soviético de los años 1920–1940.

Casi siempre las manifestaciones artísticas están relacionadas con la realidad y con los momentos históricos determinados. Para comprender la esencia de un movimiento o una propuesta creativa es preciso tomar en cuenta las circunstancias de su surgimiento y conocer el entorno que sirvió como estímulo para su desenvolvimiento. No es la excepción el arte ruso posrevolucionario, cuyo desarrollo estaba estrechamente ligado a la ideología y a la situación política. Tanto los acontecimientos de la vida cultural de aquella época, como toda práctica creativa, guardaban vínculos con la realidad, o estaban impactados e influenciados por ella.

El diseño gráfico ruso es un fenómeno complicado y polifacético. Su florecimiento en las décadas 20 y 30 fue inspirado, por una parte, por las innovaciones artísticas prerrevolucionarias; por la otra, era el resultado de cambios políticos y sociales ocurridos en el país después de 1917.

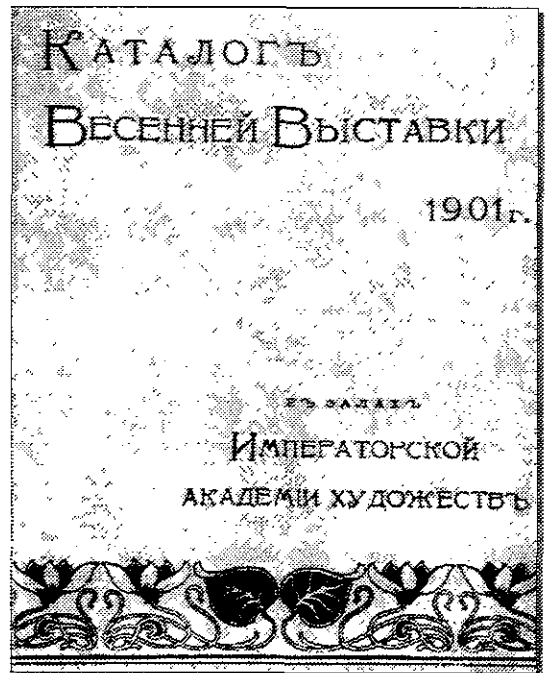


1. Portada del Catálogo de la IV Exposición de la Asociación de Artistas, San Petersburgo, 1895.

Desde mediados del siglo XIX la importancia de las artes gráficas en la sociedad iba en aumento. Gracias a sus cualidades, tales como un gran tiraje, amplias posibilidades expresivas y bajo costo, los artistas de varios países, entre ellos Rusia, habían podido descubrir su potencial de comunicar, difundir las tendencias de la época, y ser un medio auxiliar en la popularización del arte y la cultura. Durante mucho tiempo la materia conocida actualmente como diseño gráfico fue considerada un "arte menor", hasta que finalmente, ya en el siglo XX logró independizarse y cobró significado propio.

(ils. 1, 2)

Un prolongado periodo de formación, diversas etapas, experiencias enriquecedoras, iniciativas en el ámbito estilístico, temático y técnico, el proceso paulatino de perfeccionamiento y de apertura de nuevos caminos, fueron las circunstancias apropiadas para crear una base sólida para el florecimiento posterior del diseño gráfico en Rusia. Seguiremos ahora la línea de su evolución que nos permitirá el mejor entendimiento de sus resultados.



2. Portada del Catálogo de la Exposición de Primavera, San Petersburgo, 1901.

Capítulo 1

Desarrollo del diseño gráfico en Rusia prerrevolucionaria

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en el horizonte cultural ruso se observaban grandes reformas y cambios. El desarrollo económico y político del país se vio acompañado por logros en el área de la educación. Uno de los comprobantes del avance cultural era el progreso de la prensa y de la actividad editorial. A pesar de que la mayoría de la población estaba privada de la instrucción, debido al muy alto porcentaje de analfabetismo, equivalente al 79%, crecía la importancia de la literatura.

Tomaba fuerza la nueva estética proclamada por el crítico y filósofo materialista Nikolay Chernyshevsky (1828–1889), seguidor del planteamiento dialéctico, luchador por la democracia, quien exigía la respuesta del arte a los palpitantes problemas sociales. De acuerdo con su teoría, la obra de arte había de ser el conducto para la expresión de los elevados sentimientos cívicos. Como resultado de este concepto —que encontró muchos adeptos dentro de los círculos de intelectuales—, el centro de atención de la literatura y las artes visuales se desplazó hacia el argumento, se enfocó en la encarnación de una idea inspirada en la realidad.

Grandes escritores, tales como Fiodor Dostoievsky, Lev Tolstoy, Anton Chejov, Aleksandr Kuprin e Ivan Bunin, plasmaban en sus obras diversas facetas de la vida, logrando sembrar ideas humanistas, causar cambios en la conciencia social de sus contemporáneos.

Debido a su papel dominante, la literatura llega por un tiempo a opacar y subordinar otras formas artísticas, provocando en ellas la tendencia de narrar, ilustrar, denunciar las injusticias, iluminar al pueblo y a los gobernantes.

El hecho de adaptar las acciones conjuntas a las exigencias de su tiempo, condujo hacia la fusión de las tareas literarias y de las artes plásticas, se manifestó en intentos por acercarse en máxima medida a la vida y a la naturaleza patrias, instaurar el espíritu del realismo ideológico y crítico, contribuyendo a su modo al progreso.

Asimismo, la posición subordinada de las artes visuales en relación con la literatura, ocultaba el peligro de limitarlas, convertirlas en dependientes y utilitarias. A pesar de la enorme importancia y la popularidad de la literatura, la ilustración y las artes gráficas en Rusia eran vistas como algo secundario. El oficio de la decoración de libros y revistas permanecía estancado.

1. A. El grupo Mir Iskusstva

El periodo límite entre los siglos XIX y XX dio inicio a una actitud diferente en este campo, lo que finalmente condujo al renacimiento del libro nacional. Las relaciones tradicionales entre la plástica y la literatura rusas adquirieron en aquel entonces formas nuevas, en las cuales se reflejó el sueño sobre la síntesis de las artes.

Surgen las primeras asociaciones artísticas, como la Sociedad de Exposiciones Ambulantes, formada en 1870 como consecuencia de la rebelión en 1863 de los 14 alumnos de la Academia, quienes se proclamaron en contra del academicismo y la tendencia de uniformar el arte de todos los países. Su tentativa por crear un estilo ruso se combina con el deseo de unir la pintura con la literatura, reforzando así su utilidad social.

Otras agrupaciones, como Mir Iskusstva (Mundo del Arte) y los simbolistas, se apartan de este arte socialmente útil y nacionalista, dirigiendo sus miradas al Occidente.

El desarrollo anterior del arte ruso, en particular en el siglo XIX, había creado una situación tal que la idea del diseño gráfico como medio importante de comunicación estaba ya cercana a los intereses de los artistas. Como punto de partida sirvió la revista *Mir Iskusstva*, fundada por dos hombres de una cultura

refinada e ideales cosmopolitas: Aleksandr Benois y Sergei Diaguilev. Publicada entre 1898 y 1904 en San Petersburgo, reflejaba las posiciones del grupo de artistas que portaba el mismo título y aspiraba a ampliar el horizonte del arte nacional y a integrarse a la cultura europea.

Según palabras de uno de los miembros del grupo, "Mir Iskusstva perseguía las tareas de la cultura en general y por lo tanto no se limitó en el campo de las artes puramente plásticas; también se interesó por la literatura, la filosofía, la música".¹

Entre otras metas se señalaba la importancia de proporcionar el apoyo al artesano, educar su buen gusto. Este fin nunca pudo ser logrado debido a que la revista no tuvo amplia distribución entre la población que se dedicaba a la elaboración de las artesanías populares.

Oficialmente la agrupación artística Mir Iskusstva se formó en febrero de 1900. A este hecho antecedieron más de diez años de amistad e intereses comunes de los jóvenes integrantes de un círculo de estudios en San Petersburgo. Entre ellos podemos nombrar a Aleksandr Benois, Evgeny Lanceray, Lev Rosenberg (Bakst), Valentin Serov, Constantin Somov, Isaac Levitan, Mijail Dobuzhinsky. La mayoría de los miembros del grupo procedían de la burguesía cultivada o de la élite intelectual. Su doctrina principal era el *arte por el arte*.

Se oponían rotundamente tanto al academicismo como a la tendencia representada por la Sociedad de Exposiciones Ambulantes, cuyos simpatizantes afirmaban la importancia del tema realista.

A diferencia, los integrantes del Mir Iskusstva estaban convencidos de la necesidad de evitar que las artes plásticas siguieran el mismo camino que la literatura y se dedicaran a narrar y moralizar. Opinaron que el arte tenía su fin en sí mismo y no debía estar más que al servicio de la belleza. Sus pretensiones de reformar totalmente la vida cultural nacional se basaban en las ideas de liberación del arte de cualquier carga social. Viendo lo esencial no en el tema sino en la calidad y el refinamiento de su ejecución, son atraídos por la naturaleza, lo

¹ Dmitri Filosofov, "Tendencia", *Zolotóe Runó (Vellochino de oro)*, San Petersburgo, 1908, núm. 1, pp. 71-72.

fantástico, lo decorativo.

En la época de transición hacia un nuevo siglo se agudizó el sentimiento del paso del tiempo, surgió la necesidad de voltear la mirada no solamente al futuro desconocido sino también al pasado con sus valores indudables y su contenido sentimental. Paradójicamente la búsqueda de un estilo novedoso revivió el interés por las tradiciones artísticas olvidadas. La agrupación rusa se destacaba por su retrospección y postura cosmopolita que explican su sensibilidad con respecto a los principios del *Art Nouveau*. El Modernismo con su expresividad metafórica era muy cercano al *Mir Iskusstva*; la influencia de este estilo se manifestó de varias formas y con distintos grados de intensidad en la obra de cada uno de los integrantes del grupo. Por ejemplo, Lev Bakst atraído por la idea de la transformación artística del mundo contemporáneo, hábilmente manejaba elementos diferentes. Fascinado por el colorido y el exotismo oriental, dejó una obra que sobresale por un refinamiento sorprendente y una tendencia fuertemente estilizante, rasgos que convierten a este pintor, escenógrafo y diseñador de vestuario teatral en uno de los más representativos exponentes del nuevo estilo internacional.

Por el contrario, en las creaciones de Aleksandr Benois y Víctor Vasnetsov influenciados por el encanto de la antigüedad, los rasgos del Modernismo se ven más atenuados.

Con la ayuda de su imaginación y conocimientos amplios en el campo de la historia del arte, los miembros de la agrupación llegaron a interpretar magistralmente los motivos del pasado idealizado.

Para *Mir Iskusstva* la satisfacción de tomar parte en el proceso de renovación de la cultura rusa durante el periodo transitorio entre los siglos XIX y XX, se combinaba con un sentimiento de tristeza por los tiempos y épocas remotas. En su intento por comprender esta contradicción como consecuencia de la civilización burguesa, a menudo buscaban el sustento de sus ideas en las propuestas estéticas anteriores. En especial, gran popularidad entre ellos tuvo el ejemplo de William Morris (1834–1896) en Inglaterra. Siguiendo su huella deciden llevar a la práctica las teorías sobre el acercamiento de las "bellas artes" y las

"artes menores", descubren el valor estético del arte medieval y de las creaciones populares. De aquí la preocupación de Mir Iskusstva por la artesanía y su interés por establecer un medio armonizado, donde el ser humano estaría rodeado por objetos realmente hermosos.

Benois escribió: "El desarrollo del individualismo y dominancia del principio místico de la belleza estimularon en Europa y en nuestro país el renacimiento del arte decorativo que durante largos años permanecía en el total olvido. En realidad, lo que suelen llamar la 'industria artística' y el 'arte puro' son hermanos—gemelos, hijos de la misma madre – la belleza".² Benois afirmaba la importancia de evitar todo lo superficial y rebuscado, pretendiendo poner en práctica, como Morris, la idea de utilidad combinada con el atractivo formal auténtico. Los integrantes del Mir Iskusstva creían que la mejor manera de hacerlo, era expresar dicho propósito en una obra teatral, en un libro decorado o en un objeto artesanal, materializando así las propuestas estéticas. Gracias a su empeño en los años precedentes a la primera Guerra Mundial, gran importancia obtuvieron la decoración escenográfica y la ilustración. En estos dos campos se reflejó lo mejor de su talento.



3. C. Somov, Cubierta de la revista *Mir Iskusstva*, 1900.

La revista *Mir Iskusstva* desempeñó un papel fundamental como portavoz del grupo. Inicialmente se propuso titular esta publicación *Renacimiento*, lo que expresa el deseo de iniciar una nueva etapa, elevar la cultura artística nacional, descubrir y dar a conocer ideales verdaderos. Estas ambiciones reformistas

² Aleksandr Benois, *Historia de la pintura rusa del siglo XIX*, San Petersburgo, 1902, p. 252.

entraron en una contradicción con el retrospectivismo y las teorías de la agrupación sobre una pérdida irrevocable de la poesía y armonía de los siglos pasados.

La idea misma de crear una revista correspondía al espíritu de su época que influyó en la vida artística europea de fin del siglo. A mediados de los años 1890, en los principales centros culturales de Europa, tales como París, Munich, Berlín y Londres, una tras otra surgen nuevas publicaciones periódicas dedicadas a las bellas artes, intentando introducir a la vida cotidiana gustos nuevos. El hecho de nombrar toda una tendencia en la práctica artística del confín de dos siglos con el título de una de estas revistas, *Jugend* de Munich, subraya la importancia real de esta clase de publicaciones.

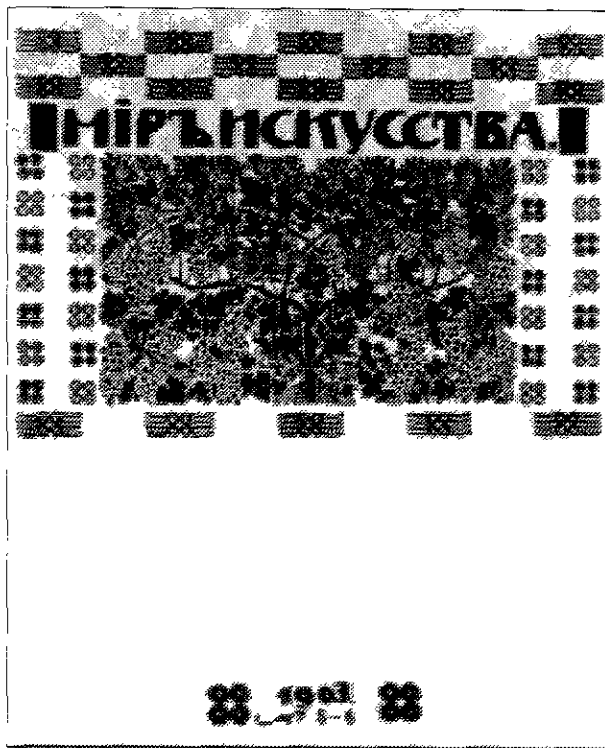
Algo semejante sucedió en Rusia, donde el título de la revista de Diaguilev sirvió para definir toda una plataforma artística. Era un modo de divulgar la información sobre el arte de Europa Occidental, unir a maestros visuales y literarios, publicaba obras producidas en ambos campos. A través de la revista, la sociedad rusa tuvo contacto con el estilo internacional contemporáneo.

Además, por primera vez en el país, el artista y el diseñador tuvieron una amplia área de actuación común: las páginas de la revista estaban invadidas por elementos decorativos de *Art Nouveau* realizados en su mayor parte en técnicas de xilografía y litografía. En la superficie de la hoja se incorporaban orgánicamente las capitulares, adornos ornamentales, motivos florales y viñetas. Sus ritmos atenuados y líneas ágiles alcanzaban su máxima expresividad, creando sentidos de tensión o armonía. (ils.3,4,5)



4. L. Bakst, Cubierta de la revista *Mir Iskusstva*, 1902.

La unidad de dos principios: representativo y decorativo, y la obsesión por la línea conducían a los artistas hacia la desmaterialización de las formas del mundo real, hasta su transformación en imágenes simbólico-románticas o fantásticas y construir "[...] un elegante mundo ficticio".³ El grafismo del lenguaje plástico, la importancia del contorno, la búsqueda de las equivalencias planas para la representación del mundo de volúmenes, la pasión por el ornamento –recordemos su amplia difusión en la época del *Art Nouveau*–, así eran las manifestaciones de la síntesis de la forma y las maneras de relacionarla con la superficie. A pesar de que estos elementos nuevos desempeñaban una función estrechamente decorativa, podríamos decir que la revista fue el primer paso hacia el renacimiento del arte del libro en Rusia. Despertó el interés por la ilustración e impresión, cultivó las técnicas gráficas, logró renovar el oficio de la tipografía, convirtiendo el procedimiento de adornar las publicaciones en una rama artística importante.



5. E. Lanceray, Cubierta de la revista *Mir Iskusstva*, 1903.

Hay que subrayar que en el diseño de la revista activamente colaboraron artistas quienes ya eran famosos en el campo de la pintura. Como resultado surgió la necesidad de examinar el papel del artista y del diseñador. Pintores y grabadores se dedicaron al diseño e ilustración de libros tratando de eliminar la diferencia entre artista y artesano. El interés por el grabado en madera agudizó este proceso.

La xilografía, la técnica de grabado más antigua, vuelve a estar de moda.

³ Giovanni Fanelli, *El diseño Art Nouveau*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 96.

Por un lado, esto se debe a su capacidad de alcanzar la síntesis de la forma representada y, por el otro, a su fácil integración con la tipografía. La numerosa producción impresa de la época demuestra una amplia utilización del grabado en madera, así como el empleo de la técnica de litografía, muy apreciada por su cercanía al dibujo.

Los cambios en el campo de la ilustración exigían de los artistas explorar un nuevo lenguaje, por medio del cual sería posible lograr una correspondencia entre las figuraciones del arte literario y las formas visuales, y expresar más plenamente el espíritu de la obra, proporcionando al libro una imagen completa.

Los integrantes del grupo *Mir Iskusstva* destacaron por su comprensión del libro como un conjunto. Ellos fueron los primeros en Rusia que abordaron la "construcción del libro". En uno de sus numerosos artículos Benois observó:

Al decorar el libro tenemos que pensar en arquitectura. No es suficiente solamente idear un frontispicio, viñetas y un colofón. Más importante es su planeación y combinación [...] El artista dedicado a la decoración del libro tiene que recordar los principales requerimientos de la belleza en el libro: elección del formato, la calidad, textura y color del papel, determinación del lugar que ocupa el texto en la página, la composición y la conjugación de las superficies vacías y llenas, el tipo de letras, la paginación, encuadernación, etc.⁴

Estas enseñanzas encontraron un reflejo en la labor creativa de los miembros del grupo que siempre se caracterizaban por el deseo de reafirmar sus ideas con actividades prácticas y pedagógicas.

La importancia de *Mir Iskusstva* como promotor de las tendencias artísticas modernas disminuyó a partir de 1904, aunque su tradición en el refinado grafismo y en la tendencia decorativa para ilustrar libros y publicaciones periódicas tuvieron una larga vida.

Posteriormente surgen en Rusia gran número de revistas, artísticas y literarias, que ofrecen un importante espacio para la actividad de los ilustradores,

⁴ Aleksandr Benois, "Las tareas del arte gráfico", *Iskusstvo y pechátnoe delo (Arte y poligrafía)*, Kiev, 1910, núm. 2-3, pp. 44-45.

puesto que la técnica de la fotografía se utilizaba todavía muy poco.

Sus seguidores aspiraban a la unidad estilística, preparando la futura transición de "arte en el libro" hacia "arte del libro". Las ideas sembradas por Mir Iskusstva fomentaron una nueva comprensión del arte gráfico y su posterior acercamiento al diseño.

1. B. El estilo neoruso

En el principio de siglo XX en Rusia había dos centros culturales significativos: San Petersburgo, por su situación geográfica la capital más cercana a Europa, con su estilo de vida e ideales universales; y Moscú, la ciudad más antigua y conservadora, donde brotaron las ideas nacionalistas de eslavofilismo. Moscú y San Petersburgo eran como dos polos diferentes que influían en la vida cultural y espiritual de Rusia. Estas dos tendencias distintas se reflejaron también en la producción tipográfica de la época.

La orientación de Moscú hacia sus orígenes eslavos explica la inclinación de los artistas moscovitas por las evocaciones de tiempos remotos y su gran interés por el pasado nacional, las artes populares y la antigüedad bizantina.

El apoyo financiero de mecenas como Tretiakóv y Mámontov contribuía a la conservación de la imagen de Moscú como un centro cultural importante. A ellos se debe la formación de grandes colecciones del arte ruso.

Para la tendencia romántica nacional, que se manifestó en la música, poesía e ilustración, es típico tratar los temas históricos y heroicos, recrear el mundo folklórico. Se destacó también por la síntesis de las artes e hizo aportaciones notables para estimular la actividad de los centros artesanales. El ejemplo de John Ruskin y de William Morris con sus propuestas de unir el arte a la vida, tuvo gran impacto en la sociedad moscovita, inspirando la preocupación por salvar y regenerar el arte popular. Dos mecenas admiradores del pasado y del aroma local del arte rústico —el industrial Sava Mámontov en Abrámtsevo, próximo a Moscú, y la princesa María Ténisheva en sus tierras de Taláshkino, cerca de Smolensko—, fundaron, a finales del siglo XIX, los talleres de muebles, tallado en

madera, cerámica, tapices y bordados. Pretendían de esta manera ayudar a que los artistas establecieran el contacto más íntimo con el alma y la vida populares a través de obras profundamente nacionales.

La idea principal –muy estimada entre los artistas moscovitas– era la búsqueda de la originalidad, entendida como retorno a sus raíces, en una aspiración hacia lo primitivo. El romanticismo nacional impulsó los intentos por crear un nuevo estilo, basado en la combinación de las formas tradicionales rusas con las propuestas contemporáneas del *Art Nouveau*, tales como el dominio de la línea en los motivos ornamentales y una síntesis entre lo decorativo y lo funcional.

Así surgió el estilo neoruso que más tarde se fundió por completo con el sistema estilístico del Modernismo. El despertar del sentimiento nacionalista era la continuidad de las tendencias patrióticas de las primeras décadas del siglo XIX, reforzadas por el triunfo en la guerra ruso–francesa de 1812. Los temas nacionales se volvieron muy atractivos.

El estilo neoruso se caracterizó por la introducción en las artes plásticas de las formas tomadas de diferentes ramas del arte popular: bordado, tallado en madera, tejidos y encajes, elementos de la arquitectura antigua. Inspirados en la exuberante vegetación veraniega de las estepas y los bosques, los detalles florales se convirtieron en una parte integrante del diseño arquitectónico y gráfico.

La pintura, la literatura y el teatro transmitían el mensaje sobre la regeneración de las tradiciones ancestrales, afirmaban los valores espirituales y morales del pueblo ruso.

También la música experimentaba durante aquellos años un cambio sustancial. Desde los años 30 del siglo XIX el compositor Mijail Glinka (1804–1857) inicia la época innovadora, trata de liberar la música rusa, y en particular el arte de la ópera, de los elementos italianos. Su mayor mérito es el retorno a las raíces eslavas y el rescate de las melodías populares.

Otro compositor, Aleksandr Dargomizsky (1813–1869), inconforme con los gustos dominantes, se inspira en la realidad y se niega a rebajar el arte musical a la categoría de simple diversión.

Las ideas nacionalistas se siguieron reflejando con mayor claridad en el

horizonte cultural de las décadas 1860–1890. Lo demuestra la actividad del grupo de músicos aficionados de San Petersburgo, conocido como Círculo de los Cinco. Fue integrado por los oficiales militares César Kuí (1835–1918) y Modest Mússorgsky (1839–1881), el químico Aleksandr Borodín (1833–1887) y el oficial de la marina Nikolay Rímski–Kórsakov (1844–1908), encabezados por Miliy Balákirev (1837–1910), compositor, pianista y director de orquesta. La posición estético–musical de este grupo se formó bajo la influencia del movimiento democrático y populista de los años 1850–1860. Los miembros del círculo se destacaban por su inspiración nacional, tenían por meta la creación de la nueva música rusa, basada en las ideas y propuestas de sus precursores. Con mucho éxito fueron puestas a escena las operas de Mússorgsky "Borís Godunóv" y "Jovánshchina"; "El príncipe Igor" de Borodín; "Noche de mayo", "Snegúrochka" y "Sadkó" de Rímski–Kórsakov, relacionadas todas con los temas de la historia o folklore nacional.

El estilo neoruso se manifiesta en diferentes ramas del arte, incluyendo el teatro. El movimiento de renovación teatral empieza a finales de los años 90 del siglo XIX. Gran crédito en este proceso merecen los antiguos integrantes del grupo Mir Iskusstva, quienes se dedican a la creación de trajes y escenografías. Llevan a cabo una verdadera revolución en el diseño de vestuario, elevando la decoración teatral a un grado de dignidad hasta entonces desconocido, dotándola de valor artístico.

El Ballet Ruso inicia "la conquista" de Europa desde 1908. Al año siguiente se inaugura la primera temporada en París. En un principio los espectáculos tenían carácter estrictamente nacional, paulatinamente se vuelven cosmopolitas.



6. V. Sokolov, Cubierta del *Catálogo de la Exposición Periódica de la Asociación Moscoviata de Artistas*, 1897.

Las decoraciones teatrales mostradas durante las temporadas rusas en París y en los pabellones de exposiciones internacionales –como la exposición mundial de París en 1900–, fueron la forma representativa del estilo ruso en el extranjero. Estas tendencias nacionalistas se vigorizaron por la propaganda paneslavista, enfocada en la lucha contra el cosmopolitismo de los occidentalistas. Otro estímulo para el fortalecimiento de los ánimos del orgullo por la historia del país, fue el aniversario número trescientos de la dinastía Románov, celebrado con gran pompa en 1913.

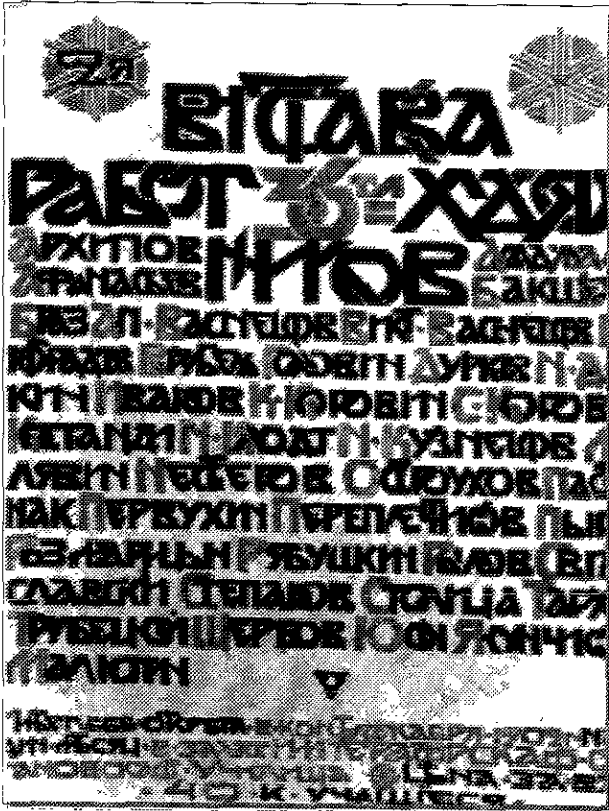
La idealización del pasado y la exaltación de los temas nacionales se reflejó en la ilustración y el diseño de diferentes ediciones, especialmente las epopeyas y cuentos populares. El estilo neoruso se manifestó con mayor claridad en la elaboración de adornos y capitulares. Analizando la portada del *Catálogo de la Exposición Periódica de la Asociación Moscovita de Artistas* o viñeta de la página de un libro diseñado por Víctor Vasnetsov, podemos sentir un "eco" de antiguos manuscritos eslavos con su amor por la combinación de rojo y negro y un tipo de letras llamado "ligadura". (ils.6,7)



7. V. Vasnetsov, Viñeta y diseño de la página del *Poema acerca del profético Oleg* de A. Pushkin, 1899.

La cubierta del *Catálogo de la Exposición de los 36 Pintores* creada por Mijail Vrúbel en 1902 también representa una muestra interesante. La influencia del estilo neoruso aquí ya no es tan evidente, aunque todavía está presente y se manifiesta en la alternancia y entrelazamiento de caracteres negros y mayúsculas rojas y en altura distinta de las minúsculas, sin embargo el tipo de letra ya está modernizado. Su simplificación incluso parece ser una anticipación remota de la

manera geometrizable y pura de los constructivistas. (il. 8)



8. M. Vrubel, Cubierta del Catálogo de la Exposición de los 36 Artistas, 1902.

Las prácticas llevadas a cabo por los artistas moscovitas inesperadamente encontraron a un aliado en el lejano San Petersburgo, quien se destacó como uno de los representantes más brillantes del estilo neoruso. Nos referimos en particular a Ivan Bilíbin (1876–1942).

Nacido y formado en San Petersburgo, el artista fue descubierto por Bakst y Diaguilev en 1899 y pronto se convirtió en un miembro destacado del Mir Iskusstva. Bilíbin era el único de los integrantes del grupo que se hizo seguidor del movimiento artístico nacional–romántico con orientación a los ejemplos de arte ruso popular.

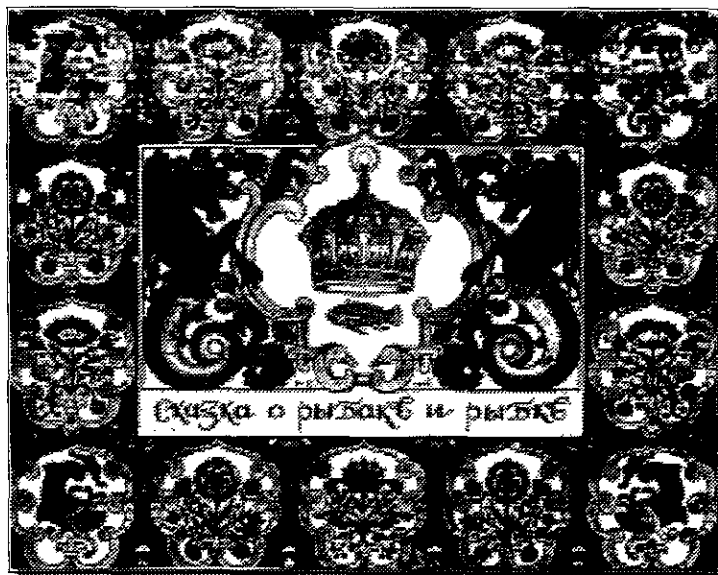
Con mucho éxito Bilíbin se desempeñó como ilustrador de libros. En su interés por los temas nacionales coincidía con sus colegas moscovitas, con quienes siempre mantuvo contactos muy estrechos, cumpliendo así el papel de "puente", relacionando los círculos artísticos de San Petersburgo y Moscú.

El ejemplo de Benois lo condujo hacia la comprensión de la importancia del estudio de la herencia cultural del pasado. Significativo era también el hecho de que en el campo de la ilustración del libro de aquella época un lugar importante ocuparon los cuentos populares. Los temas fantásticos de antiguas leyendas eran adecuados para ser acompañados por numerosos adornos, marcos, iniciales y arabescos.

La principal fuente de inspiración para Bilíbin era el arte nacional. Este amor por sus raíces se percibe en el manejo de elementos ornamentales, en el decorativismo de colores vivos y en el hecho de dedicar varios años de su carrera

artística exclusivamente a la ilustración. Para lograr los mejores resultados en esta tarea, realizó varios viajes de estudio al norte de Rusia, aprendiendo sobre las artesanías y la arquitectura tradicional de madera. Además era un buen conocedor de ornamentos de diferentes épocas y pueblos.

Ya en su obra gráfica temprana están presentes dos cualidades que destacan su manera personal: el entusiasmo por el cuento popular y la afición al ornamento. Desde 1899 el artista es encargado del diseño e ilustración de una serie de publicaciones.

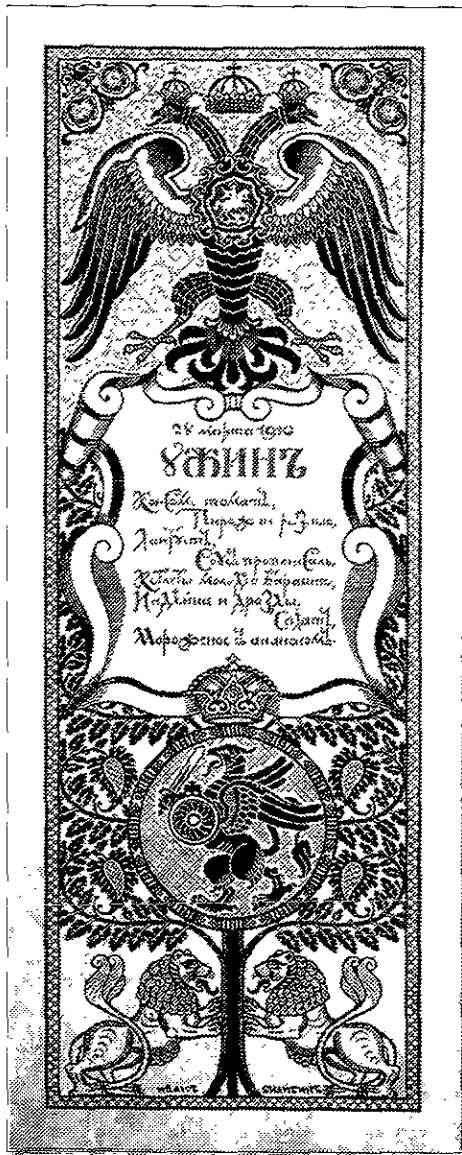


9. 1. Bilíbin, Diseño de la portada de *Cuento sobre el pescador y el pescadito* de A. Pushkin, 1908.

Aunque para cada libro Bilíbin encuentra soluciones diferentes, a menudo sigue un esquema: la parte central de las portadas ocupa el título, rodeado por formas vegetales y florales estilizadas, opta por un formato grande, donde las ilustraciones cumplen una función de igual importancia que el texto. (il. 9)

Por medio de abundantes complementos gráficos, capitulares y viñetas Bilíbin transmite la atmósfera de la antigüedad, el aroma de lo exótico, el espíritu poético de las leyendas y cuentos populares originales o interpretados por grandes poetas y escritores. El mundo recreado en su obra es mitad real y mitad fantástico; para lograrlo el artista une dos principios: representativo y decorativo, lo que es típico también para el estilo de *Art Nouveau*. Siendo hijo de su tiempo, Bilíbin –igual que los otros maestros influenciados por el Modernismo–, nunca pudo romper con la tradición academicista que lo educó. De aquí surgen su gusto por los fragmentos detallados de la realidad y el deseo de asociar los motivos de arte antiguo eslavo con la xilografía japonesa. Las figuras estáticas, tintas planas, la ornamentación casi total de la imagen se combinan con la perspectiva lineal y la perspectiva de

tamaño.⁵



10. I. Bilíbin, Invitación al banquete imperial, San Petersburgo, 1910.

A veces Bilíbin utiliza en sus ilustraciones los esquemas compositivos del grabado en madera popular, llamado *lubok*, "corregidos" según las leyes del arte clásico. En la mayoría de sus ilustraciones la línea del contorno es el principio dominante, unificador y ordenador de toda la composición. Algunos de sus diseños están sobrecargados por adornos; en los otros, al contrario, la superficie libre juega un papel importante.

Ocasionalmente Bilíbin realizaba otros encargos: diseñaba vestuario teatral, anuncios, invitaciones para eventos sociales, cartas de menú, programas teatrales, calendarios y tarjetas postales. Estilización y fantasía, mezcla de elementos decorativos vegetales con las imágenes de seres zoomorfos mitológicos, contrastes y definición de colores hacen parecer estas obras gráficas como finos esmaltes. (il.10,11)

⁵ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 234–235.

Entre sus contemporáneos, atraídos también por la herencia nacional y tendencias retrospectivistas, podemos nombrar a Sergei Chejónin (1878–1936), Dmitry Mitrójin (1883–1973) y Georgy Nárbut (1888–1920), cuyas obras tempranas se nutren en la antigua fuente de la creación popular. El estudio del arte rústico y

la asimilación del patrimonio del pasado, son para ellos requisitos necesarios para emprender su propia marcha.

Los rasgos del estilo neoruso pueden ser descubiertos en algunas creaciones de Vassily Kandinsky (1866–1944). Su formación artística tuvo lugar en Alemania —el país natal de su abuela materna—, no obstante las influencias rusas son muy fuertes en su obra, especialmente durante la etapa inicial. Después de trasladarse en 1897 a Munich, en 1900 entra al taller de Franz von Stuck, uno de los fundadores de la Secesión. Dos años más tarde organiza, con otros artistas, el grupo *Phalanx*, realiza numerosos carteles e ilustraciones que muestran "[...] una concepción estructural compositiva en la que cada individualidad figurativa queda subordinada a la continuidad dinámica del campo de imagen".⁶

En su obra el lenguaje del *Art Nouveau*, con su inclinación hacia la síntesis de las artes y su forma monumental y decorativa, se combina orgánicamente con los temas rusos. A veces las



11. I. Bilíbin, Anuncio para el restaurante "Medved", San Petersburg, 1912.

composiciones realizadas por Kandinsky entre 1904 y 1916 recuerdan las de Vasnetsov y Bilíbin. Surgen las antiguas ciudades con las cúpulas doradas de las

⁶ Giovanni Fanelli, *op.cit.* , p.96.

iglesias, los paisajes con abedules blancos son un marco perfecto para las graciosas figuras femeninas ataviadas con trajes regionales y coronadas con tocados característicos. Nace así el mundo fantástico pleno de poesía del cuento



12. V. Kandinsky, Cartel para la 1ª Exposición del grupo Phalanx, litografía, 1901.

popular, manifestada no solamente en el tema, sino también en la manera de ejecución. Probablemente, Kandinsky expresaba de esta forma las impresiones de sus travesías por Rusia, que realizó, impulsado por sus intereses etnográficos, en los años 80, periodo de estudios de derecho y economía en la Universidad de Moscú.

(il. 12)

La obra gráfica de Kandinsky evoca el mundo arcaico, tradicional, y, al mismo tiempo, adquiere nuevas formas inspiradas en *Jugendstile*, poseedoras de profundo sentido místico. Este contacto con el estilo europeo se debe a sus frecuentes viajes a Alemania y a su colaboración en el almanaque *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), fundado en 1911 en Munich por él y Franz Marc. (il. 13)



13. V. Kandinsky, Boceto de la cubierta del almanaque *Der Blaue Reiter*, temple/papel, 1911.

Paulatinamente la manera neorusa se convirtió en una de las ramas del *Art Nouveau* europeo. La difusión inminente del Modernismo con sus leyes universales fue acompañada por la tendencia romántica y la pasión por la antigüedad rusa. El hecho de que los artistas nacionales se inspiraban en el sistema decorativo del *Art Nouveau* reflejaba una crisis de valores estéticos anteriores y acentuaba el carácter contradictorio de la búsqueda de caminos nuevos en el arte.

1. C. Ediciones simbolistas

Otro factor notable para el desarrollo del diseño gráfico era la riqueza literaria del movimiento simbolista que condujo a la colaboración de ilustradores con poetas y escritores.

A diferencia de otros países europeos, donde este fenómeno, literario en su inicio, tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, en Rusia su aparición acontece más tarde y data de la década de los 90 cuando, en un ambiente de reacción política, surge en Rusia el movimiento neoromántico de los simbolistas, quienes consideraban el arte un medio para penetrar y comprender el mundo. Sus creaciones están llenas de alusiones y metáforas que aproximan al lector a la esfera de ideas místicas y religiosas. Entre los simbolistas, escritores y poetas, hubo grandes maestros que sumaron notables páginas a la historia de la literatura rusa: Constantin Balmont, Valery Briusov, Aleksandr Blok, Innokenty Annensky, Sergei Esenin y otros. Sus obras eran el fruto de la rebelión en contra del empirismo y del positivismo. El simbolismo era una forma de rechazo del sistema totalitario, de lo pequeño burgués; aspiraba a las formas nuevas de la vida, a la plenitud de la existencia, a la humanización de relaciones interpersonales y a la libertad de manifestaciones poéticas.

La nueva tendencia introdujo una visión distinta del mundo, enriquecida con infinitas expresiones sutiles y refinadas, motivó varios estudios en torno de la musicalidad de las palabras y de los modernos métodos de la composición.

La exploración de la sensibilidad individual y el sumergimiento a los mundos interiores, mágicos y misteriosos, estaban desconectados de la realidad inmediata, lo que les costó a los simbolistas el adjetivo de "decadentes". Sin embargo, bajo la influencia de sus descubrimientos e innovaciones, se desarrollaron poco más tarde la poesía y la prosa rusas del siglo XX, incluyendo las de los primeros decenios posteriores a la Revolución de Octubre.

La fecha importante en la historia del simbolismo en Rusia fue el año de 1904, cuando en Moscú se empezó la edición de la revista mensual *Vesy* (Libra o

Balanza), misma que continuó durante los seis años siguientes hasta 1909. Dirigida por el poeta y escritor simbolista Valery Briúsov, se orientaba hacia los

problemas planteados por la literatura y las artes plásticas, cumplía la función de construir la base teórica del simbolismo ruso, informaba sobre los últimos logros del movimiento y acerca de la vida cultural del país y del mundo. La presentación de la revista facilitaba su difusión exitosa: impresa en papel de buena calidad, lucía una cubierta distinta y especial para cada número. Las páginas estaban adornadas con florones, viñetas y marcos decorativos. Muchas ilustraciones a color estaban reproducidas por medio de



14. N. Feofiláctov, Cubierta de la revista Vesy, s.f.

cromolitografía. La publicación se destacaba por unidad de contenido y decoración. (il. 14, 15)

En 1906 en Moscú surgió otra revista simbolista llamada *Zolotóe Runó* (Vellochino de oro). Su lujosa presentación la vinculaba con los modelos estéticos ya establecidos por las revistas antecedentes; volúmenes de gran formato espléndidamente decorados, eran francamente elitistas y contrastaban con la miseria circundante y con la difícil situación política,



15. V. Borisov-Musátov, Cubierta de la revista Vesny, 1905.

económica e ideológica del país que acababa de salir derrotado en la guerra ruso-japonesa y se hallaba sumergido en los conflictos internos después de la represión de la insurrección armada de diciembre de 1905. El alejamiento de la revista de la realidad provocó severas críticas de los contemporáneos dirigidas hacia su editor, el millonario y mecenas moscovita Nicolay Riabushinsky. (il.16)



16. E. Lanceray, Cubierta de la revista *Zolotoe Runó*, 1906.



17. M. Dobuzhinsky, Marco decorativo de la revista *Zolotoe Runó*, 1906.

Vesy y *Zolotoe Runó* fueron características para su época, reflejaban las tendencias del simbolismo y el gusto por los elementos iconográficos propios del Modernismo. Ambas revistas demostraban el alto nivel profesional de sus colaboradores gráficos Constantin Sómov, Olga Ostroúmova, Nikolay Feofiláktov, Eugeny Lanceray, Mijail Dobuzhínsky y otros. La mayoría de ellos pertenecía al grupo *Mir Iskusstva* y habían participado anteriormente en la producción de la revista homónima, acumulando la experiencia necesaria. (il. 17)

Paulatinamente los dibujantes y grabadores perfeccionaron su sentido del ritmo y del intervalo, lograron un control de la línea y de la superficie. En las publicaciones simbolistas las viñetas y elementos ornamentales, que normalmente eran "indiferentes" al contenido del texto que acompañaban, se transformaron en un paralelo semántico del material literario.

Resumiendo, podemos decir que diferentes ediciones realizadas en los primeros años del siglo tuvieron rasgos comunes: perfección artesanal de los papeles, de los tipos, los grabados y las encuadernaciones. En arabesco, elementos florales y temas vegetales se mezclaban con fantasía y decorativismo, formaban composiciones complicadas basadas en el grafismo lineal.

Alrededor del año 1910 el simbolismo empieza a perder su fuerza y retrocede frente a la presión del futurismo, cuyo desarrollo será, a su vez, frenado debido al gran conflicto bélico internacional que por un periodo de cuatro años convirtió a Europa en un campo de batalla y fue acompañado por las revoluciones sociales.

En el principio de siglo XX, junto con la crisis del simbolismo, la idea de Dostoievsky de que "es la belleza la que salvará al mundo", empezó a perder su sentido. El mundo circundante, abrumado por tensión y presentimientos de futuras guerras y colisiones, se convierte en el enemigo del hombre.

1. D. El cubo-futurismo ruso

La evolución posterior del diseño gráfico en Rusia se observa en las publicaciones del círculo de jóvenes poetas formado en 1908 en Moscú, al que pertenecieron los hermanos David, Vladimir y Nicolay Burliuk, Velimir Jlébnikov, Aleksandr Krutchénic, Benedict Livshiz y Vladimir Mayakovsky. Este grupo encabezó un nuevo movimiento artístico denominado más tarde futurismo.⁷ Las bases del futurismo ruso aparecen como el resultado del desarrollo e interacción de los movimientos simbolista y acmeísta.

Bajo el término de acmeísmo se comprende la tendencia literaria rusa, de muy breve duración, que surgió como reacción contra el simbolismo. El nombre del acmeísmo proviene de la palabra griega ακμῆ que puede ser traducida como "altura, nivel de la perfección, florecimiento".

El grupo de poetas acmeístas se formó en 1909 en San Petersburgo por

jóvenes, quienes no quisieron seguir la huella de los simbolistas y aproximaron sus obras al objeto, a la tierra, a fenómenos y cosas concretas. Mijail Kuzmín, Nikolay Gumilióv, Anna Ajmátova y Osip Mandelshtam eran sus más destacados representantes. A pesar de ser un colectivo poco numeroso, emprendieron la lucha en contra de la "poesía de alusiones simbolistas" que se destacaba por su refinamiento y por sus imágenes abstractas y, a veces, confusas. Los acmeístas declararon caduco el simbolismo y optaron a favor de "lo terrenal", redescubriendo la variedad y el encanto del mundo real. El programa estético del movimiento fue anunciado tanto en los manifiestos, como en las poesías.

Su obra literaria expresaba el estado de ánimo de los intelectuales, impactados por los sucesos de la revolución de 1905. Siendo contrarios de la lucha social, se pronunciaban a favor del arte puro, libre de política. En uno de sus manifiestos se comprometen "[...] a no provocar ninguna corrección de la existencia y no criticarla [...]", aceptando el mundo tal como es, en una totalidad de bellezas y deformidades.⁸

La protesta contra el esquematismo del símbolo se combinaba en su obra literaria con la fascinación por el colorido y el relieve de las formas, por la intensidad de las vivencias. En sus poesías invitaban a disfrutar el momento presente de la vida, celebrando la profundidad de sentimientos personales; se encontraban maravillados por minúsculos detalles y por la variedad infinita de las cosas que componen la realidad.

Los acmeístas organizaron un círculo literario llamado "Taller de los poetas", cuyas actividades, especialmente la colaboración en las ediciones periódicas de la época, tuvieron gran importancia en los años precedentes a la primera Guerra Mundial.

Según los acmeístas, su misión consistía en tratar de superar el simbolismo como un fenómeno demasiado elitista y abstraído; paradójicamente, su mérito más importante fue el hecho de ser fuente de inspiración, junto con sus

⁷ Dmitri Filosofov, *op. cit.*; y Benedict Livshiz, *Memorias*, Moscú, Judozhestvennaaya Literatura, 1991, p. 228.

⁸ V. I. Kuleshóv, *Istoria rússkoy literatúry (Historia de la literatura rusa)*, Moscú, Russky Yazik, 1990, p. 591.

rivales simbolistas, para un movimiento artístico nuevo llamado futurismo.

Su nombre toma el origen de la palabra *futurum* y coincide con la nominación inventada por el grupo de los modernistas italianos encabezado por Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), quienes despreciaron la contemporaneidad retrasada y glorificaron las nuevas ciudades eléctricas, los nervios de hierro y los ritmos acelerados de la vida. El futurismo ruso se desarrolló bajo la influencia italiana, pero al mismo tiempo tuvo rasgos particulares.

Los artistas rusos siempre tuvieron un gran interés por las propuestas de los italianos, demostrado por el hecho de que casi inmediatamente después de su aparición, los Manifiestos futuristas eran traducidos al ruso y publicados en la prensa nacional. No obstante, las ideas sembradas por los italianos, al germinar en el suelo fértil de Rusia, dieron frutos extraños y poco parecidos a su prototipo.

En Rusia todo era diferente. El organizador del futurismo era el pintor David Burliúk y hermanos, el símbolo del movimiento era la obra de los poetas Velimir Jlébnikov y Vladimir Mayakovsky.

Las ideas futuristas se manifestaban con mayor claridad "en el ámbito de la poesía que en el de las artes plásticas".⁹ Los poetas –animadores más activos de la fracción rusa del futurismo–, pretendían ser el reflejo de la voz de las multitudes, pero se expresaban en un idioma poco comprensible; querían representar la época turbulenta que les tocó vivir a través de la rebeldía espontánea; proclamaban el rechazo de todos los valores culturales establecidos; invitaban a "[...] arrojar a Pushkin, Tolstoy, Dostoievsky y a todos los demás desde el Vapor de la Contemporaneidad".¹⁰ Estas propuestas tenían mucho en común con las ideas de los futuristas italianos, quienes, inconformes con "[...] una incansable explotación de los antiguos laureles", se habían rebelado contra "[...] el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo, la pedantería y el formalismo académicos".¹¹

Al mismo tiempo, los futuristas rusos estaban preocupados no solamente

⁹ Ángel González García, *et al.*, *Escritos de arte de vanguardia 1900 /1945*, Madrid, Turner /Fundación F. Obregozo, 1979, p. 151.

¹⁰ V. I. Kuleshóv, *op. cit.*, p. 612.

¹¹ Ángel González García, *et al.*, *op. cit.*, pp. 131–132.

por crear un arte actual, sino también por rescatar los valores del pasado primitivo, además pretendían dejar una huella perdurable para el porvenir. Estas metas desconcertadas caracterizan al futurismo ruso como un fenómeno contradictorio. En su obra poética existía la negación de lo contemporáneo, pero no en el nombre del futuro sino por el pasado arcaico. Fueron escritos versos sobre rascacielos, trenes y ciudades alumbradas por luces eléctricas, sin embargo en ellos se percibe más terror y dolor que entusiasmo, de manera opuesta a como sucedía en Italia. Esto lo confirman los versos tempranos de Mayakovsky, llenos de horror por el desarrollo acelerado de la civilización, el ritmo y dinamismo de la vida. También el lenguaje poético de otro futurista, Velimír Jlébnikov, expresa tristeza y añoranza por el pasado "siglo de oro" de la humanidad.

En la obra literaria de los Burliúk se reflejaba el triunfo de la comprensión optimista del mundo, aunque este sentimiento no se extendía a las maravillas de la técnica, pero sí en "[...] pájaros, animales, peces, viento, sal y oleaje".¹²

La certeza de los futuristas en la posibilidad de lograr una fuerza mágica de la palabra impulsó sus indagaciones en el campo de la lingüística. Coincidiendo con los esclavófilos nacionalistas, los futuristas creían necesario extirpar todas las palabras extranjeras del idioma ruso, sustituyendo incluso el nombre latinizado de su grupo por otro vocablo, proveniente de su equivalente ruso "будущее" –futuro.

Jlébnikov creó un nuevo lenguaje poético que surgía orgánicamente de la lengua–madre antigua. Aunque el idioma nuevo teóricamente fue propuesto para los tiempos venideros, en realidad se acercaba más a la "edad de oro" inicial y no al mundo de los rascacielos.¹³

La causa oculta y activa del futurismo italiano consistía en la relación entre tecnología y política. Esta era la controversia principal entre el movimiento italiano y el ruso temprano con matices de rebelión anarquista. Los vanguardistas italianos estaban unidos por un ideario. Al contrario, sus colegas rusos no habían tenido una ideología de grupo: el movimiento era como un flujo de voluntades de distinta naturaleza conectadas entre sí por la tendencia nihilista, patente en su rechazo de

¹² Benedict Livshiz, *op. cit.*, p. 100.

¹³ Luis Abollado, *Literatura rusa moderna*, Barcelona, Labor, 1972, p. 127.

normas y principios establecidos. Su protesta contra los valores morales y el repudio de la cultura oficial que se encontraba sumida en una profunda crisis, fueron motivados por el afán de crear una contracultura que sería capaz de contribuir a la formación del hombre nuevo, libre de la opresión de la sociedad.

El futurismo ruso contenía elementos de nacionalismo y patriotismo, pero a diferencia de los italianos estos sentimientos estaban escondidos más al fondo. El movimiento ruso no tenía una concepción del mundo bien formada. Rehusaba convertirse en un canon, una doctrina, un dogma, luchaba en contra de la banalidad, quería determinarse a través de la negación, demostrando su espíritu de rebeldía. Así sucedió que la crítica y la prensa rusa llamaron a todos los poetas y artistas que rechazaban las corrientes tradicionales en el arte con un nombre común: futuristas.

Las tareas formales de las agrupaciones italiana y rusa coincidían. Además existían otros rasgos semejantes: negación de lo clásico, seguridad de que a ellos les correspondía la misión de reformar el arte nacional. Las desafiantes y atrevidas declaraciones y actos de los futuristas de ambos países, sus llamados a "desenmascarar y derribar" a los clásicos tenían por objeto deslumbrar al público.

El gran interés de los artistas rusos por la evolución del movimiento italiano se acompañaba por su entusiasmo en la búsqueda de su propio camino. Asimismo muy popular se hizo la consigna del poeta futurista Benedict Livshiz: "Reconocernos como asiáticos y sacudir el yugo de Europa".¹⁴ El mismo autor recordaba: "Nosotros no sólo no nos considerábamos una rama del futurismo occidental, sino estábamos seguros que en muchos aspectos nos hemos adelantado a nuestras colegas italianos".¹⁵ Esta afirmación expresa el sentimiento de rivalidad que estimulaba a los futuristas rusos y los impulsaba a profundizar sus exploraciones en el campo de la libertad poética en un intento por superar los logros del grupo extranjero y provocar una verdadera revolución artística y literaria en su país.

Una de las características esenciales del futurismo ruso era la estrecha

¹⁴ Benedict Livshiz, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

colaboración entre poetas y pintores. Los artistas participaron en la publicación de libros de poemas creando cubiertas e ilustraciones. Según recuerdos de El Lissitzky, "[...] se han escrito poemas con lápiz litográfico y se han pintado. Se han inscrito en madera. Los poetas mismos han rellenado páginas enteras. Así, los poetas [...] trabajan con artistas. No se trata de ejemplares de lujo únicos y numerados, sino de cuadernillos en rústica que, prescindiendo de su contenido, debemos considerar arte popular".¹⁶

Los libros producidos por los futuristas eran totalmente opuestos a las publicaciones de los miembros de Mir Iskusstva y de los simbolistas, siempre bien encuadernadas, decoradas con refinamiento, tiradas en las mejores tipografías.

En abril de 1910 apareció el primer conjunto de poesía futurista impreso sobre papel tapiz de tres tipos diferentes. El libro, según palabras de los contemporáneos, produjo el efecto de una bomba estallada y fue considerado "antilibro".¹⁷

Con el propósito de abaratar sus ediciones los futuristas rusos encuadernaban en rústica las hojas sueltas, formando pequeños tomos. Para la impresión empleaban papel tapiz, de embalar y de colores. Las publicaciones futuristas también llamaron la atención por sus dibujos "extraños" y textos poco comprensibles. Los futuristas rusos elaboraron el principio de *záum'* –cosa ininteligible, enigmática, inexplicable– que, según ellos, tuvo que acabar con la sumisión de los pensamientos a las leyes de lógica y reflejar la "nueva mentalidad" basada en la "intuición suprema".¹⁸ Estas ideas tenían cierta similitud con las del simbolismo, que se caracterizaba por su antagonismo con lo racional y por su enfoque con estados anímicos y emocionales. *Záum'* de los futuristas rusos se distinguía de la producción literaria de los italianos. En febrero de 1914, durante su estancia en Rusia, Marinetti llegó a saber sobre este principio y

¹⁶ *Lasar' Markovich Lissitzky 1890–1941*, Moscú, Iskusstvo, 1990, p. 35.

¹⁷ Alla Povelijina, "Calle Pesóchnaya núm. 10", *Náshe Naslédie (Nuestro Patrimonio)*, Moscú, 1990, núm. 2, p. 284.

¹⁸ Evgeny Kovtun, "Pobiéda nad Sólnzem" (Victoria sobre el Sol), *Náshe Naslédie*, Moscú, 1990, núm. 2, p. 287.

encontró en él semejanza con sus "palabras en libertad".¹⁹ Según el *Manifiesto técnico de literatura futurista* y su *Suplemento* publicados en 1912, los futuristas italianos proclamaron la destrucción de la sintaxis, la utilización de verbos en infinitivo, la negación de adverbios y adjetivos y la anulación de signos de puntuación. Todo esto condujo a la creación del "estilo telegráfico".



18. P. Filónov, Cubierta del libro futurista *Parnaso Rugiente*, 1913.

En la obra poética de los futuristas rusos, al contrario, no se trataba de modos nuevos de la expresión del pensamiento, sino de un cambio de mentalidad. *Záum'* era no solamente un fenómeno lingüístico o estilístico, era un intento de introducir la intuición pura a la práctica artística, crear una nueva razón basada en lo irracional, recurrir a las fuentes verbales primitivas, a las palabras populares y a las expresiones idiomáticas eslavas antiguas.

A través de la transformación y descomposición de la palabra llegaron a la anotación de simples fonemas. Estos experimentos guiaron a los poetas hacia la

utilización en el texto de símbolos, cifras y jeroglíficos. En sus escritos futuristas resaltaban algunas palabras con la letra más gruesa, subrayaban pasajes y palabras, colocaban las frases diagonalmente. Todo esto, según ellos, propiciaba "dinamismo de percepción", facilitaba el aprendizaje de memoria, representaba "la imagen gráfica de la palabra".²⁰ (il. 18)

El futurismo en Rusia amplió su diapasón temático y, extendiendo su influencia a otros campos de la creación artística, logró hallar encarnación visual y plástica adecuada. Su campo conceptual se formaba a través del conocimiento, valoración y crítica del cubismo francés y futurismo italiano. De esta manera en

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Efim Dinershteyn, *Mayakovsky y kniga (Mayakovsky y libro)*, Moscú, Kniga, 1987, p. 28.

Rusia nació la síntesis de dichos movimientos: cubo–futurismo.

Las ideas cubo–futuristas dirigieron a muchos artistas rusos hacia la no–objetividad. Así sucedió con Kazimir Malévich (1878–1935), quien en el año 1915 concibió un nuevo sistema teórico y práctico llamado suprematismo. Este movimiento fue la primera manifestación de abstracción geométrica. Pero aun antes de elaborar la teoría suprematista, Malevich, siendo amigo de varios poetas futuristas, se involucró en el proceso de sus experimentos, colaborando en la decoración de sus publicaciones. El florecimiento de la poesía futurista coincidía con el desarrollo del arte no figurativo. El futurismo ruso y el suprematismo tenían algo en común: la búsqueda de una relación entre imagen y palabra, entre símbolo y sentido. Por eso tanto éxito tuvieron las composiciones suprematistas reproducidas en libros futuristas como complemento perfecto.

Los futuristas inventaron un nuevo tipo de edición, el libro totalmente hecho por medio de litografía. Apreciaron la voz silenciosa y el carácter individual de la letra manuscrita y trataron de utilizar su expresividad. El artista Pável Filónov (1883–1941), quien ilustró varios libros futuristas, dibujaba el texto transformando letras en ornamento y palabras en signos. (il. 19) Las páginas diseñadas por Filónov nos recuerdan que las letras anteriormente representaban una imagen abreviada.

Paradójicamente, la tendencia futurista de "antilibro" se convirtió en el impulso para las experiencias posteriores que prepararon el camino para el futuro florecimiento del diseño gráfico posrevolucionario.

19. P. Filónov, Ilustración y texto del libro de poesía futurista de V. Jlebnikov, litografía, 1914.



Capítulo 2

El diseño gráfico soviético bajo el signo de la Revolución

El fenómeno artístico conocido mundialmente bajo el nombre de la vanguardia rusa, se revela sobre un fondo histórico dramático: la primera Guerra Mundial (1914–1918), las tres revoluciones en Rusia, la destrucción de lo habitual y lo sagrado, tentativas de creación de un hombre y una sociedad nuevos, lo que estimuló la negación de toda clase de concepciones tradicionales. En el área del arte ello se manifestó en la aparición de múltiples tendencias innovadoras.

Inicialmente las vanguardias rusas se encontraban ante una situación nueva de confusión. Esto se debía al hecho de que la Revolución de Octubre provocó cambios en todos los niveles de la existencia, marcando la frontera según la cual toda la vida en Rusia se dividió en dos partes opuestas y se vio afectada por la lucha de las fuerzas antagónicas: el proletariado y la burguesía, los rojos y los blancos, lo colectivo y lo individual, lo novedoso y lo antiguo.

Cualquier revolución destruye algo y luego trata de instituir valores propios. Octubre de 1917 ha abierto no solamente una nueva época en la vida social, sino también en la vida artística. En Rusia en el periodo posrevolucionario tuvo lugar no un simple desarrollo, sino una reestructuración de las bases de las realidades sociales, políticas, ideológicas y culturales bien establecidas, incluyendo al arte. La revolución formal que se inició en el arte ruso alrededor de 1910 tuvo su continuación. La oleada de los descubrimientos plásticos y los cambios en los gustos, tareas y en la mentalidad artística rebasaron la frontera cronológica de 1917.

La producción abstracta iniciada antes de aquella fecha conservó su vigencia debido a que utilizaba las cualidades plásticas del lenguaje representativo que se

trasladó hacia la esfera de la arquitectura, poligrafía, artes aplicadas. Así, el arte de la vanguardia tomó la iniciativa en la formación del estilo de su época.

Las artes se habían desbordado hacia las calles, convirtiéndose en un factor movilizador, reflejando nuevas esperanzas. Como resultado de la adaptación del Plan de Propaganda Monumental, los muros de los edificios y las plazas de las ciudades se transformaron en un espacio para albergar las pinturas de gran formato. El arte se convirtió en verdaderamente público.

Después de la Revolución de Octubre tuvo lugar casi el total reemplazo de la pintura por diferentes ramas del diseño —gráfico, industrial y arquitectónico—, las cuales en aquel entonces apenas dejan de ser consideradas como artes aplicadas o menores y se consolidan como formas de igual importancia en la creatividad artística.

Cambios en el diseño de las primeras décadas del siglo tuvieron lugar gracias al esfuerzo de los maestros de diferentes especialidades: pintores, grabadores, poetas, quienes se ocuparon de la difícil tarea de pronunciar las ideas plásticas por medio de formas bien pensadas y signos gráficos expresivos.

Los años 20 en Rusia se caracterizaron como un periodo fructífero de los experimentos y descubrimientos valiosos en el campo del arte. A pesar de la variedad de corrientes y maneras en el diseño gráfico ruso, podemos distinguir claras manifestaciones de cubo-futurismo, suprematismo, constructivismo y la constante presencia de la tendencia realista. En el cuadro variopinto de la época posrevolucionaria estas formas se observaban tanto en su presentación "pura", como en diversas combinaciones.

Los representantes de las vanguardias artísticas rusas (cubo-futuristas, suprematistas, constructivistas) tenían un enemigo común: el pasado inmediato. En su lucha por los ideales y derechos de su juventud, coincidían en la desestimación de lo antiguo y en el rechazo de los valores establecidos, enfocando sus intereses al momento presente.

En todas las teorías de los artistas rusos de vanguardia está ausente el interés por el arte clásico. Al contrario, todos tuvieron una obsesión: crear un arte nuevo, orientado al futuro. Las ideas optimistas y proyectos —a veces utópicos—

contrastaron con la realidad, violenta y trágica, de un enorme país agrario y atrasado. Sobre las ruinas de un sistema, durante la guerra civil, batallas políticas, limitaciones y dificultades, los artistas trataron de edificar un arte nuevo, original, adaptado a la situación contemporánea y enfocado hacia el porvenir. Sus búsquedas se encaminan al área del arte abstracto y geométrico, al descubrimiento de formas nuevas y de un lenguaje totalmente distinto, que les permitiera reflejar los rasgos principales de su tiempo: los cambios sociales e ideológicos, mecanización y revolución industrial.

Gracias al apoyo que tuvo la izquierda artística de parte del Narcompros (Comisariato de la Cultura), encabezado por Anatoly Lunacharsky, se llevaron a cabo las prácticas que perseguían la meta de acercar la cultura hacia el pueblo. "Para los artistas el poder soviético personificaba la fuerza, el estímulo que debía romper las ligaduras con la vieja y deshecha estética".²¹

En un periodo breve, desde 1918 hasta 1921, en el país fueron inaugurados 36 nuevos museos. La fundación de escuelas dedicadas al arte, arquitectura y diseño, tales como INJUK (Instituto de la Cultura Artística) y VJUTEMAS (Talleres Superiores Artístico-Técnicos) en Moscú, en 1920, concentró a las fuerzas de vanguardia. Sus programas de estudio incluían las teorías y prácticas suprematistas, las enseñanzas de Kandinsky, las investigaciones de Tatlin sobre la "cultura de los materiales", logrando así coordinar diferentes propuestas, basadas en experiencias personales, y establecer un sistema pedagógico apropiado para la formación analítica y experimental de nuevas generaciones de artistas.

Debido a los cambios radicales provocados por la Revolución, la vanguardia rusa por primera vez deja de estar en la oposición, convirtiéndose en un medio para alcanzar la transformación de la sociedad.²²

Al consolidar los fundamentos de una cultura popular proletaria, sus creadores se enfrentaron con el eterno problema: la relación entre el arte y la vida. Como resultado de su gran entusiasmo, el arte de vanguardia llegó a penetrar en muchas áreas de la vida cotidiana. De esa manera, en los primeros años después de la

²¹ Ángel González García, *et al.*, *op. cit.*, p. 254.

²² *Constructivismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, p. 14.

Revolución socialista adquirieron mayor fuerza los movimientos nacidos antes de su inicio: suprematismo, futurismo y constructivismo.

2. A. Suprematismo

El suprematismo empieza a tomar forma cerca de 1914 y se desarrolla en el primer cuarto del siglo XX. Su creador fue Kazimir Malevich (1878–1935), artista ucraniano de procedencia polaca. Nacido y formado en un rico ambiente cultural de Kiev, una de las ciudades más antiguas y hermosas del enorme imperio ruso, desde muy joven sintió una atracción especial por la pintura y por las artes aplicadas. El colorido y la expresividad de las formas sencillas de los iconos y artesanías populares ucranianas, dejaron una huella permanente en su memoria, nutriendo e inspirando sus futuras búsquedas plásticas. Otro factor importante, que puede ser relacionado con toda la actividad posterior del inventor del suprematismo, es la experiencia enriquecedora que él tuvo gracias a su amistad personal y contactos profesionales con el grupo de los futuristas rusos.

El nombre de la corriente artística fundada por Malevich proviene de la palabra latina que significa "superior".

Siendo una persona de gran talento e inteligencia, Malevich no se satisfizo con una simple afirmación de la supremacía de su movimiento, sino que creó una sólida teoría y elaboró las bases de su equivalente plástico.

Significó el principio de una nueva postura, prueba "[...] de la construcción de las formas a partir de la nada [...]".²³

En su afán por desvincular al arte del peso inútil del objeto, guiado por la sensibilidad pura e inspirado en el "éxtasis de la libertad no-objetiva", Malevich es conducido al "desierto", donde ya no existen las imágenes de la realidad.²⁴

Tanto los escritos emotivos de Malevich, como la aplicación práctica de sus ideas, reflejan un complicado proceso de incansable exploración espiritual. El artista, quien se percibía como profeta que dicta las formas al mundo, estaba seguro que el

²³ Kazimir Malevich, *El nuevo realismo pictórico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975, p. 44.

²⁴ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pp. 386-387.

arte es capaz de liberar a la humanidad de toda dependencia.²⁵ Comprendía la creatividad como el dominio sobre las formas de la naturaleza. Estaba convencido que el suprematismo significaba el inicio de una nueva cultura que inevitablemente culminaría con el establecimiento de una nascente dimensión de la razón intuitiva: la mentalidad cósmica, cuyo factor determinante es el sentimiento.

El mundo imaginario de Malevich es blanco, infinito, despejado de conceptos y representaciones de la realidad; sólo resuena la voz transparente de la sensibilidad pura, no-objetiva. Es la única fuerza que rige en el universo del suprematismo, dejando múltiples lecturas de su verdadera esencia: invento y arte, metodología e inspiración, esquema y vida.

Al romper el nexo con la naturaleza y las formas reales, Malevich asigna a su invento una misión purificadora que rebasa los límites del arte pictórico: "En el suprematismo no se trata de pintura. La pintura ha caducado hace mucho tiempo y el pintor mismo es un prejuicio del pasado".²⁶ Este pensamiento, al parecer, impulsó la evolución del movimiento desde su etapa de laboratorio hasta la fase arquitectónica.

El suprematismo, buscando su propio lenguaje, introdujo a la pintura, y a las artes visuales en general, diversas formas: cuadrado, círculo, rombo, triángulo, trapecio. Estos elementos parecen estar suspendidos sobre un fondo neutral, frecuentemente blanco, que puede simbolizar el espacio infinito. La diferencia entre las partes altas y bajas no está definida, como si las imágenes suprematistas estuvieran en un ambiente sin fuerza de gravedad. Los objetos se reducen a figuras geométricas y éstas se convierten, finalmente, en signos. De esta manera, las formas plásticas del suprematismo marcan el inicio del arte constructivo.

El proyecto suprematista era radicalmente nuevo frente a lo existente; solamente podemos encontrar pocas analogías cercanas a las estructuras suprematistas entre adornos ornamentales multicolores de las casas blancas de los campesinos en las aldeas ucranianas, en la costumbre ancestral eslava de decorar los huevos para la fiesta de la Semana Santa con sencillos y antiguos motivos

²⁵ Kazimir Malevich citado en: Michel Seuphor, *El estilo y el grito*, Caracas, Monte Avila, 1970, p. 41.

²⁶ Kazimir Malevich citado en: Luis Cardoza y Aragón, *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, México, UNAM, 1983, p. 81.

geometrizarlos, en el diseño tradicional de algunos bordados y tejidos que desde épocas remotas están presentes en el traje regional ucraniano y contienen un código mágico relacionado con elementos principales de la naturaleza: fuego, tierra, agua.

Los cuadros de Malevich parecen contener la misma sabiduría popular, reflejar la misma cosmogonía. Solo que el orden establecido y la armonía del "árbol de la vida" simplificado, propios para el arte campesino, son sustituidos aquí por el dramatismo y dinámica, características del siglo XX.

El estilo original de Malevich y su fuerte y atractiva personalidad le permitieron atraer varios discípulos. Toda su producción artística se destaca por la utilización de los elementos suprematistas. Otro rasgo importante es su gusto especial por dos colores llamativos: negro y rojo, cuya combinación tuvo, tal vez, un sentido simbólico, y pudo haberse inspirado en los ya mencionados bordados ucranianos.

Durante su desarrollo el suprematismo pictórico pasó por tres etapas: negro, cromático y blanco. Cada fase nueva se relacionaba con la creación de un cuadrado de color correspondiente que contenía un significado especial. Según la opinión de su autor, cada una de estas obras indicaba el camino a seguir.

Malevich caracterizó "[...] el cuadrado negro como signo de economía, el cuadrado rojo como señal de la revolución y el cuadrado blanco como puro movimiento".²⁷ El cuadrado blanco, además, se vinculaba con la construcción del mundo y representaba la pureza de la vida humana creadora. El autor exclamaba, entusiasmado: "¡Qué papel tan importante tienen los colores como señales al mostrar la ruta!".²⁸

Hablando del mundo blanco de la no-objetividad suprematista, Malevich lo determinaba como "manifestación de la nada liberada".²⁹

Los escritos teóricos de Malevich contienen sus reflexiones profundas sobre el color. Opinaba que "[...] los colores son lo esencial [...] La superficie coloreada es la forma viva real".³⁰ Considerando el color y el sentido del dinamismo como elementos fundamentales de una obra artística, afirmaba que "el color tiene que convertirse de

²⁷ Kazimir Malevich, *El nuevo realismo pictórico*, pp. 103,104.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Ángel González García, *et al.*, *op. cit.*, p. 290.

³⁰ Kazimir Malevich, *El nuevo realismo pictórico*, p. 44.

la mezcla pictórica a la unidad independiente, en construcción".³¹

En el primer número del periódico editado por el grupo suprematista de artistas de Vitebsk, Bielorrusia, en noviembre de 1920, leemos el apasionado llamamiento dirigido a todos los artistas: "Porten el cuadrado negro como el símbolo de la economía mundial. Pinten en sus talleres el cuadrado rojo como el símbolo de la revolución mundial de las artes".³²

Tomando en cuenta la importancia que ha tenido el color, tanto a lo largo del desarrollo del suprematismo, como durante la evolución posterior de la vanguardia rusa, es preciso hacer un breve enfoque sobre la simbología de los tres colores que parecen ser predilectos de los suprematistas y constructivistas: negro, blanco y rojo, e intentar definir su significado.

Tenía razón Kandinsky, cuando afirmaba que "[...] el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma".³³ Desde épocas remotas se iban formando los vínculos entre la gama cromática y su presunto contenido oculto, relacionado con fenómenos y valores importantes para el ser humano. Los tres colores mencionados son muy frecuentes en la naturaleza y sus correspondencias alquímicas se vinculan tradicionalmente con la tríada de las fases principales de la evolución espiritual: "[...] materia prima (color negro), mercurio (blanco) y azufre (rojo) [...]".³⁴

El sentido simbólico de cada color varía en diferentes culturas, pero generalmente "el negro concierne al estado de fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia; el blanco, al de iluminación, ascensión, mostración y perdón; el rojo el de sufrimiento, sublimación y amor [...]".³⁵

El negro, que se destaca de los demás colores por su rigidez y la solemnidad, puede estar ligado a la tierra y la oscuridad de la noche. "Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original".³⁶

El blanco, a su vez, corresponde a la pureza y esperanza. Kandinsky lo

³¹ Eugenia Petrova, et al., *Malevich*, Moscú, Judozhnik, 1990, p. 18.

³² *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1992, p. 57.

³³ Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá, 1981, pp. 44-45.

³⁴ Juan-Eduardo Ciriót, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1987, p. 138.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 747.

compara con un mundo superior e infinito, observando que "[...] actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio [...] No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades [...] Es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento".³⁷

El blanco y el negro son considerados por algunos investigadores como fundamentales debido a su contraposición y "distinción respecto a ese color, que nace originalmente con la sangre y la vida que lleva: el rojo".³⁸ Relacionado con el fuego, la pasión, y la vida misma, siendo atributo de Marte, dios de la guerra, el rojo fue visto como análogo del espíritu bélico, la violencia, la fuerza y la lucha.³⁹ Por esta razón en la antigüedad "[...] durante el combate los guerreros vestían ropa roja, símbolo de su tarea marcial. Las revoluciones adoptan el rojo como color de su bandera".⁴⁰ Asociado al enojo y al coraje⁴¹, al dinamismo, el deseo y la conciencia revolucionaria⁴², este color llamativo, de simbolismo ambivalente, con frecuencia "[...] reviste significados de nueva vida, nuevo comienzo [...]".⁴³

De acuerdo con las leyes de la percepción cromática, la impresión causada por cada color depende de los tonos que lo rodean. El llamado contraste simultáneo puede ser utilizado en el arte para aumentar la impresión que produce un color determinado.⁴⁴

Desde el punto de vista de sus efectos, el negro es el más oscuro y pesado de todos los colores conocidos y por lo tanto es muy apropiado para la mancha, la imagen, la letra, mientras el blanco, siendo el más claro de los colores concebibles, es ideal como fondo. Debido a los efectos ópticos que influyen al proceso de la percepción del color, todos los tonos claros colocados sobre el fondo blanco quedan en el mismo plano que el fondo, y los tonos oscuros avanzan.⁴⁵

El negro es capaz de hacer sonar con mayor fuerza y precisión cualquier otro

³⁷ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 73.

³⁸ Manlio Brusatin, *Historia de los colores*, México, Paidós, 1987, p. 28.

³⁹ Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 136,137.

⁴⁰ Johannes Itten, *El Arte del Color*, México, Noriega, 1994, p. 86.

⁴¹ Clarence Rainwater, *Luz y color*, Madrid, Daimon, 1976, p. 136.

⁴² Edmundo González Llaca, *Teoría y práctica de la propaganda*, México, Grijalbo, 1981, p. 155.

⁴³ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano-Robinbook, 1996, p. 275.

⁴⁴ Alfred Hickethier, *El cubo de los colores*, París, Bouret, s.f., p. 37.

⁴⁵ Johannes Itten, *op. cit.*, p. 78.

color que esté junto a él.⁴⁶ Sin embargo, el color rojo parece ser mucho más claro y vivo en la combinación con el blanco, sobre todo en el caso de ser visto a distancia.⁴⁷ "El negro y el blanco, utilizados juntos, crean el contraste de tonos más acentuado con un máximo de legibilidad y economía de medios".⁴⁸ Según la observación de Malevich, en el suprematismo estos dos colores opuestos sirven como "energías que develan la forma".⁴⁹ Sus seguidores le expresaban su admiración por haber "elegido el blanco y negro, que representan la pureza de la energía colectiva".⁵⁰

Recordando la agitada época y las circunstancias poco favorables en el momento del desarrollo del suprematismo y constructivismo, podemos entender por qué el tema de economía de medios de la expresión era primordial para ellos. De su habilidad y talento dependía el mayor impacto visual logrado con la ayuda de la cantidad mínima de tintas disponibles. Se puede decir que la combinación de estos tres colores era la base de la producción gráfica de los suprematistas y de los constructivistas, les permitía cumplir sus objetivos principales: llamar la atención, decorar y comunicar.

A pesar de que en un principio los adeptos del suprematismo comprendían el arte como pura actividad espiritual, independiente de la realidad y las exigencias prácticas, después de 1917 este estilo paulatinamente encuentra múltiples áreas de aplicación. Desde 1918 Malevich reflexiona sobre las posibilidades de liberar el arte de la pintura de la bidimensionalidad para encaminarse a una síntesis más avanzada. En su artículo *A propósito del problema del arte plástico*, publicado en Smolensko en 1921, invita a formar "[...] un sistema para la organización del mundo utilitario de los objetos [...]".⁵¹

Lo repetirá en su *Manifiesto suprematista* de UNOVIS, grupo Afirmación de Arte Nuevo, encabezado por él mismo en la Escuela Popular de Arte en la ciudad de Vitebsk en 1919. En este texto, escrito en 1924, proclama que el suprematismo traslada el punto esencial de su actividad hacia la arquitectura. La búsqueda del

⁴⁶ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁷ Josef Albers, *La interacción del color*, Madrid, Alianza Forma, 1980, p. 114.

⁴⁸ Wucius Wong, *Principios del diseño en color*, México, Gustavo Gili, 1990, p. 26.

⁴⁹ Kazimir Malevich, *El nuevo realismo pictórico*, p. 102.

⁵⁰ Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 127.

⁵¹ Kazimir Malevich, *El nuevo realismo pictórico*, p. 125.

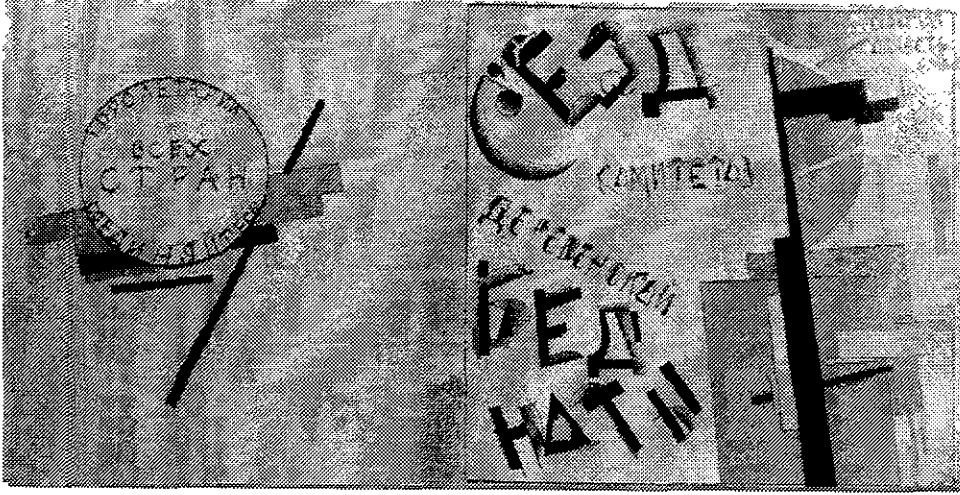
equivalente arquitectónico del suprematismo fue el primer paso hacia la relación de este movimiento con el mundo de los objetos reales.

Malevich creía que todas las cosas que rodean al ser humano han de tener formas y dibujos suprematistas, poseedores de una nueva armonía.⁵² Se trataba, en un principio, de los elementos suprematistas planos. Formas geométricas simples y colores atrevidos figuraban en banderas, instalaciones para espectáculos, en el diseño y decoración de cosas de uso cotidiano, tales como ropa y cerámica. También se utilizaban en trenes y vapores de agitación y en las paredes de edificios, cumpliendo funciones propagandísticas.

Además, los suprematistas comprendían que una de las maneras más apropiadas para relacionar su arte con la realidad cambiante era el diseño gráfico, un lenguaje universal y verdaderamente público, por medio del cuál podían manifestarse tanto los mensajes políticos y postulados ideológicos, como una simple noticia.

Mucho éxito tuvieron los carteles y portadas de libros, decorados con las composiciones suprematistas. La obra de Malevich en el campo del diseño gráfico se basaba en las formas geométricas del repertorio propio para la pintura suprematista de caballete. Entre sus primeras realizaciones se conocen dos ejemplos diferentes de la decoración para la carpeta de materiales y documentos del Congreso de los Campesinos convocado en Petrogrado en noviembre de 1918. Tanto en el boceto coloreado de la parte interior de la carpeta, como en la resolución final de su portada, hecha por medios litográficos, se percibe el talento compositivo y la habilidad para conjugar los elementos geométricos con el tipo de letras poco usual y novedoso. Llenos de color y de ritmo palpitante, alejados de cualquier relación con el mundo de los objetos y sucesos reales, estas creaciones de Malevich expresan un espíritu festivo y un entusiasmo sin límites. (il. 20)

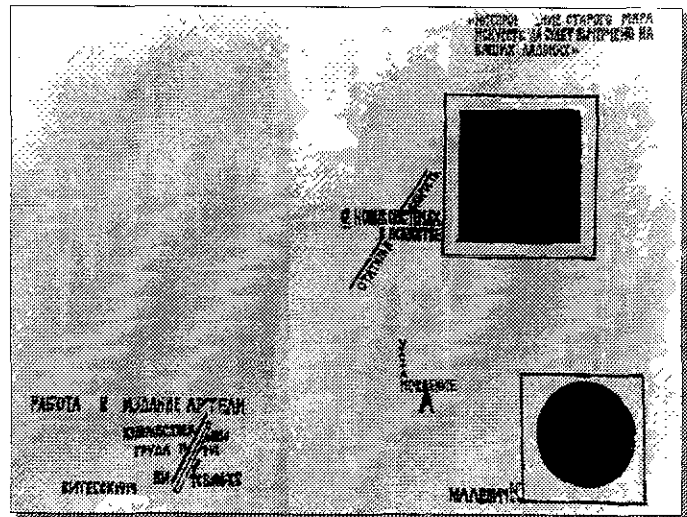
⁵² Mijail Kunin, "Ob UNOVise" (Sobre UNOVIS), *Iskusstvo*, Vitebsk, 1921, núm. 2-3, p. 16.



20. K. Malevich, Portada de la carpeta de materiales para el Congreso de los Campesinos, litografía, 1918.

Eventualmente, como por ejemplo en su libro *Sobre nuevos sistemas en el arte* editado en 1919, Malevich exitosamente realizaba dos tareas a la vez: la de autor y la de diseñador de la carátula. Empleando la técnica de litografía, resuelve la portada con la impresión en un solo color negro que se distingue bien sobre el fondo gris del papel. El cuadrado y el círculo negros son los elementos grandes y pesados, pero se equilibran con formas más ligeras. Las letras se colocan en línea vertical que continúa horizontalmente. Utilizando la diagonal y superposición de los textos breves, Malevich logra que cambie el orden habitual de la lectura. El laconismo de diversos modos de expresión, propio a su estilo, permite determinar a primera vista quien diseñó la portada. (il.21)

A Malevich le gustaban las composiciones asimétricas y plenas de dinamismo, exploración de ángulos de la página, el empleo de diagonales. Hacen recordar la importancia que tenía para el artista el elemento místico del espacio infinito.⁵³



21. K. Malevich, Portada del libro *Sobre nuevos sistemas en el arte*, Vitebsk, 1919.

⁵³ Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Nueva York, Harry Abrams, 1970, p. 166.

Durante su última etapa, el suprematismo trasladó casi por completo sus experiencias al terreno de la tridimensionalidad, el dibujo arquitectónico y la escultura, indicando una transición del espacio representativo hacia el espacio real, de las formas imitativas a las formas creadas.

El mayor mérito de la teoría y la práctica de Malevich fue haber coadyuvado a liberar la pintura de lo representativo, llevar todo "al punto cero" y reemplazarlo por elementos geométricos puros. Cruzando el "desierto" formal ha dejado huellas notables que sirvieron como guía e inspiración para los constructivistas.

2. B. Constructivismo

El surgimiento del constructivismo ruso no sucedió repentinamente sino fue el resultado de las influencias formales de otros movimientos artísticos: el cubismo, el suprematismo, el futurismo. Siendo un impulso colectivo, basado en los experimentos plásticos del arte no-objetivo, el constructivismo pudo contar con la participación de los integrantes de otras ramas de la vanguardia.⁵⁴

Con el cubismo se despertó el interés por la construcción. Vladimir Tatlin (1885–1953) fue el primero en Rusia quien empezó a explorar las posibilidades formales de las composiciones cubistas en relieve a base de objetos tridimensionales tales como guitarras, que había visto en el estudio de Picasso en París, en 1913. Las impresiones de este viaje influyeron bastante en la creación posterior de Tatlin. De regreso a Rusia en 1914, el artista crea sus famosos relieves angulares y contrarrelieves. Al romper con la superficie plana, partiendo de "materiales verdaderos" Tatlin comienza a producir obras abstractas plástico-espaciales hechas con perfiles metálicos, latas, alambre, chapa, pedazos de madera y cristal. Con ello muestra una intención más radical y fundamentalmente distinta de la de los cubistas, quienes sitúan en primer plano la presentación estético-colorista de las cosas. Estas experiencias creativas muy pronto conducen a Tatlin hasta la decisión de fijar sus propias metas, expresadas en el lema "El arte a la

⁵⁴ Enric Satué, *op. cit.*, p. 187.

vida",⁵⁵ las cuales le permiten convertirse en uno de los constructivistas más sobresalientes y ser considerado en la historia como el iniciador de este movimiento en Rusia.

Tatlin convierte los hallazgos del cubismo en formas vivas y útiles, les brinda un nuevo matiz social, un propósito diferente que intensifica aún más su significado plástico.

La proliferación de las ideas de Tatlin se facilitó después de la Revolución bolchevique, cuando en 1918 lo nombraron director del Departamento de Bellas Artes de Moscú. Ese mismo año se pone en práctica el famoso decreto de Lenin, conocido como Plan de Propaganda Monumental, destinado no solamente a proteger el patrimonio artístico del país y erigir nuevos monumentos a las personalidades más sobresalientes de la humanidad, sino a enfocar los esfuerzos de toda la sociedad en el desarrollo de las manifestaciones activas de la cultura contemporánea. Como resultado, el arte se vuelve público, se dirige a grandes multitudes. Los artistas salen a las calles para decorarlas, contribuyendo con sus obras al mejoramiento del aspecto de las ciudades, a la educación y formación política de sus compatriotas.⁵⁶ Al poner el arte al servicio directo de las masas y del nuevo sistema social, se volvieron realidad las ideas de Lenin sobre la posibilidad de vincular las creaciones artísticas de su tiempo al espíritu del futuro.⁵⁷

En 1918, uno de los partidarios de la causa productivista, el crítico literario Osip Brik, inspirado en las circunstancias tan especiales del momento, hace un llamado público, invitando a los artistas a dirigirse a las fábricas e incorporarse al proceso de elaboración de objetos utilitarios.⁵⁸ Por más extraña que parezca, su propuesta tuvo gran importancia para el desarrollo del diseño. A través de la colaboración en la industria de la cerámica y del textil, por medio de los inventos de nuevos modelos, prácticos y económicos de ropa y mobiliario, los artistas alcanzan su máxima aspiración, materializan una idea tan atractiva como utópica: llegar a la

⁵⁵ J.M. Nash, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Labor, 1975, p. 56.

⁵⁶ Anatoly Paramonov, Chervonnaya Svetlana, *Sovietskaya zhivopis (Pintura soviética)*, Moscú, Prosveschenie, 1981, p. 11.

⁵⁷ Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 55.

⁵⁸ David Elliott, *Art into Production. Soviet Textiles, Fashion and Ceramics 1917-1935*, Londres, Museum of Modern Art Oxford/Crafts Council of England and Wales, 1984, p. 6.

obra de arte total.

El suprematismo también influyó muchísimo al desenvolvimiento del constructivismo ruso. Sin embargo, las posiciones de sus creadores eran diferentes: Kazimir Malevich trataba de expresar los ideales de la época a través del lenguaje suprematista; Vladimir Tatlin, al contrario, subordinaba toda su obra a las necesidades de acción política y trataba de superar las diferencias entre las artes, proporcionándoles novedosos valores visuales, funcionales y estéticos. Enfrentando la concepción mística del arte cultivada por Malevich, defendía su creencia en el papel social del arte. A pesar de la gran rivalidad que existía entre estas dos personalidades, las tendencias artísticas que ellos iniciaron estaban estrechamente vinculadas entre sí en las búsquedas plásticas. Los elementos suprematistas, claros y definidos, fueron aceptados por el constructivismo y muy pronto se incorporaron a sus principios formales.

En los años 20 las figuras geométricas se convirtieron en componentes principales del diseño gráfico constructivista. De ahí surgió un lenguaje doblemente poderoso y propicio para la comunicación visual que fue denominado supremo-constructivismo. Después de la Revolución los suprematistas y constructivistas se vieron involucrados en el mismo proceso de reedificación del arte y la vida. El deseo de comprender la relación entre su mundo interno y la realidad severa, se expresó a través de la creación de formas novedosas. Las manifestaciones artísticas tradicionales, debían ser reemplazadas por el diseño como elemento activo de transformación.

Malevich, Tatlin y muchos otros artistas proclamaron la muerte de la pintura y se dedicaron al diseño de cosas útiles. De esta manera el estilo constructivista obtuvo un sentido nuevo como arte de producción.

Para los constructivistas el propósito principal era la modificación y organización de materiales reales, los experimentos con la textura, estructura y color.⁵⁹ Como resultado de sus esfuerzos, la obra del arte adquiere una autonomía

⁵⁹ Boris Arvatov, *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, p. 63.

sin precedentes y se convierte, sobre todo, en un objeto. Así, el suprematismo de Malevich fue superado por los experimentos realizados por los constructivistas Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky y varios más, quienes plantearon y resolvieron problemas relacionados con la forma, el material, la disposición de elementos y la funcionalidad. Trataron de encontrar el equilibrio entre las partes diversas de un todo. Abarcando diferentes campos de creación artística e industrial, el constructivismo se fundió con el suprematismo y de esta manera enfrentaron mejor las tareas comunes.

El futurismo, a su vez, cautivó a los constructivistas por su celebración entusiasta de la tecnología. Como los futuristas, los constructivistas estaban seguros que el progreso era capaz de sacar a la humanidad de su enajenación y mejorar las condiciones del hombre. Ambos movimientos compartían la misma idea, que el arte puede y debe intervenir en la instauración de una nueva sociedad.

Las propuestas de los artistas plásticos de vanguardia estaban relacionadas con las actividades de los formalistas rusos en el campo de la lingüística. La amistad entre las personalidades destacadas en ambas áreas podría ser uno de los antecedentes para que en el terreno de las artes surgiera un "[...] creciente interés por la elaboración de un nuevo lenguaje, ya fuese el 'transrracional' de la poética futurista, ya la estructura escultórica y abstracta de los constructivistas".⁶⁰

Aunque las ediciones futuristas no produjeron una influencia directa en la decoración de libro en la época soviética, fueron un importante paso hacia adelante y un estímulo para los experimentos posteriores.

Al absorber las propuestas más radicales de otras vanguardias, el constructivismo elaboró su propio estilo ecléctico y se convirtió en el movimiento principal de la década de los 20. Fue capaz de conmover todas las áreas artísticas y causar verdadera revolución formal.

El primer grupo activo de los constructivistas se formó a principios de 1921 en el INJUK (Instituto de Cultura Artística) en Moscú. El hecho de que su sección de

⁶⁰ B. Eikhenbaum, *et al.*, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, p. 13.

Petrogrado estaba dirigida por Vladimir Tatlin y la de Vitebsk por Kazimir Malevich, con El Lissitzky como profesor, ayudaba a la difusión de los conceptos básicos del constructivismo en distintas zonas del país.

En la primavera de 1924 otra institución importante responsable de la evolución del arte nuevo, VJUTEMAS (Talleres Superiores Artístico-Técnicos), inauguró la muestra donde, entre otras cosas, fueron presentadas las "construcciones tipográficas de la superficie impresa".⁶¹

A pesar de que el constructivismo nunca fue un movimiento muy unido, un verdadero estallido de talentos le comunicó impulso y variedad. Siendo una coalición viva y cambiante, a menudo mostraba diferencias entre sus integrantes. Sin embargo, casi todos ellos tenían convicciones comunes: no reconocían la división habitual del arte en géneros mayores o menores, y siempre buscaron la oportunidad de realizar trabajos públicos. Esto explica su especial entusiasmo al dedicarse al diseño gráfico y a la estampa artística. A través de sus obras en ese campo transmitían un optimismo ilimitado y comprensión del significado de su tarea social.

Muchos de los rasgos específicos del constructivismo se deben al contraste entre la retrasada y hambrienta Rusia y el afán de dar un paso hacia un futuro prometedor. Estas esperanzas se hicieron visibles en la paulatina mecanización de la vida, el colectivismo y la creatividad. "Los acontecimientos revolucionarios introdujeron un clima completamente nuevo. La necesidad de construir monumentos, publicar carteles, llenar la ciudad de consignas, crear símbolos y emblemas, movilizó a los artistas" que pretendían con sus obras públicas orientar y transformar la conciencia colectiva.⁶²

Sus propuestas encontraron reflejo en los escritos de Nikolay Tarabukin (1899-1956), uno de los simpatizantes y teóricos del constructivismo, quien planteaba un conjunto de ideas sobre un moderno contenido del arte y su finalidad utilitaria. Opinaba que "la maestría productivista es una actividad práctica, real", y el

⁶¹ John E. Bowlit, *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism*, Nueva York, The Viking Press, pp. 237-239.

⁶² *Constructivismo*, *op.cit.*, p. 20.

campo de la acción del nuevo arte es la vida entera.⁶³

Cuando la época de posguerra y los acontecimientos trágicos de las batallas civiles fueron sustituidos por un periodo de reconstrucción, los vanguardistas demostraron con hechos su deseo de convertir el arte en un fuerte impulso del difícil proceso de la reedificación social. Tratando de aplicar sus conceptos sobre el "arte de producción", pronto superaron la etapa de las tentativas y decidieron destruir las fronteras entre el arte y la vida.

El resultado más tangible de la actividad práctica de los artistas industriales fue el exclusivo desarrollo de las artes gráficas, en lo que se refiere a la ornamentación y la ilustración de los libros, diseño de carteles de propaganda, así como a la decoración y escenografía teatrales.

Debido a las dificultades de tipo económico que atravesaba el país, los principios del constructivismo encontraron un terreno firme en aquellas áreas, donde las pruebas y experimentos eran menos costosos. En el teatro las telas pintadas al estilo del Mir Iskusstva y las voluminosas creaciones multicolores de los cubo-futuristas fueron reemplazadas por la construcción funcional. En el arte gráfico se introdujeron sobrios elementos relacionados con los diagramas técnicos, líneas, formas circulares y fragmentos de otras figuras geométricas.

Detendremos nuestra atención en uno de los campos más importantes de la aplicación de las innovaciones constructivistas: el diseño gráfico.

En la etapa inmediata a la Revolución de Octubre, el impreso y el libro en Rusia pasaban por un periodo intrincado. Los violentos cambios sociales acarrearón escasez de materiales y falta de personal calificado. Además, el rechazo de lo viejo y tradicional condujo hacia la reforma de la ortografía y causó algunas modificaciones en el abecedario. No obstante, dichas circunstancias favorecieron al desarrollo y la utilización masiva de la tipografía. En el apogeo de la agudizada lucha de clases, el arte tipográfico desempeñaba un papel fundamental: panfletos políticos, decretos de

⁶³ Nikolay Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 71,74.

gobierno e ilustrados volantes de propaganda se editaban a grandes tirajes. Para ello se estableció un lenguaje sencillo que, basado en imágenes claras, estaba al alcance de todos.

El gobierno del joven Estado soviético, preocupado por la divulgación de la información y las ideas revolucionarias de la manera más barata y rápida, hacía todo lo posible por acabar con la ignorancia y proporcionar al pueblo el acceso a la cultura. Uno de los primeros pasos hacia estas metas fue la liquidación del analfabetismo. En Rusia, un país extenso y multinacional, este proceso se convirtió en una verdadera "[...] lucha por el idioma, por la modificación del alfabeto, por la alfabetización de lenguas solamente habladas".⁶⁴ Incluso las condiciones difíciles de la vida cotidiana no lograron frenar esta importante campaña.

Al mismo tiempo Lenin exigió reducir la edición de la llamada literatura futurista y aumentar la publicación de libros de corte realista que podían demostrar los supuestos errores en la plataforma estética de los artistas de izquierda.⁶⁵ Ya en 1920 se fundó la Gosizdat (Editorial Estatal de la República Rusa). Su finalidad fue, ante todo, la difusión de propaganda política.⁶⁶ Poco después, en la primera mitad de la década, la complicada situación económica de Rusia provocó la necesidad de realizar la impresión de algunas ediciones soviéticas en el extranjero: en Riga, Berlín, Estocolmo, mientras que el país tomaba medidas para reactivar la industria poligráfica propia.

Pronto Gosizdat se convirtió en la casa editorial más grande del mundo, comprendiendo tres secciones: la de letras extranjeras, la de clásicos y modernos rusos, la de literatura en lenguas practicadas en las repúblicas de la Unión.⁶⁷

Con el tiempo las disciplinas gráficas iban adquiriendo mayor reconocimiento. Los artistas, quienes con mucho entusiasmo participaron en el proceso de renovación del libro y cartel, recurrían al material tipográfico ya disponible y más frecuentemente utilizaban otras técnicas de impresión: litografía y xilografía.

⁶⁴ Vicente Lombardo Toledano, "Como resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas", *Frente a Frente*, México, núm. 6, noviembre de 1936, p. 4.

⁶⁵ Efim Dinershteyn, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁶ Benedict Livshiz, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁷ Germán List Arzubide, "¿Existe un arte burgués y un arte revolucionario?", *Frente a Frente*, México, núm. 1, noviembre de 1934, p. 9.

El arte del diseño compartía todas las preocupaciones del joven país. La publicidad hizo circular retratos de los líderes, reflejaba los acontecimientos políticos, presentaba el mensaje de modo visual, claro y fácilmente comprensible.

Gran importancia tenía la tarea de creación de emblemas para el nuevo Estado. Entre los años 1918 y 1922 se celebraron varios concursos, impulsando un intenso trabajo del diseño. Así nacieron los principales símbolos soviéticos, la estrella roja de cinco puntas como emblema del ejército, y la parte fundamental del escudo del país: la hoz y el martillo cruzados como alusión a la unión entre obreros y campesinos.

La oleada de entusiasmo posrevolucionario inspiró el tema de agitación en el arte. La publicidad tenía que hacer familiares las ideas políticas y educativas, ayudar a su extensa difusión con un toque del estilo vivo y rápido, adecuado a los tiempos modernos.

La Revolución rusa dio a la literatura un amplio auditorio. Era necesario que pasara el tiempo para permitir que todo el pueblo pudiera llegar a conocer los libros y descubrir su contenido. Es por esto que empezó a tener mucho significado la llamada literatura de masas. Bajo este denominador se reúnen no solamente los libros, sino también los carteles de propaganda, cuyo arte floreció durante la época del comunismo de guerra. La mayoría de los carteles estaban acompañados por textos poéticos fáciles de memorizar. Los artistas y los poetas de nuevo se convirtieron en colaboradores.

Vladimir Mayakovsky (1893–1930), antiguo militante del grupo de los futuristas rusos, pudo realizar tan difícil tarea. Era uno de los autores más talentosos. Como "poeta y ciudadano", se vio atraído por "[...] el ingente campo comunicativo que ha quedado en manos del pueblo por primera vez en la historia".⁶⁸

Narrando sus experiencias en el periodo inmediato después de la Revolución, escribió en su autobiografía: "¿Aceptar o no aceptar? Tal pregunta para mí y para otros futuristas no existía. Era mi revolución. [...] Trabajaba. Hacía todo lo que podía".⁶⁹ Así fue como conoció a Anatoly Lunacharsky, el primer Comisario de

⁶⁸ Enric Satué, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁹ V. I. Kuleshóv, *op. cit.*, p. 623.

Educación Pública. Junto con otros futuristas rusos, se involucró en la lucha por los ideales de la Revolución que adoptó como propios.

En 1918 este grupo edita la *Gaceta Futurista*. A través de este órgano propone una serie de cambios en relación con la democratización del arte, señalando la necesidad de su presencia en la vida cotidiana, en los medios de propaganda, en las calles de las ciudades.

Mientras que el futurismo italiano con el tiempo se relacionó con el fascismo, el futurismo en Rusia, siendo sinónimo del arte nuevo, absorbió los ideales del socialismo, propuso formar, después de la Revolución de Octubre, una nueva asociación llamada Komfut, la unión entre los comunistas y los futuristas.⁷⁰

El siguiente paso del grupo futurista era la edición en el mismo año de la revista semanal *Iskússtvo Kommúny* (Arte de la Comuna). A pesar de su corta existencia –solamente se publicaron 19 números entre diciembre de 1918 y abril de 1919–, la revista logró dejar huella.⁷¹ Coincidió con el punto de vista de la IZO (Sección de Artes Plásticas), al afirmar que el arte futurista estaba al servicio del proletariado, y proponía unir todas las fuerzas para la organización de Komfut.

Más tarde Mayakóvsky se trasladó a Moscú, donde a partir del otoño de 1918, en plena guerra civil, empezó a poner en práctica sus ideas trabajando para la ROSTA (Agencia Telegráfica Rusa). A este año corresponden sus primeros versos propagandísticos, que junto con imágenes gráficas bien logradas, pronto se convirtieron en instrumentos indispensables de agitación política.

Los carteles producidos por Mayakovsky y por el pequeño grupo de sus colaboradores se exhibían habitualmente en escaparates vacíos, a lo que se debe su nombre: "ventanas ROSTA".

Poco después, en el Departamento de Artes Plásticas del Comité de Propaganda Política surgió la Sección de Ventanas y Escaparates, cuyos miembros se dedicaron a difundir las noticias. Las primeras "ventanas" eran como enormes páginas de una revista, más tarde se transformaron en carteles numerados. Imágenes sencillas y precisas y el empleo de la caricatura política, facilitaban la

⁷⁰ Efim Dinershtein, *op. cit.*, p. 77.

⁷¹ Andrey Borisovich Nakov, *Russky avangard (Vanguardia rusa)*, Moscú, Iskusstvo, 1991, p. 140.

comprensión de los candentes acontecimientos. Con gran talento Mayakovsky inventaba tanto los comentarios, como los dibujos, repletos de aguda crítica de los invasores extranjeros y otros enemigos del joven Estado. (il. 22, 23)

Los testigos relatan que poemas exaltados para las "ventanas ROSTA" fueron creados por Mayakovsky con una sorprendente rapidez. Utilizando su talento poético, componía textos breves, concisos y apasionados, escritos respecto de sucesos políticos; combinaba las palabras y la imagen con el fin de formar un concepto de historia unificada. A veces en una hora estaba lista una decena de versos cortos, relacionados con los temas de las noticias. Al terminarlos, el poeta los repartía entre su equipo e inmediatamente se iniciaba la creación de los carteles.⁷² Gracias a esta labor tan intensa, perfeccionó su estilo de dibujo y elaboró los principios de representación: lo más esencial, lo más importante.

En su autobiografía Mayakovsky narra que para cumplir de esta forma su deber ciudadano, los artistas trabajaban arduamente hasta altas horas de la madrugada, casi sin descanso. También afirma que durante dos años en ROSTA compuso unos seis mil versos breves y elaboró unos tres mil carteles políticos hechos a mano.⁷³ Actualmente se conocen



22. V. Mayakovsky, *Ventana satírica ROSTA* núm 109 s f

⁷² O. P. Smola, *Sovetskie pisateli, stranitsy tvorchestva* (Los escritores soviéticos, páginas de la obra), Moscú, Russky Yazik, 1989, pp. 130–131.

⁷³ *Ibidem*, p. 32.

La aparición de estas hojas multicolores era un acontecimiento para los moscovitas: siempre habían grandes grupos de gente reunidos para leer las noticias o, en el caso de analfabetos, por lo menos ver el cartel y escuchar los comentarios en voz alta. En aquella época era un medio de información pública más eficiente que los periódicos. Por eso las copias de las "ventanas satíricas ROSTA" se enviaban de inmediato a distintas partes del país.

Mayakovsky menciona su experiencia como algo maravilloso, basado en la necesidad de atender a un pueblo de 150 millones de habitantes por un puñado de artistas, que trabajaban manualmente. Caracteriza las "ventanas satíricas ROSTA" como "[...] las noticias telegráficas rápidamente transformadas en cartel, como decretos del gobierno convertidos en una especie de copla popular rusa sobre cuestiones de actualidad".⁷⁴ Explica que este fenómeno se debió no solamente a la escasez de papel, sino también al ritmo acelerado de la Revolución, cuyo paso fue imposible alcanzar por los medios habituales de la impresión. Mayakovsky describe los carteles como enormes hojas que paulatinamente evolucionaron de la técnica del dibujo a mano hacia el procedimiento de estarcido, empleo de diferentes plantillas, con diseños y figuras recortadas, que evitaban que la pintura cubriera las zonas en blanco y permitían agilizar la producción en serie. Se colocaban en los puntos estratégicos y más concurridos de las ciudades: estaciones ferroviarias, plazas centrales, lugares de la agitación propagandística, escaparates vacíos de grandes tiendas, cafeterías y hoteles. Era una nueva forma de arte público, introducida por la vida misma.

Los carteles hechos por medio de estarcido no tenían tiraje grande, pero su ventaja era la rapidez. A diferencia del cartel impreso, generalmente monocromático en aquella época de dificultades y economía extrema, el cartel a color, hecho con la ayuda de diferentes plantillas, tenía más posibilidades para la expresión del dinamismo y la acción. Palabra e imagen se complementaban, representando el acontecimiento en su desarrollo.

Para la elaboración de carteles, al lado de la técnica de estarcido se

⁷⁴ *Ibidem*, p. 130.

empleaba la litografía. Como ejemplo podemos mencionar un cartel ROSTA anónimo realizado en los años 20. El mensaje principal es el llamado de organizar las acciones de apoyo humanitario a los soldados de la Armada Roja, quienes arriesgaban sus vidas en el campo de batalla durante la guerra civil. Este texto impreso con tinta roja se halla en la parte central de la hoja de orientación horizontal. El resto de la superficie del papel amarillento lo ocupan los elementos geométricos suprematistas. Rectángulos, círculos, cuadrados y triángulos de diferentes tamaños estructuran, a ambos lados del mensaje principal, unas composiciones decorativas, que muestran un extraño equilibrio logrado por medio de la superposición y combinación de formas voluminosas con líneas más delgadas. Para la impresión del cartel bastaron tres colores: rojo, negro y gris. Aún así, con el texto breve y sin



24. Cartel ROSTA
*Organicen la
Semana del Regalo
Rojo, litografía, ca.,
1920.*

ninguna imagen adicional extraída de la realidad, el cartel era capaz de atraer la atención del espectador. (il.24)

Además de carteles, el grupo de artistas encargados en la elaboración de "ventanas" producía volantes, abarcando diferentes medios posibles en aquella época para cumplir su propósito e informar a la ciudadanía.

A pesar de que hasta nuestros días se pudieron conservar relativamente pocos carteles originales, al apreciar los ejemplos existentes, no cabe duda que las "ventanas ROSTA" eran una forma sintética de arte que nació de la unión entre la palabra y la imagen y se convirtió en un nuevo género artístico.

Para comprender el verdadero significado de estas obras de Mayakovsky, hay

que tener presente que antes de 1917 la creación de carteles en Rusia generalmente fue considerada como un oficio inferior y poco importante.

Durante los primeros años posrevolucionarios, cuando el cartel se vuelve el medio más popular de amplia propaganda política, le fue dedicada mayor atención. El lenguaje y formas tradicionales, vinculados con el estilo *Art Nouveau*, ya no satisfacían las exigencias del momento. Los cambios ocurridos en el orden y el ritmo de la vida impulsaron nuevas posibilidades expresivas y novedosas imágenes, simples y no rebuscadas, adecuadas para el impacto visual.

La necesidad de continuar las "ventanas ROSTA" perduró hasta 1922. Más tarde, cuando la situación económica del país hubo mejorado, las tipografías empezaron a trabajar. Se elevó el nivel de la alfabetización y en muchas ocasiones el cartel fue sustituido por periódicos, folletos, libros. Sin embargo, en la historia de las artes plásticas rusas las "ventanas ROSTA" han dejado un vestigio como precursoras de las revistas satíricas, enriqueciendo las posibilidades de la producción gráfica posterior.

La década de los 20 era una época peculiar en la que coexistían diferentes tendencias plásticas. Mientras que el suprematismo conservaba su vigencia, se iba cuajando el lenguaje propio del constructivismo: se depuraban sus patrones compositivos y cromáticos, se formaban los rasgos característicos de este estilo.

Debido a las circunstancias políticas y económicas crecía la importancia de las formas de comunicación capaces de ser del dominio masivo como el cartel, el libro, el anuncio de carácter publicitario y las ediciones periódicas.

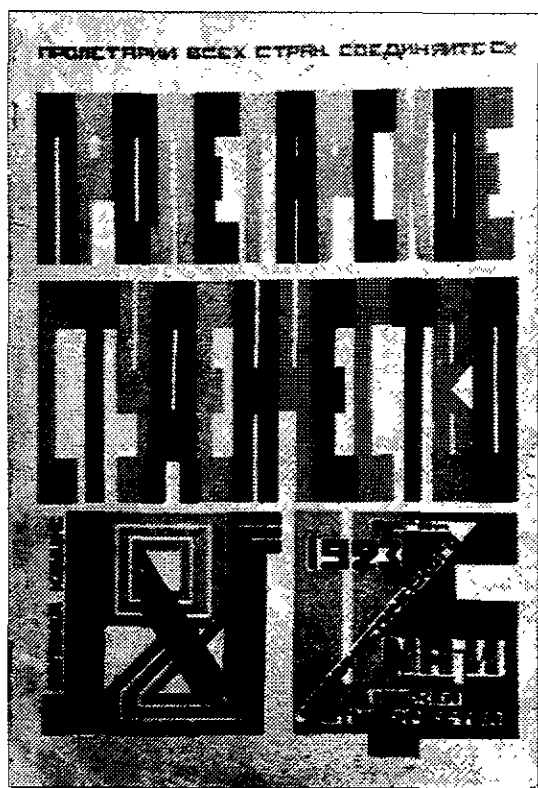
Comparando distintas portadas realizadas entre 1922 y 1924, podemos darnos cuenta de las amplias posibilidades y la casi infinita variedad de



25. Portada de la revista *Masterstvo teatra*, núm. 1, litografía, 1922.

combinaciones de elementos geométricos predilectos de los "artistas ingenieros".

Así, en la cubierta del primer número de la revista *Masterstvo teatra* (Maestría del Teatro) observamos un arreglo sencillo de letras con el juego de positivo-negativo y la presencia del rojo y negro, dos colores que parecen ser imprescindibles en el diseño gráfico constructivista. La portada carece de imágenes explícitas, pero atrae por su dinamismo que surge de la agrupación asimétrica de los



26. G. Klutsis, Portada de la revista *Proletarskoe Studienchestvo*, núm. 2, litografía, 1923.



27. G. Klutsis, Portada de la revista de Proletkult Gom, 1923.

componentes y la presencia de un triángulo invertido que remotamente recuerda el motivo de una flecha. (il.25)

La carátula del segundo número de la revista *Proletarskoe Studienchestvo* (Estudiantes Proletarios) creada por Gustav Klutsis muestra una composición saturada basada en la alternación de caracteres rojos y negros, la introducción de diagonales que recalcan su ritmo y verticalidad, así como un interesante entrelazamiento de signos numéricos. (il.26) El mismo principio de combinación de

letras de *palo seco*, alargadas y sin espacios divisorios, fue utilizado en la carátula de la revista *Gorn* (Clarín), editada por el Proletkult. (il.27)

Otro ejemplo, la portada diseñada por Nikolay Suetin, uno de los discípulos de Malevich, para el libro de Máximo Gorki *Vladimir Lenin*, es totalmente diferente. Aprovechando la blancura de la hoja, el artista reafirma la posibilidad de expresar lo esencial del tema a través del simbolismo de una sola figura geométrica y la intensidad de su color. (il.28)



28. N. Suetin, Boceto de la portada del libro de M. Gorky *Vladimir Lenin*, acuarela, tinta/papel. 1924.

29. L. Popova, Portada de la revista *Muzycalnaia Nov*, núm. 5, litografía, 1924.

La talentosa pintora Liubov Popova, destacada sobre todo en las áreas del diseño textil y vestuario teatral, también contribuyó a la presentación novedosa de las publicaciones, en este caso de la revista *Muzycalnaia Nov* (Novedades Musicales). Como elemento central de la composición podemos reconocer el recuerdo del mismo círculo rojo formado, en esta ocasión, por letras alargadas y sometidas al contorno redondeado. El aro negro que lo rodea también recluye una palabra, cuyas letras resaltan sobre el fondo oscuro. La parte inferior de la hoja

muestra la estabilidad lograda por medio del agrupamiento simétrico de las partes del texto. El llamativo color rojo destaca lo más importante. (il.29)

En el principio de enero de 1923, Mayakovsky y un grupo de sus amigos y seguidores tuvieron la idea de organizar una editorial especial, llamada *Frente de Izquierda de las Artes* y crear una revista. Dos meses después el poeta fundó con sus colegas la revista *LEF*, cuyo título coincidía con el nombre de la editorial y significaba en forma abreviada Frente de Izquierda de las Artes, misma que dirigió hasta 1925. Su credo se basaba en la estética revolucionaria: tratar los problemas importantes de la sociedad con los medios del arte de vanguardia. Alrededor de la revista se formó un círculo de colaboradores, quienes, no obstante tener diferentes convicciones políticas e influencias anarquistas, se empeñaron en luchar por un arte útil y activo. Mayakovsky caracterizaba su meta como "[...] el abarcamiento de un enorme tema social por todos los medios del futurismo".⁷⁵

El primer número de la revista salió en marzo de 1923. El contenido de *LEF* era muy variado y correspondía a cinco divisiones: el programa, la práctica, la teoría, reseñas de libros, los hechos. Los volúmenes de esta publicación mensual tenían hasta 150 ó 200 páginas y, además de artículos periodísticos y obras literarias, incluían las reproducciones de los últimos alcances de arte y los proyectos de futuros "artistas–ingenieros" de VJUTEMAS.

A pesar de que su tiraje era limitado y su existencia breve –solamente habían salido siete números–, la revista se leía y se comentaba dejando gran resonancia entre círculos de intelectuales y artistas. Cumpliendo la misión de guiar y mantener alerta a las fuerzas de vanguardia, advertía al constructivismo sobre el peligro de convertirse en "una escuela estética", lanzaba llamamientos de aproximar sus búsquedas creativas a los fines prácticos y ser "laboratorio de estudios de toda la vida".⁷⁶

La publicación de *LEF* fue interrumpida en primavera de 1925 y reapareció dos años más tarde con el título de *Nuevo LEF*. Aun su fugacidad –el último número data de diciembre de 1928– no fue impedimento para la reanudación de una

⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁶ Ángel González García, *et. al.*, *op.cit.* , p. 300.

decidida lucha contra del esteticismo, a favor de un periodismo de calidad. Al defender el derecho del artista a experimentar, los responsables de la revista imponían una nueva cultura visual, apoyaban las tendencias constructivistas, estimulaban el interés por los procedimientos técnicos novedosos, incluyendo el principio de montaje. La revista *Nuevo LEF* continuaba las iniciativas del Frente de Izquierda de las Artes, gozaba de buena fama, siendo un espacio abierto para la expresión y aplicación de ideas frescas en el arte del diseño, la fotografía y el cine.

Además de su valioso contenido, el éxito de la revista en gran parte se debió a su presentación original concebida por uno de los compañeros y colaboradores más cercanos de Mayakovsky, Aleksandr Rodchenko (1891–1956).

Siendo hijo de un trabajador de teatro, desde temprana edad se interesó por el arte, tomando parte de las vanguardias tales como el cubo-futurismo ruso. Después de la Revolución con gran entusiasmo se involucró en el proceso de construcción del arte nuevo. En un principio desarrollaba un estilo pictórico no figurativo. Paulatinamente mostró la transición de las primeras composiciones de caballete hacia el diseño destacado por su carácter geometrizzante. En 1921 abandonó la práctica de la pintura y se dedicó por completo al diseño en sus distintas



30. A. Rodchenko, Portada de libro, 1922.

manifestaciones: desde libros, carteles y revistas, hasta decoración escenográfica, vestuario teatral y creación de empaques. (il.30)

Miembro del Proletkult y profesor del INJUK, anunciaba la muerte de la pintura y proclamaba que el artista debía convertirse en un constructor de objetos útiles. Siempre muy radical en sus convicciones estéticas, Rodchenko escribía en 1922 : "¡Abajo el arte! ¡Viva la técnica! [...] El arte colectivo del presente es la vida constructiva".⁷⁷ De aquí en adelante su obra se inspirará en las propuestas del arte productivista. Guiado por sus ideales, el artista con gran ánimo desempeña la tarea de decorar las portadas de la revista *LEF*, donde sus habilidades como diseñador encontraron óptima aplicación.

La capacidad creativa de Rodchenko es evidente ya en la carátula del primer número de la revista *LEF*. Utilizando aquí los medios puramente tipográficos, obtiene una composición sencilla basada en el equilibrio de los elementos simétricos. El contraste entre rojo y negro le brinda vitalidad, mientras que las líneas verticales y horizontales dividen la superficie, permitiendo enmarcar y subrayar las partes de mayor importancia. (il. 31)

A partir de 1923 en la revista fueron publicadas tanto sus obras gráficas, como sus fotos "constructivistas" que abarcaban los campos de fotomontaje y de fotografía experimental.⁷⁸



31. A. Rodchenko, Portada de la revista *LEF*, núm. 1, 1923.

La rápida mecanización de la vida que tuvo lugar en las primeras décadas de siglo XX impulsó la exploración de nuevas formas de expresión. El rechazo de la pintura de caballete, considerada como lenguaje de la época prerrevolucionaria, propio de la era preindustrial, se volvió común en la práctica de la vanguardia

⁷⁷ Heiner Stachelhaus, *Kasimir Malewicz. Un conflicto trágico*, Barcelona, Parcifal, 1991, p. 27.

⁷⁸ Joan Fontcuberta, Costa Joan, *Foto-Diseño. Enciclopedia del diseño*, Barcelona, CEAC, 1990, p.46.

artística.⁷⁹

En el campo de la poligrafía se hablaba mucho de la "arquitectura del libro" y del significado de la figura del artista como "constructor del libro", en vez de simple ilustrador. Para llegar a ese fin se introducen patrones decorativos inspirados en los diagramas técnicos y se utilizan los avances de la época para el impulso de la práctica del fotomontaje, misma que con el tiempo logró reemplazar en gran medida a la ilustración manual.

La vitalidad del diseño constructivista se debió a su paso desde el apartado de las artes aplicadas al área tecnológica, desde la tarea puramente decorativa hacia la necesidad cotidiana, lo que se hizo posible solamente a través de "[...] la fusión orgánica del proceso industrial con el proceso del diseño artístico".⁸⁰

Los constructivistas rusos comprendían su papel como intérpretes y transmisores de nuevas ideas. Su arte, siendo optimista, progresista y funcional, refleja el entusiasmo por el tecnicismo y el deseo de disolver las diferencias entre el ingeniero y el artista.

Estos ideales eran afines al punto de vista de Rodchenko, quien se destacó como el "máximo exponente fotográfico del constructivismo ruso".⁸¹ A través de toda su trayectoria el artista conservó la pasión por el cine y la fotografía, convirtiéndose en un verdadero propulsor de estos medios mecánicos de la expresión. Fue uno de los primeros en Rusia en emplear el fotomontaje para la decoración de las portadas y la ilustración de libros.

La técnica de fotomontaje tiene su origen en *collages* cubistas y posteriormente fue desarrollada por los dadaístas, quienes la utilizaban "[...] como método artístico de oposición provocativa".⁸² Consiste en la conjugación de fragmentos de imágenes, captadas como resultado de los procedimientos técnicos modernos, con otros elementos importantes, tales como dibujos y textos. La combinación de diferentes puntos de vista, dimensiones y texturas, enriquecida por la precisión y calidad

⁷⁹ Herbert Read, *Filosofía del arte moderno*, Buenos Aires, Peuser, 1960, p. 250.

⁸⁰ John E. Bowlit, *op. cit.*, pp. 298-299.

⁸¹ Joan Fontcuberta y Costa, Joan, *op. cit.*, p. 46.

⁸² Karin Thomas, *Diccionario del arte actual*, Barcelona, Labor, 1982, p. 103.

documental de la toma fotográfica, permite hacer más fuerte a la expresividad del conjunto.

Este modo fotográfico de fijar la realidad era todavía novedoso y ha sido el resultado de la revolución técnica, que en el caso específico de Rusia coincidía cronológicamente con los cambios políticos. Su lenguaje y nueva estética fueron vistos como una forma más apropiada para modernizar el entorno.

Tanto en Europa, como en la URSS el fotomontaje servía para fines de propaganda política y comercial en carteles, cubiertas e ilustraciones de libros, periódicos y revistas. Nacido dentro de la vanguardia constructivista, el fotomontaje ruso adquiere "[...] en su contexto social y político, una personalidad notablemente diferente", se transforma en un nuevo género de agitación y propaganda de masas, "apartado categóricamente del que se difundió en la sociedad burguesa".⁸³

Al lograr en 1923 un éxito rotundo introduciendo los fotomontajes en el libro de poemas de Mayakovsky *Pro eto (Acerca de esto)*, Rodchenko continuaba sus ejercicios creativos. Poco después descubre el poder de la fragmentación y de la angulación exagerada. Desde 1924 en la revista *LEF* aparecen sus primeras fotos, basadas en un eje dinámico diagonal. A menudo integraba las fotografías en alto contraste, o sus fragmentos, a los diseños de libros, publicaciones periódicas y carteles, manejando con una gran habilidad la combinación de letras, colores e imágenes.

La portada del primer número de la revista *Nuevo LEF*, creada en 1927, también muestra la afición de Rodchenko a la fotografía: presenta una interesante toma basada en un estudio de la perspectiva de los balcones del edificio de varios pisos donde vivía el artista. Dividiendo la hoja en dos partes verticales, logra equilibrarlas entre sí al organizar el título, parcialmente destacado por el color rojo, y el texto, en forma de una columna. Franjas horizontales de grosores diversos –que muy a menudo aparecen en el diseño constructivista–, no solamente cumplen la función de separar y subrayar, sino que adquieren un significado independiente. (il.32)

La mayoría de sus imágenes se caracterizan por la nitidez y contraste, así

⁸³ Joan Fontcuberta, Costa Joan, *op. cit.*, p. 62.

como por la frecuente presencia del eje compositivo diagonal, que se debe a un ángulo de visión especial. A menudo los elementos que integran las escenas se parecen a formas geométricas. Este efecto se logra por medio de claroscuro y juegos de escorzos que brindan al conjunto una mayor fuerza.



32. A. Rodchenko, Portada de la revista *Nuevo LEF*, núm. 1, litografía, 1927.

Gracias a sus temas optimistas relacionados con la vida cotidiana, las obras fotográficas de Rodchenko —escenas urbanas y retratos de sus coetáneos—, pueden ser consideradas verdaderos documentos históricos, en los cuales quedó registrada la época de los cambios por la que atravesaba el país.

El fotomontaje pronto atrajo la atención de otros artistas rusos. Cada uno de ellos, al recurrir a esta técnica, trataba de aportar algo nuevo y desarrollaba su estilo particular. Dos pioneros promotores de este procedimiento novedoso en Rusia, Lissitzky y Rodchenko, han tenido maneras distintas: el primero prefería la exposición múltiple y acoplamiento de diferentes

proyecciones; al segundo le gustaban la mezcla de diversos niveles de vista, los contrastes de estructura y dimensión, de luz y sombra.

El fotomontaje revolucionó la disposición de carteles y revistas ilustradas. Hablando de la proliferación y del éxito que tuvo esta técnica en Rusia en los años 1920–1930, hay que recordar que Rodchenko y sus colegas productivistas buscaban lograr con un menor costo un mayor impacto visual. Según su opinión, el cartel con medios fotográficos era mucho más efectivo comparado con el que empleaba imágenes pictóricas. El montaje ofrecía amplias soluciones formales, ayudaba a crear obras de alta calidad y de un ímpetu propagandístico, donde los elementos fotográficos correspondían a las exigencias cada vez más y más pronunciadas del

realismo socialista.

Cabe señalar que el alicance de la estampa y la ilustración, de los diagramas y de la fotografía se vio paulatinamente opacado por las posibilidades del cinematógrafo, uno de los instrumentos más poderosos de divulgación masiva, notorio como "un estímulo de la conciencia colectiva y no al espectador aislado [...]".⁸⁴

El interés de los constructivistas rusos por la industria del cine se reflejó en el desarrollo de un nuevo género: el cartel cinematográfico, donde frecuentemente se utilizaba el fotomontaje. Tal decisión parece ser lógica debido a la cercanía entre estos dos procedimientos artísticos que en aquella época no dejaban de ser novedosos y sorprendentes.

Como ejemplo, podemos mencionar el anuncio creado por Rodchenko para la crónica documental del director soviético Dziga Vertov "Kino glaz" (Cine ojo), cuyo título se vincula con las imágenes centrales del cartel. En esta y muchas otras obras el autor recurre a un sistema compositivo sencillo: el texto se agrupa simétricamente alrededor de un eje. Las diferencias entre el tamaño de la figura principal y el de los elementos secundarios, la utilización de diagonales y las formas semejantes a una flecha, van guiando la mirada del espectador hacia el área de mayor importancia. (il. 33)



33. A. Rodchenko, Cartel para la película de Dziga Vertov *Cine – Ojo*, litografía, 1924.

⁸⁴ Agustín Aragón Leiva, "La cinematografía y la Revolución", *Frente a Frente*, México, enero de 1935, núm. 2, p. 3.

La versatilidad de Aleksandr no tenía límites: además de la obra foto-tipográfica, la cual abarcaba desde el diseño publicitario hasta el reportaje documental, creaba objetos tridimensionales, móviles, escenografías teatrales. Su fama pronto traspasó las fronteras de la URSS. En 1925 el artista se hizo cargo de la presentación del pabellón soviético en la Exposición Internacional de Arte Decorativo y Producción Industrial Moderna en París. Dos años más tarde, en 1927, en la Bauhaus se llevó a cabo la muestra personal de Rodchenko. Al lado del usual interés que se había tenido en Alemania por las innovaciones de la vanguardia rusa –como un ejemplo podemos recordar la visita a VJUTEMAS de una gran delegación de los artistas alemanes en 1921–1922–, se confirma la existencia de un incesante diálogo y contacto provechoso entre los constructivistas y sus colegas en el extranjero.⁸⁵

Durante la segunda mitad de la década de los 20 Rodchenko colabora con varias editoriales nacionales, diseñando carátulas e ilustraciones. La pasión por la fotografía no le impide seguir explorando las posibilidades de los signos gráficos y aprovechar el potencial expresivo y comunicativo de los caracteres.

La portada creada por él en 1928 para el libro de poesía de Mayakovsky *Jorosh* (Bien) resume la tendencia de toda la producción poligráfica de la época. Es muy llamativa, a pesar de la sencillez de su composición, donde letras de palo seco y números de gran tamaño se combinan con otros, más pequeños. La sobreposición del título del poema a los elementos secundarios acentúa el poder del lenguaje del ritmo, obtenido por medio de la orientación vertical de grupos de líneas y reforzado por el aprovechamiento del sonoro contraste entre negro y rojo. Todas estas características ponen en evidencia las preferencias formales constructivistas. (il.34)

Aleksandr Rodchenko y otros integrantes del grupo vanguardista LEF reactivaron el proceso de las búsquedas plásticas, mantuvieron vigente el interés por las formas geométricas esenciales y por la combinación de colores llamativos –negro, rojo y amarillo–, desarrollaron un programa de diseño para editoriales, haciendo rótulos con nuevos sistemas compositivos, apropiados para la máxima expresión del contenido informativo sin olvidar los valores estéticos. El uso de las

⁸⁵ Aleksandr Nikolaevich Lavrentiev, *Racursy Rodchenko (Los escorzos de Rodchenko)*, Moscú, Iskusstvo, 1992, p. 78.

líneas como un recurso indispensable para la organización del material visual, "permite ver el andamiaje de la construcción y el devenir de la nueva vida cotidiana".⁸⁶

34. A. Rodchenko, Portada y contraportada del libro de Mayakovsky *Bien!*, 1928.

En el periodo entre 1923 y 1925 en Rusia reaparece el aviso comercial. Los primeros ejemplos en esta área del diseño gráfico soviético fueron realizados por un grupo de



artistas, integrado por Mayakovsky –quien en los últimos años de su vida ofrece una obra muy variada–, Aleksandr Rodchenko, Anton Lavinsky, Varvara Stepanova y Aleksandr Levin.

Para muchos constructivistas el género del anuncio comercial se volvió muy atractivo, siendo continuación de su actividad anterior en el campo de la propaganda política. A este interés favorecía también la famosa teoría del grupo LEF sobre el productivismo. Al crear los carteles y anuncios, llevaban a la práctica sus ideales, según los cuales el artista debería elaborar cosas útiles para la sociedad.

Cumpliendo con estos propósitos, Mayakovsky siempre dio preferencia a la palabra. Rodchenko, quien durante años colaboró con él, recuerda que antes de realizar el cartel, el poeta componía el texto. Paso siguiente se ocupaba del dibujo, indispensable para transformar la idea en una forma visual más apropiada para la comunicación con el espectador. Es por esto que en los carteles y anuncios hechos por Mayakovsky, el verso rítmico es igual de importante que la imagen. La unidad de estos elementos y su relación recíproca determinan el carácter público de la obra.

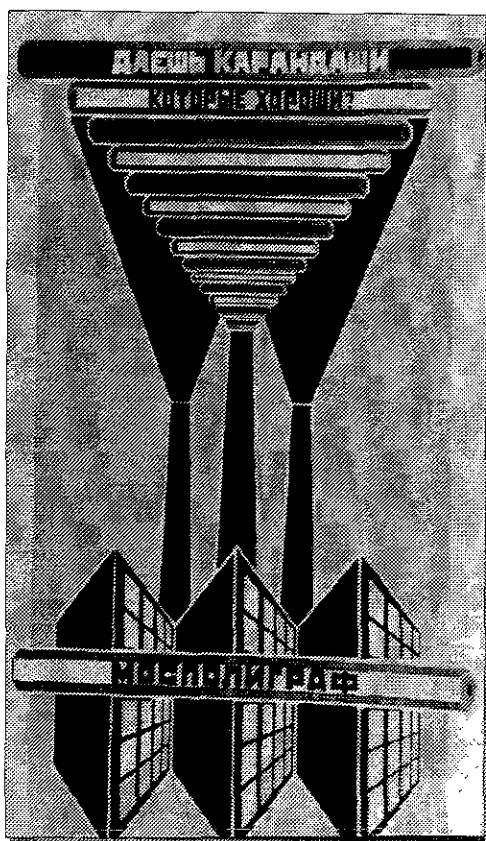
Los constructivistas estaban conscientes que la función principal de un cartel consiste en hacer llegar el mensaje en la forma más directa y convincente.

⁸⁶ Hubertus Gassner, *Rodchenko. Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, México, Siglo XXI, 1995, p. 66.

Comprendían también que la expresividad de una obra gráfica depende del lugar de su colocación, interior o exterior. Los anuncios para la calle deben fácilmente llamar la atención del transeúnte, por lo tanto, no pueden estar sobrecargados por el texto o presentar un dibujo compuesto por detalles minuciosos. El conocimiento de este factor del movimiento del espectador condujo a los pioneros del diseño gráfico constructivista hacia la simplificación de la forma de los objetos representados, tan frecuente en carteles comerciales creados en conjunto por Mayakovsky y Rodchenko.

Una de estas obras, dedicada a la promoción de lápices de buena calidad, muestra el contraste cromático y la sencillez de todos los detalles que dividen la superficie de la hoja en zonas geométricas. La profundidad de sombras negras aumenta la intensidad de los demás colores. El motivo de las chimeneas industriales, común en el diseño constructivista, vincula este modesto ejemplo de la propaganda comercial con la realidad del país. Los textos de este y otros carteles semejantes siempre eran breves, su rima se memorizaba fácilmente. A menudo, estos versos –que Mayakovsky llamaba "la poesía del día presente"–, se volvían símbolo del producto a vender.⁸⁷ Se desarrolló un sistema compositivo basado en tintas planas, contrastes dimensionales, grandes trazos, asimetría, compensación de manchas. (il. 35)

El trabajo colectivo de Mayakovsky y Rodchenko como diseñadores recibió reconocimiento internacional ya en 1925 en la Exposición Industrial y Artística en París, donde ellos fueron galardonados con diplomas y medallas de plata.⁸⁸ Gracias



35. A. Rodchenko, Anuncio comercial *Lápices de calidad*, 1923.

⁸⁷ Nikolay Tarabukin, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁸ Elena Chernevich, *Diseño gráfico soviético de los años 20*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, p. 26.

a la originalidad y el talento de estos dos maestros, por primera vez en Rusia la simple propaganda comercial se convirtió en un género serio, acercándose por su calidad a las mejores obras producidas en otros campos del diseño gráfico.

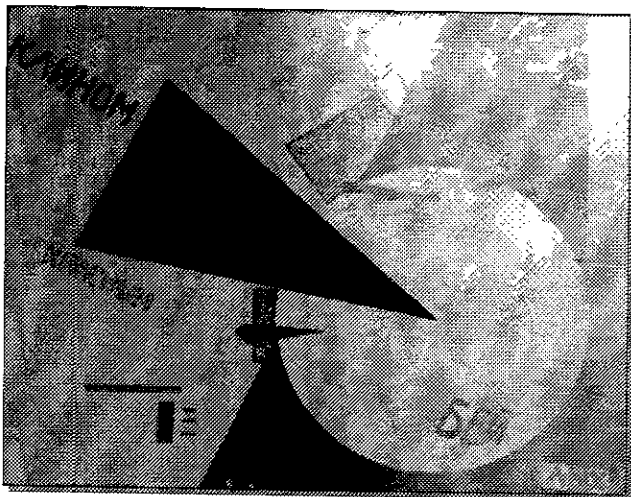
Debido que Mayakovsky no se había afiliado nunca al partido comunista, los burócratas literarios y políticos le miraban con creciente desconfianza, intentando separar su actividad creativa de la Revolución. En numerosas ocasiones su obra fue tachada de formalista e inútil, imposible de transmitir a un público inculto. Sus versos, con característica estrofa quebrada, fueron criticados por su lenguaje y estilo. Seguramente, estos ataques de sus enemigos junto con el ambiente insoportable de creciente intolerancia e incompreensión, lograron amargar la existencia de Mayakovsky hasta tal punto que este hombre joven, fuerte y pleno de energía, llegó a la difícil decisión de suicidarse. No obstante, muchos de sus colegas siguieron el ejemplo positivo de Mayakovsky y desempeñaron papeles activos materializando sus ideales productivistas en un arte eficaz, orientado hacia el público masivo y la industria.

Uno de los diseñadores gráficos más importantes fue Lazar' Markovich Lissitzky (1890–1941), cuyo seudónimo artístico era El. Nacido en un pequeño poblado cerca de Smolensko, tuvo la feliz oportunidad de estudiar arquitectura en la Escuela Técnica Superior en Darmstadt, Alemania, y realizar viajes a París e Italia.

Entre 1919 y 1921, en la época cuando la pintura de vanguardia logró influenciar el proceso de formación del estilo nuevo en la arquitectura, el diseño y las artes aplicadas, Lissitzky pasó por una etapa suprematista. Fue invitado a Vitebsk por Marc Chagall, quien organizó en aquella ciudad la Escuela Popular de Arte. Desde el verano de 1919 Lissitzky empezó a impartir clases de arquitectura, impresión y artes gráficas. En el otoño del mismo año llega Kazimir Malevich a la ciudad de Vitebsk.

La particular circunstancia de conocer personalmente al creador del suprematismo y colaborar con él en Vitebsk, favoreció su intercambio de ideas. Tal vez, a esta enriquecedora experiencia se debe la expansión del suprematismo hacia los objetos tridimensionales y a la arquitectura.

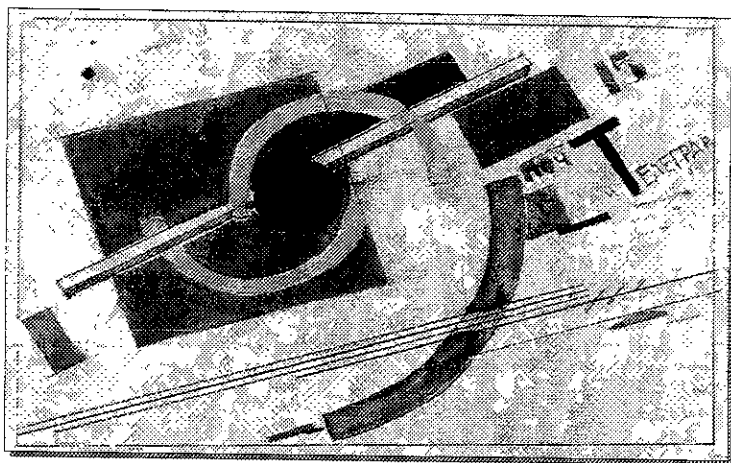
La estancia de Lissitzky en Vitebsk fue corta, pero muy productiva. El artista participó apasionadamente tanto en la vida cultural y política de la ciudad, como en la fundación y las actividades del grupo *UNOVIS*. Lo demuestran numerosas obras realizadas en aquel tiempo: las ilustraciones hechas para el periódico de la



36. El Lissitzky, Cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja*, litografía, 1920.

agrupación, las litografías y bocetos para los carteles propagandísticos, donde las formas geométricas de variados contornos y tamaños se complementan y destacan sobre el fondo neutro gracias al empleo de colores llamativos. (il. 36, 37)

37. El Lissitzky, Boceto para el Cartel conmemorativo de la Revolución Rusa de 1905, 1919-1920.

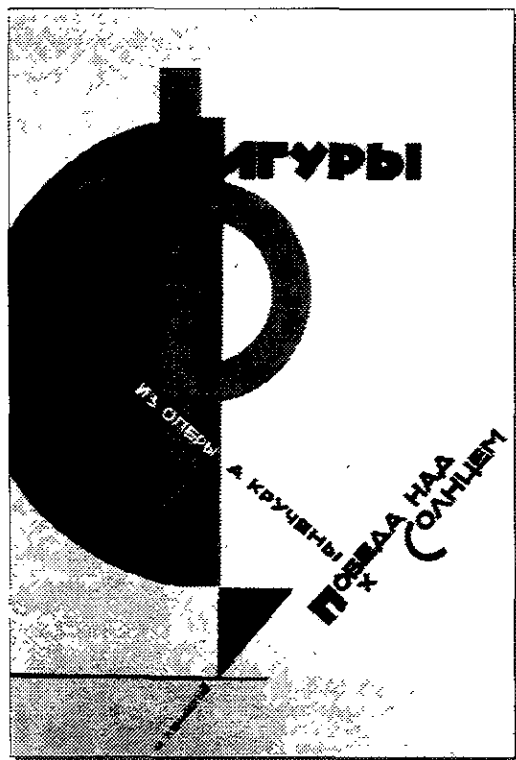


En 1919-1921 Lissitzky, partiendo de las ideas de Malevich, crea sus *Prounes*, proyectos de afirmación de lo nuevo. Una vez más los motivos suprematistas, tachados por algunos contemporáneos como incomprensibles, demostraban su capacidad de transmitir el mensaje ideológico y se convertían, a través de la obra gráfica de El Lissitzky, en un medio poderoso de agitación.

Paralelamente con su práctica artística vinculada con las propuestas del

suprematismo, procura fundamentarla y apoyarla con sus propias reflexiones teóricas. Continuando las enseñanzas de su maestro, expresa por medio de sus escritos, que datan de 1920, la confianza en que "[...] la actividad creativa liberará a todos y llevará al mundo al acto puro de la perfección", y observa que "[...] el artista se convierte de reproductor en constructor del nuevo mundo de objetos".⁸⁹

Sus primeros pasos en el oficio de decoración de libros datan de 1917, pero la época de su mayor actividad como diseñador gráfico fueron los años 1922–1923.



38. El Lissitzky, Portada de la carpeta de bocetos de vestuario y escenografía para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*, 1920–1921.

Cuando el grupo *UNOVIS* toma la decisión de repetir, a una menor escala, la puesta en escena de la famosa ópera futurista "Pobieda nad Sointsem" (Victoria sobre el Sol), Lissitzky realiza los diseños de vestuario, mismos que posteriormente, en 1923, fueron editados como carpeta de litografías a color. Su cubierta se caracteriza por la asimetría en la composición y la importancia de las diagonales. Muestra la predilección de Lissitzky por un lenguaje gráfico constructivo y por la dislocación y sobreposición de las formas. La sencillez de las letras, las diferencias en su grosor y el tamaño facilitan la lectura del texto. (il.38)

Las circunstancias de la vida de El Lissitzky se desarrollaron de tal manera, que tanto en los años de su formación, antes de la Primera Guerra Mundial, como más tarde, en la década de los veinte, pasa por largos períodos de residencia y trabajo en los países de Europa, desempeñándose como artista plástico, teórico y participante de la vida cultural de su tiempo. Lazos de amistad lo relacionan con personalidades sobresalientes del arte europeo.

A finales de 1921 Lissitzky se traslada a Berlín. La meta de su viaje era la

⁸⁹ Ángel González García, *et al.*, *op.cit.*, pp. 278,272.

restauración de contactos habituales entre los partícipes de la cultura internacional, interrumpidos durante los años de guerra y colisiones sociales.

Como otras grandes ciudades del viejo continente, la capital alemana se convirtió en aquella época en un centro importante, atrayendo a varios representantes de las artes. Entre muchos de los que vivían y trabajaban allí podemos nombrar a los dadaístas Kurt Schwitters y George Grosz, al artista húngaro László Moholy-Nagy y a sus colegas rusos Naum Gabo y Aleksandr Archipenko.⁹⁰ También se encontraban en Berlín, Mayakovsky y otros artistas y escritores soviéticos. Las relaciones establecidas entre El Lissitzky y László Moholy Nagy durante la estancia de ambos en Alemania en 1921, junto con la fructífera visita al mismo país realizada por Kazimir Malevich en 1927, y el posterior intercambio de correspondencia entre estos tres artistas, tuvieron una especial importancia para la difusión de las ideas de los constructivistas y suprematistas rusos, en un principio, entre los discípulos de la Bauhaus y, más tarde, en Europa y América.

Fue Moholy-Nagy, profesor y teórico de la Bauhaus, quien, convencido de la capacidad del constructivismo por crear "[...] nuevas invenciones de formas, nuevas leyes visuales –básicas y simples– como la contraparte visual de una sociedad humana más razonable y cooperativa",⁹¹ cumple la tarea de vincular la vanguardia soviética con su equivalente europeo.

El Lissitzky compartía su afán sustentando conferencias y escribiendo artículos para la revista neerlandesa *De Stijl*. Esta publicación, dedicada a las artes plásticas, fue un foro de discusión para los seguidores internacionales de la tendencia constructivista. Siempre abiertos para recibir estímulos de fuera, los integrantes de *Stijl* contribuyeron a la configuración de un lenguaje plástico universal y propiciaron la transformación del constructivismo en una corriente europea general.⁹²

Además, Lissitzky se unió al editor Ilya Erenburg para crear el periódico trilingüe *Veshch – Gegenstand – Objet* en ruso, alemán y francés respectivamente,

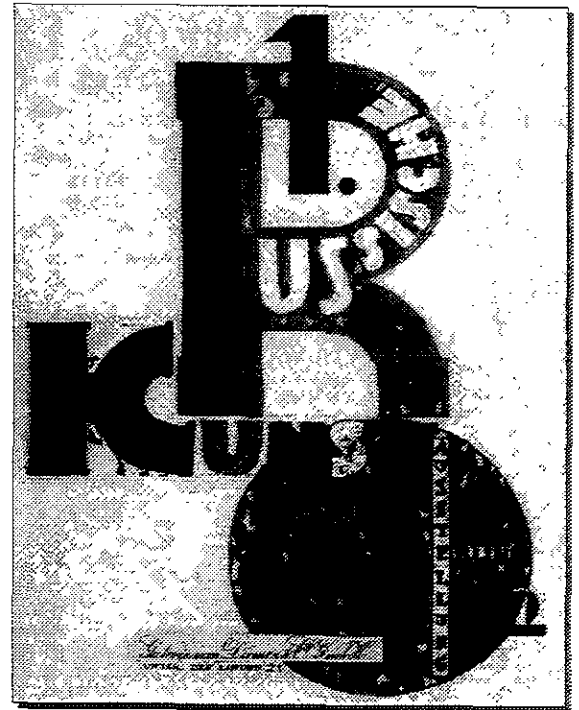
⁹⁰ Richard Kostelanetz, *Moholy Nagy*, Nueva York - Washington, Praeger Publishers, 1970, p. 200.

⁹¹ J. M. Nash, *op. cit.*, p. 58.

⁹² Carsten-Peter Warncke, *El arte de la forma ideal De Stijl 1917-1931*, Colonia, Taschen, 1993, pp. 12,154.

que pronto se convirtió en "[...] un punto de encuentro para el arte y el diseño en diferentes naciones".⁹³

Otros factores importantes para la expansión de la tendencia constructivista fueron el Congreso Internacional de Artistas Progresistas, organizado por El Lissitzky en Düsseldorf, y el de Constructivistas en Weimar, convocado por Theo van Doesburg, ambos en 1922. Estos eventos contaban con la participación de grupos provenientes de Alemania, Suiza, Rumania, entre otros países, y culminaron con la formación de la Fracción Internacional de los Constructivistas.⁹⁴



39. 40. El Lissitzky, Bocetos de la portada del *Catálogo de la 1ª Exposición de Arte Ruso en Berlín*, 1922.

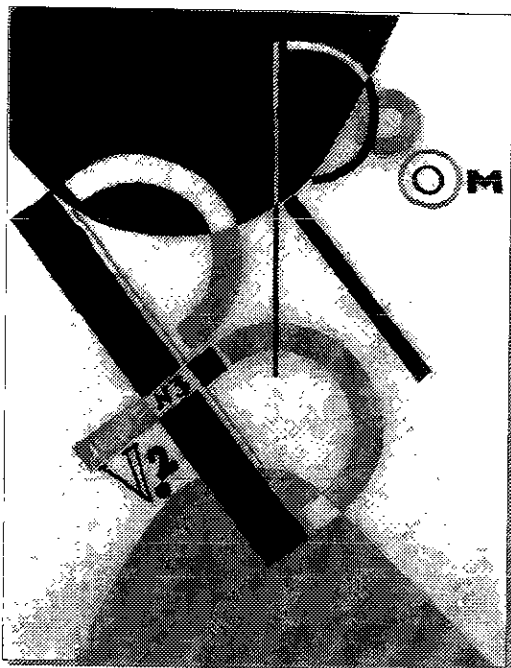
Al mismo propósito contribuyeron también medios de comunicación extranjeros, los que brindaban información necesaria sobre las actividades y las propuestas de los constructivistas rusos. Así, por ejemplo, el programa del grupo productivista fue traducido y publicado en la revista húngara *Egyseg*, editada en Viena en 1922.⁹⁵

⁹³ Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, México, Trillas, 1991, p. 345.

⁹⁴ Carsten-Peter Warncke, *op. cit.*, pp. 157,210.

⁹⁵ *Constructivismo*, *op. cit.*, p. 58.

En el otoño del mismo año fue cuando en Berlín se inauguró la Primera Exposición Artística Rusa, que más tarde se trasladó a Amsterdam. Para este evento cultural fue impreso un catálogo. Se conocen varios dibujos preliminares para su portada, realizados por Lissitzky. En estos proyectos se reflejan su habilidad y una gran inventiva para la combinación de los símbolos –como la estrella roja de cinco puntas–, con los grupos de letras que se acomodan, se agrandan o se alargan de acuerdo con las formas cercanas. La presencia de elementos circulares nos remite a los prototipos pictóricos suprematistas. (il.39,40)



41. El Lissitzky, Boceto de la portada de la revista *Broom*, núm. 3, aguada/papel, 1922.

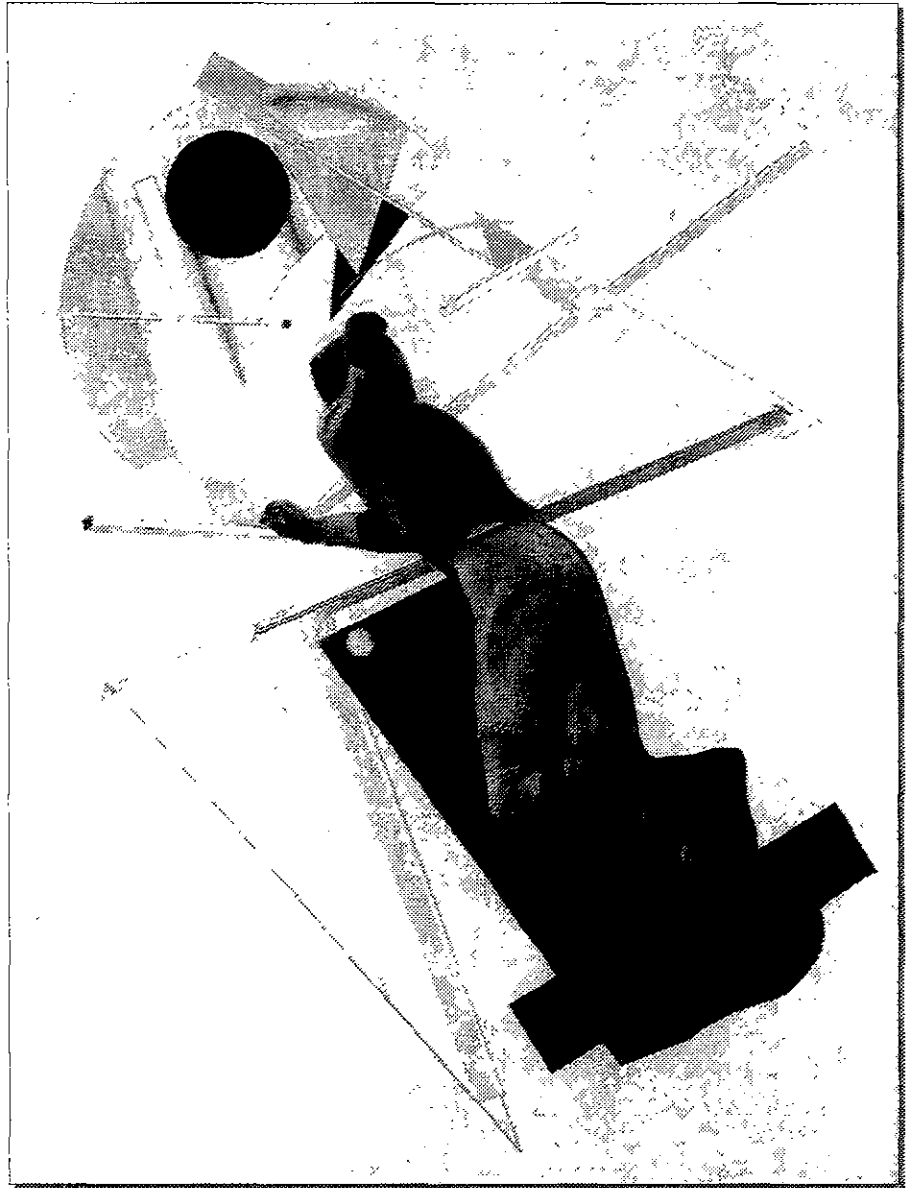
Durante su estancia en Berlín el artista también participa en la decoración de las cubiertas de dos revistas de vanguardia: la alemana *Wendingen* y la norteamericana *Broom*. Deseoso de demostrar la riqueza plástica del lenguaje suprematista y, tal vez, orgulloso en poder compartirlo con los colegas extranjeros, Lissitzky vuelve a explorar el dinamismo de la composición, recurre a las formas geométricas, al contraste cromático, a la superposición de volúmenes, mostrando una sorprendente claridad de objetivos. (il.41)

Asimismo realiza varias ilustraciones para el libro de Ilya Erenburg *Seis historias sobre finales fáciles*, los primeros intentos del empleo del fotomontaje para el diseño gráfico en toda la carrera de Lissitzky. Posteriormente, en numerosas ocasiones utilizará esta técnica, aprovechando las posibilidades expresivas de la fotografía. (il.42)

Los contactos con Moholy–Nagy y con Man Ray estimulaban su interés por las distintas maneras de obtener la imagen fotográfica, el fotograma y la superimpresión. Los resultados más conocidos de estos experimentos son el cartel publicitario para la tinta *Pelikan*, fechado en 1924, y la carátula de la revista *Arquitectura*, concluida cuatro años más tarde. Al usar estos procedimientos para el

diseño gráfico, el maestro convierte el fotomontaje en "[...] un modo de comunicación más directo y popular que la pintura".⁹⁶

Como uno de los logros más notables de El Lissitzky diseñador, se puede considerar su trabajo para la presentación de la antología de obras poéticas de Mayakovsky *Dlía golosa (Para la voz)*, publicada en Berlín en 1923. El hecho de



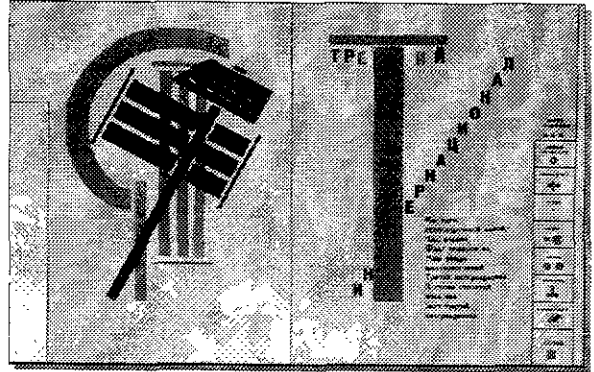
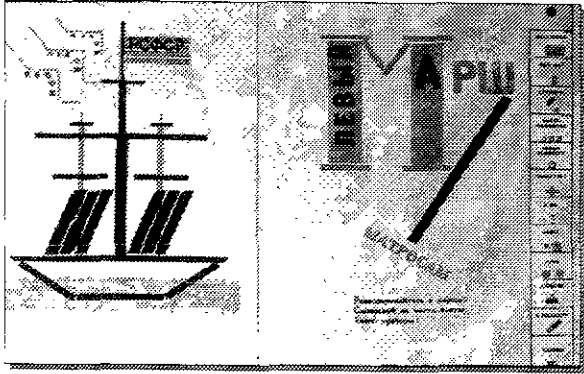
42. El Lissitzky, *El futbolista*, ilustración para el libro de I. Erenburg, lápiz, tinta, aguada, *collage* / cartulina, s.f.

editar el libro en una capital extranjera se debía a que en Moscú era imposible conseguir papel. La solución original de esta colección de poemas, ideadas especialmente para la declamación, fue obtenida con ayuda de medios puramente

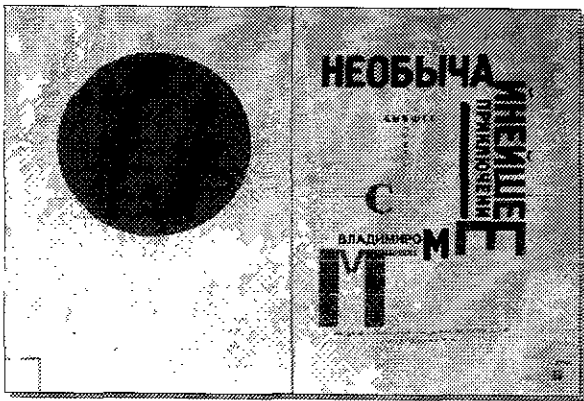
⁹⁶ Joan Fontcuberta y Costa, Joan, *op. cit.*, pp. 63,74.

tipográficos, destacándose el libro tanto por su contenido, como por su decoración. (ils.43, 44, 45)

Lissitzky utilizó el principio de una agenda o un directorio, con recortes escalonados en el margen derecho, pero en lugar de letras del alfabeto fueron colocados los títulos abreviados de los versos con signos geométricos decorativos,



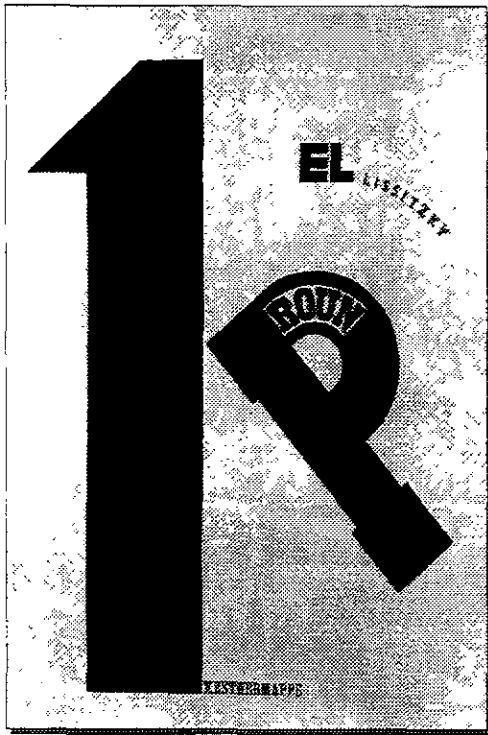
43. 44. 45. El Lissitzky, Páginas del libro *Para la voz* de V. Mayakovsky, 1923.



que correspondían a cada compartimento. De esta manera, facilitaba el encuentro de un poema determinado y permitía al lector abrir directamente la hoja que le interesara. Aún desde la primera página, al recorrerla con la mirada de arriba hacia abajo, era posible a través de este índice cercenado, apreciar todo el contenido del libro de una vez. Las poesías no se percibían aisladamente, sino dentro del contexto de todo el compendio.

La resolución poligráfica era novedosa en todo. La distribución bien pensada de las formas sobre la página y la introducción del color rojo hacían más viva a la combinación básica del negro sobre el blanco. La diferencia en el tamaño de algunos

signos, la claridad de los contornos y la relación entre los elementos decorativos geometrizzantes y el tipo de letras del texto en general, concordaban con la dinámica, la carga simbólica y las particularidades estilísticas de la poesía de Mayakovsky, logrando la materialización gráfica de mensajes expresados en los versos. Las composiciones de caracteres creadas por El Lissitzky con tanta destreza separaban las frases poéticas, que parecía que el libro pulsaba por la entonación enérgica de su autor. El texto obtenía la potencia del lenguaje hablado.



46. El Lissitzky, Portada de la carpeta de 10 litografías *Prounes*, litografía, collage/papel, 1923.

En esta obra se volvieron realidad las teorías de Lissitzky sobre "el libro visual".⁹⁷ Su diseño novedoso fue merecedor de una mención especial durante el concurso de Guttemberg. El impreso fue recibido positivamente tanto en el extranjero, como por la crítica nacional.

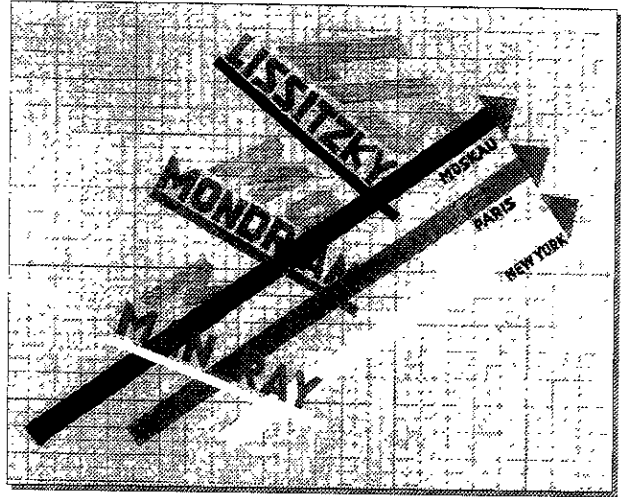
Durante su estancia en Berlín el artista también publicó una carpeta con reproducciones litográficas de la serie de *Prounes*. La portada de esta edición es sorprendentemente sencilla. Sin recurrir a los elementos decorativos, Lissitzky consigue que las letras y los números se expresen por sí mismos, cumpliendo su función de informar y comunicar. (il.46)

Entre otros trabajos del mismo autor vale la pena recordar el boceto para el cartel de la exposición colectiva de El Lissitzky, Piet Mondrian y Man Ray, el cual muestra la influencia más sutil de las propuestas suprematistas. Las formas de rectángulos alargados y triángulos rojos se convierten en flechas que emprenden su vuelo libre en la misma dirección. Las contraposiciones de diagonales se acentúan por el empleo de tres diferentes tamaños de letras. La posición de las sombras ilusorias provoca el efecto de

⁹⁷ Lasar Markovich Lissitzky 1890–1941, *op.cit.*, p. 19.

elementos gráficos suspendidos en el aire. (il. 47)

La constante remembranza de las propuestas del suprematismo comprueba cual importantes eran para El Lissitzky la teoría y la práctica de este movimiento, aprendido por él durante su estancia en Vitebsk en 1919–1920; también afirma la vigencia de las experiencias creativas de aquellos años y su contribución para la formación de un concepto artístico propio.



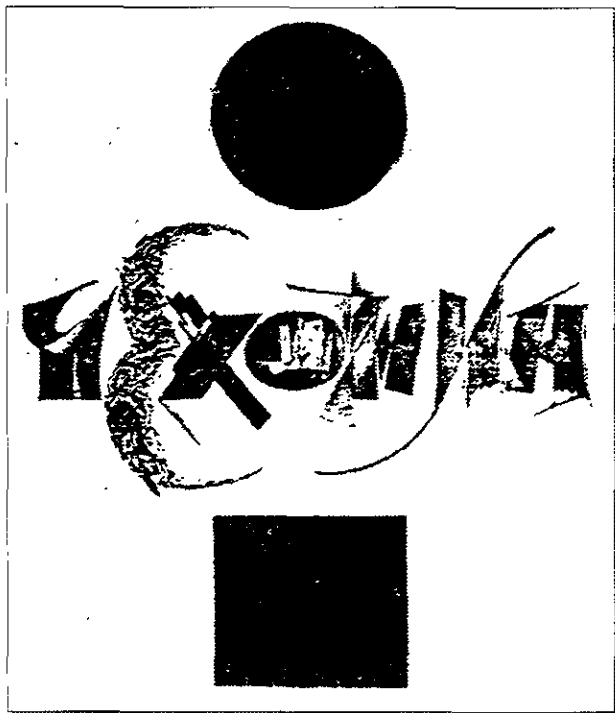
47. El Lissitzky, Boceto del cartel para la exposición colectiva de E. Lissitzky, P. Mondrian y M. Ray, tinta, lápiz, collage/papel, 1925.

Al analizar la obra gráfica de Lissitzky, se puede notar que las influencias del estilo suprematista con los años se vuelven menos directas. Madurando, el artista se independiza de la tendencia suprematista, mas conserva su esencia: la sencillez y economía de medios.

Por sus valiosas aportaciones en el arte del diseño de libros, revistas y carteles, Lissitzky puede ser situado entre aquellos maestros, que con gran imaginación supieron utilizar las posibilidades expresivas de la industria poligráfica y de la fototécnica de su tiempo, causaron una verdadera revolución tanto en su país, como en el extranjero, logrando así impulsar a sus colegas hacia la realización de un gran propósito común: mejorar la calidad artística de la producción gráfica.

Las propuestas constructivistas y sus innovaciones plásticas basadas en la negación de todo lo relacionado con el pasado, incluyendo los gustos estéticos, provocaron la necesidad de reivindicar y revalorizar el diseño editorial. Los primeros años después de la Revolución de Octubre eran también un periodo de búsquedas enfocadas a encontrar una nueva apariencia de letras, correspondiente al espíritu intenso de su tiempo. No obstante, estos cambios prácticamente no afectaron el diseño de tipos,

limitándose a la "[...] reconsideración de su presencia sobre el papel impreso".⁹⁸ Solamente en casos aislados, cuyo mejor ejemplo son los experimentos formales de Sergei Chejónin, tienen lugar los intentos de creación del diseño nuevo de caracteres. (il.48)



48. S. Chejónin, Tipos de letras, 1924.

El primer variante de este estilo, propuesto por Chejónin, recibió una amplia difusión. Sus tipos de letra itálica, afectados por el decorativismo propio al *Mir Iskusstva*, se complicaron después de la Revolución con traslaciones suprematistas de la forma: los trazos rectos se combinaban con figuras planas, redondeadas o puntiagudas. En los años de la guerra civil este tipo de caracteres extraños se utilizaba en carátulas, carteles, tableros de agitación y decoración de cerámica.

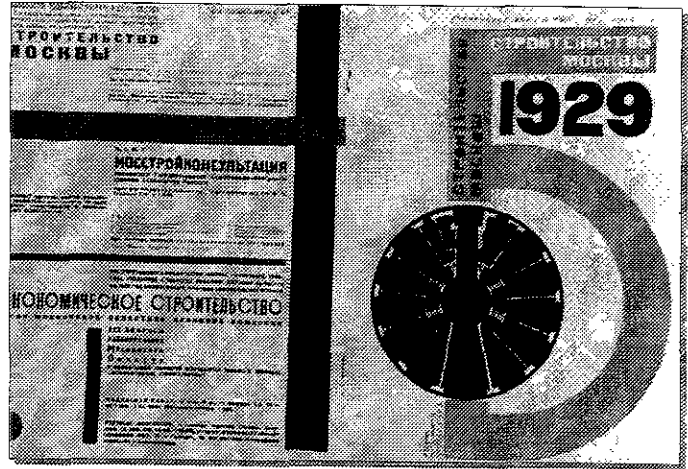
Las portadas de Chejónin solían tener unidad sorprendente, a pesar de que en una sola palabra se combinaban modelos de diferentes estilos y distinta naturaleza plástica: los caracteres rectos se colocaban al lado de formas flexibles de los itálicos; los ornamentados acentuaban la sencillez de los angulares; los planos se mezclaban con los que imitaban el relieve.

Esta variedad de contornos complicados, inventados por Chejónin, gradualmente fue sustituida casi en su totalidad por otros tipos de letra, fáciles de leer y más llamativos. En su desarrollo y propagación participaron el arquitecto Aleksandr Vesnín y los artistas constructivistas Liubov Popova, Alexei Gan y Varvara Stepanova. (il.49)

Gran número de carteles y portadas realizados a finales de los 20 muestran este modelo de caracteres: planos, de palo seco, anchos, estables y macizos,

⁹⁸ Enric Satué, *op. cit.*, p. 190.

privados de excedentes decorativos. Todos los trazos son de la misma anchura, las formas redondas son reemplazadas por las rectangulares o cuadradas. La falta de adornos no disminuye su atractivo, ni su capacidad de comunicar. (il.50)



50. El Lissitzky, Portada de la revista *Stroitelstvo Moskve* (Construcción de Moscú), núm. 5, litografía, 1929.

49. V. Stepanova, Portada de la revista *Sovetskoe kino* (Cine soviético), intaglio, 1927.

En algunos casos la utilización de letras del tipo tradicional es compensada por su distribución sobre la superficie de la hoja: la orientación habitual de líneas horizontales se combina con letras acomodadas de lado, que forman frases colocadas verticalmente; las flechas ayudan a enfocar la mirada en las partes más relevantes del texto. (il. 51) De esa manera, el significado de la inscripción en el diseño de una portada o un cartel adquiere mayor importancia.



51. A. Gan, Cartel *Primera Exposición de la Arquitectura Contemporánea*, impresión tipográfica, 1927.

La composición del conjunto expresa con mayor claridad el contenido principal del mensaje. Aún sin emplear imágenes detalladas, extraídas de la realidad, los diseñadores rusos logran convertir sus construcciones tipográficas en activas y enérgicas.

Después de haber hecho el examen de las fuentes del desarrollo del diseño gráfico en Rusia y las circunstancias de su acelerado desenvolvimiento durante los inicios del periodo soviético, es preciso resumir los rasgos relevantes del lenguaje expresivo propio para las manifestaciones plásticas del constructivismo.

El primero y más importante es el nexo con la vida social y política. El diseño representaba al país, reflejaba sus intereses y respondía a todas sus necesidades urgentes. Los temas estaban subordinados a las prioridades de la época: ideología, industrialización, enseñanza y deporte.

(ils. 52, 53, 54)

Las particularidades de la etapa posrevolucionaria condicionaron también los atributos formales. Los artistas que trabajaban en el campo de la impresión explotaron al máximo medios gráficos. Las soluciones del diseño estaban dominadas por el contraste del tamaño de caracteres y por la utilización de grosores diversos de los mismos. Los cambios que tuvieron lugar en el área de la gramática, y el hecho de que algunas letras en uso en la época prerrevolucionaria fueran reemplazadas por las del tipo contemporáneo, despertaron un mayor interés hacia la apariencia de la palabra impresa.



52. G. Klutsis, Cartel deportivo, técnica mixta, 1928.

Entre los nuevos recursos necesarios para resaltar los detalles representativos de una imagen temática, estaban el aprovechamiento de la configuración y de la dimensión de las letras, su simplificación formal, la anchura uniforme de los trazos y la combinación de áreas de texto con bandas horizontales o verticales, utilizadas a menudo como fondo para los caracteres sobrepuestos. Estos juegos plásticos convertían los elementos tipográficos en parte fundamental del diseño.



53. A. Deineka, Cartel *Mecanización de Donbass*, litografía, 1930.

54. Y. Pimenov. Cartel *Todos al certamen*. 1928

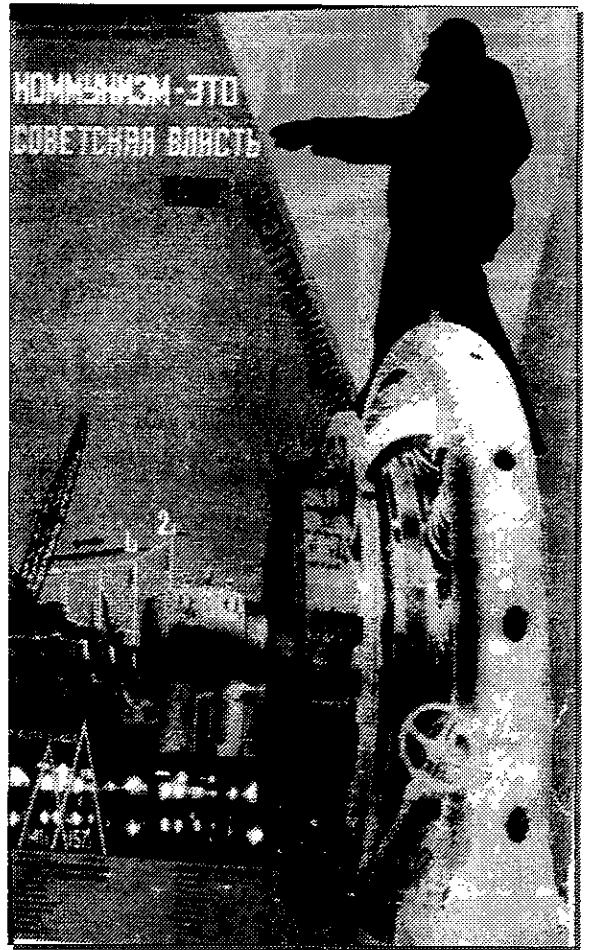
La comunicación se expresaba no solo a través del escrito, sino también se reflejaba en la solución gráfica: prevalecían las composiciones en diagonal, con fuertes acentos constructivos y cromáticos. (il.55)

Al ejercer una influencia extremadamente fuerte sobre el arte y diseño europeos de las primeras décadas del siglo XX, el constructivismo dio fin al periodo fecundo del nacimiento de nuevas tendencias plásticas, conocidas bajo el común denominador de vanguardia rusa. El constructivismo señala su auge y, al mismo tiempo, refleja su decadencia.

Los años 1925–1926 marcan el inicio de la época de crisis del constructivismo ruso. Una de sus causas principales era la creciente crítica de individualismo relacionada con los cambios en la actitud del gobierno soviético en el campo de la cultura. La diversidad de las propuestas formales y teóricas, que caracterizaba las vanguardias rusas entre 1912 y 1917, misma que en el periodo inmediato después de la Revolución de Octubre condujo hacia la libertad de la creación e impulsó el surgimiento y desarrollo del estilo constructivista en 1918–1925, fue sustituida por una nueva política cultural de las autoridades. La disolución posterior de todas las asociaciones artísticas existentes en la URSS, bajo el pretexto del supuesto peligro social e ideológico que de ellas provenía, fue seguida por la instauración de organizaciones estatales, unitarias y fáciles de controlar. Estos hechos provocaron finalmente un decaimiento del constructivismo en Rusia y su casi total desaparición en los años 30.⁹⁹

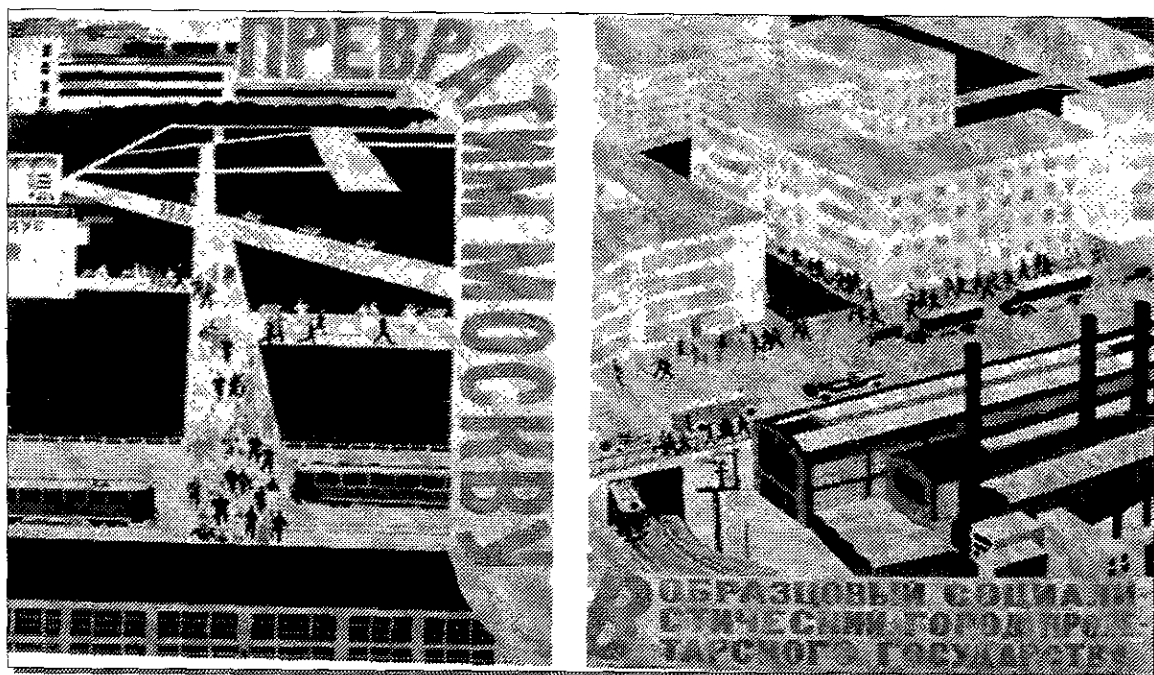
Por otro lado, ese suceso se debía al predominio de la tendencia hacia la transformación de artista en ingeniero–inventor de objetos prácticos. Según las convicciones productivistas, los artistas tenían que ser útiles para la sociedad y contribuir a ella con su labor, realizando lo necesario y subordinando su voluntad personal a una meta común, lo que en primer término tuvo como consecuencia la desaparición de las manifestaciones constructivistas enfocadas a los experimentos estrictamente plásticos, y a largo plazo causó el desvanecimiento de cualquier huella formal o teórica relacionada con este estilo.

Después 55. G. Klutsis, Cartel
Electrificación, litografía, 1930.



⁹⁹ *Constructivismo, op. cit.*, pp. 27-29.

años 20, periodo cronológico que coincide con el apogeo de dicho movimiento, la intensidad de las búsquedas constructivistas disminuye. Al enfrentar nuevas tareas, a veces más complicadas, esta tendencia artística empieza a mostrar ciertas limitaciones. Para sobrevivir el constructivismo tiene que evolucionar. El rechazo total del realismo en su forma de naturalismo y el deseo de establecer un arte de la forma pura, se ven menos radicales. Su característico ascetismo es sustituido por la integración de detalles narrativos, destinados a matizar la intensidad del lenguaje constructivista por medio de elementos realistas, más explícitos y comprensibles. Con mayor frecuencia los maestros en el área de pintura de caballete, seguidores de la línea oficial, participan en la tarea de realizar carteles.



56. A. Deineka, Cartel díptico *Reconstrucción de Moscú*, litografía, 1931.

Analizando impresos producidos durante el breve lapso de la existencia del constructivismo, es interesante ver como las composiciones basadas totalmente en los medios tipográficos, evolucionan primero hacia la introducción de signos y figuras geométricas, más tarde hacia la síntesis de letras, superficies cromáticas y detalles figurativos, y finalmente muestran el dominio de imágenes, obtenidas mediante procedimientos fotográficos, pictóricos o de su conjunto. Este proceso de adaptación del lenguaje constructivista conforme a las exigencias del momento indica la

vivacidad de sus principios y explica la presencia de vestigios constructivistas, aunque en forma modificada, en el diseño soviético de los años 30. (ils.56,57,58)

Aquella década se caracterizó por sus fuertes contradicciones. Por un lado, vemos los indudables logros de la política cultural, constatamos que la lucha en contra del analfabetismo dio sus primeros frutos. Las estadísticas comprueban importantes avances en materia de educación, relacionados con la amplia difusión del hábito de la lectura entre todas la capas de la población.



57. V. Elkin, Cartel *El plan de la siembra bolchevique*, litografía, intaglio, 1931.

Así, en 1933 el país contaba con "32 800 salas de lectura, en aldeas, 14 000 clubes que disponían de más de tres millones de libros y revistas, 6 700 periódicos con un tiro anual de 6 000 millones de ejemplares".¹⁰⁰

58. A. Deineka, Cartel deportivo, litografía, 1933.



¹⁰⁰ Germán List Arzubide, *Frente a Frente*, México, núm. 1, noviembre de 1934, p. 9.

No obstante, las formas agresivas y violentas de la lucha social y política contagiaron también el campo de la cultura. El triunfo del arte ideológico disfrazado con formas realistas obstaculizó la existencia de otras maneras de expresión. Muchos artistas se vieron obligados de limitar sus experimentos creativos. Con ello iba desapareciendo el contexto de visión optimista del proceso artístico y técnico, que inspiraba a la mayoría de los constructivistas. Los impulsos positivos de las vanguardias fueron sustituidos por el arte de la agitación, llevada hacia un punto crítico con el establecimiento dominante del realismo socialista.

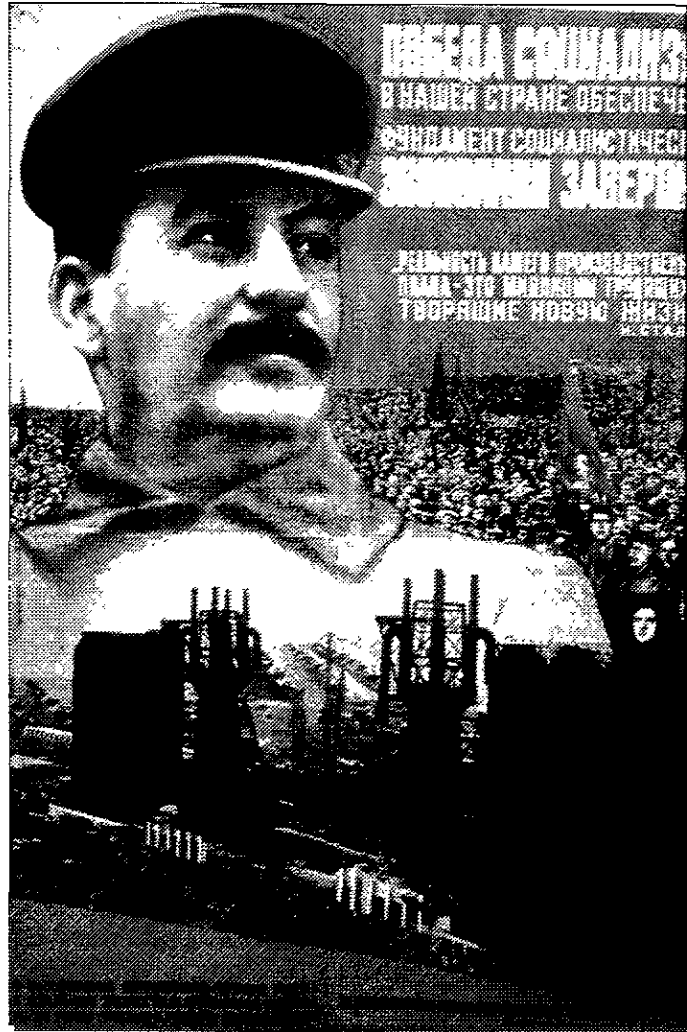
La capacidad del lenguaje artístico de difundir mensajes entre grandes grupos del pueblo fue aprovechada en los años 30 para expresar y propagar las ideas políticas del Estado, convirtiendo casi todos los géneros y formas del arte, y muy especialmente el cartel, en los pilares del tristemente famoso culto a la personalidad. (il.59)

Todas las manifestaciones artísticas en la URSS en la segunda mitad de los años 30 se caracterizaban por la tendencia general de "embellecer" el modo de vida soviético, engrandecer la imagen idealizada del gobernante, sin mencionar siquiera las incalculables pérdidas humanas provocadas por las represiones. Los que apoyaron y alabaron el culto a la personalidad, se empeñaron en plasmar la encarnación visual de un sueño colectivo. Paradójicamente, el entusiasmo parecía no tener límites en aquel periodo, cuando la tragedia y el terror se hicieron comunes. (il.60)



59. G. Klutsis, Cartel *Construcción socialista bajo la bandera de Lenin*, técnica mixta, 1930.

Amargos tiempos de la dictadura, las purgas stalinistas y el triunfo de la reacción interna, fortalecida por el aislamiento del país, acarrearón la tremenda crisis del arte de izquierda. Se vino abajo toda la esperanza del Bien y la Justicia y parecía obvio que las ideas sublimes que impulsaron y acompañaron las búsquedas de los suprematistas, constructivistas y productivistas, no habían sido sino una bella ilusión. Pero la visión innovadora que ellos aportaron y las propuestas, que una vez tuvieron la oportunidad de surgir, ya eran imposibles de detener.



60. G.Klutsis, Cartel *La victoria del socialismo en nuestro país está garantizada*, técnica mixta, 1930.

El estilo constructivista perfeccionó la calidad de la producción tipográfica, desarrolló ciertos esquemas de composición, creó toda una galería de elementos formales que sirvieron a sus adeptos de modelo. Su lenguaje correspondía por completo a las demandas de su tiempo y gustos de la época. Hablaba un idioma

conciso y moderno, adecuado para expresar las ideas dirigidas a un público masivo. Todas esas cualidades hicieron del constructivismo una fuerza viva e irrefrenable, una fuente de inspiración y un ejemplo a seguir para los diseñadores y artistas plásticos de generaciones venideras.

A pesar de que, por un prolongado periodo de tiempo, el constructivismo cayó en casi total olvido en su lugar de origen, otros países tomaron la estafeta. Ahora no cabe duda de la importancia de sus propuestas creativas para el desarrollo del diseño europeo. Al lado de *De Stijl*, el constructivismo ruso influyó en la tipografía de la Bauhaus.¹⁰¹

Además, existe un fenómeno que puede ser llamado la expansión del constructivismo. Sus ecos se perciben en el neoplasticismo, en el estridentismo mexicano, en el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, en el constructivismo mágico de Brasil. Así, las propuestas formales y teóricas del constructivismo ruso traspasan fronteras, vencen diferencias individuales, culturales y políticas y lo convierten en un estilo que tuvo repercusión universal.

En el siguiente apartado trataremos de encontrar sus vestigios en México, país que, a pesar de su fuerte nacionalismo y una riqueza cultural propia, en cierto momento de su historia estaba dispuesto a acoger y valorar la lección constructivista, llevándola hasta los umbrales de la década de los 40 y aun más allá.

¹⁰¹ Ellen Lupton, Miller Abbott, J., *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*, México, Gustavo Gili, 1994, p. 2.

Parte II. México

México es poseedor de una larga y rica tradición gráfica, cuyos orígenes se remontan a los tiempos antiguos. Para comprobarlo basta recordar los códices, los sellos prehispánicos, el hecho del establecimiento en tierra mexicana de la primera imprenta de América Latina, la riqueza expresiva del grabado popular o la obra, sencilla y genial a la vez, de José Guadalupe Posada. Cada uno de los fenómenos artísticos mencionados marcan los momentos más importantes dentro del desarrollo del diseño mexicano

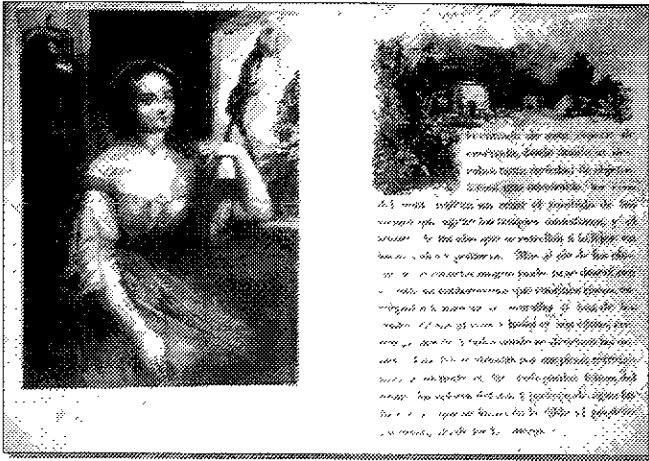
Para el arte mexicano, caracterizado por la combinación de persistencias y renovaciones, la tarea de fomentar la literatura, la pintura, el grabado y el diseño es inseparable del proyecto nacionalista. La repercusión de esta fuerza inspiradora en el ámbito artístico se percibe durante varias etapas históricas. El esfuerzo cultural, que tiene por fundamento los anhelos de la formación de la identidad nacional, logra superar las circunstancias adversas: frecuentes períodos de turbulencias sociales y de inestabilidad política, las guerras civiles, las invasiones extranjeras, las pugnas de los partidos y los constantes cambios de gobierno. El surgimiento de las asociaciones culturales, la aparición de nuevas revistas y periódicos, la creciente actividad editorial y la politización de la vida, convierten el diseño en una construcción visual que revela la ideología, exalta los valores patrios, explora el lenguaje del arte popular y estimula la consolidación de un estilo propio.

En lo referente a los aspectos formales, la continuidad de las tendencias surgidas a partir del último tercio del siglo XIX se ve afectada por dos fenómenos que ejercieron una influencia determinante en el cambio de los patrones visuales y la

cristalización de una nueva estética: el avance de la modernización y el impacto de la Revolución Mexicana. Las dos facetas representativas –un profundo nacionalismo y la apertura hacia lo innovador– caracterizan el diseño mexicano y señalan su transición paulatina del academicismo y del modernismo hacia las propuestas de las vanguardias en el tratamiento figurativo y espacial. Enriquecido con características universales, el diseño mexicano se proyecta al futuro.

Capítulo 1.

El libro y el impreso en México a finales del siglo XIX y principios del XX



1. Páginas del libro *Pablo y Virginia*, impreso en México por Lara de la edición francesa de Curmer, 1843.

Las ideas de la Ilustración y el florecimiento del pensamiento liberal, son dos sistemas filosóficos e ideológicos que modificaron radicalmente las costumbres y la vida en el México decimonónico.

Durante el siglo XIX la tipografía en México se desenvuelve de acuerdo con los esquemas establecidos por las ediciones extranjeras. La influencia del arte gráfico español y francés estimulaba

las búsquedas paulatinas del lenguaje propio. Sin embargo, la situación política de México y las circunstancias económicas poco favorables del país, sumadas a la escasez de maquinaria y material de imprenta, dificultaban este proceso.¹

Las más notables publicaciones que circulaban en México en los años 1830–1840 estaban impresas en Nueva York y París y se destacaban por su inspiración en los originales franceses. Su otra característica fue el aprovechamiento de la técnica de litografía recientemente introducida al Nuevo Mundo.² (il. 1)

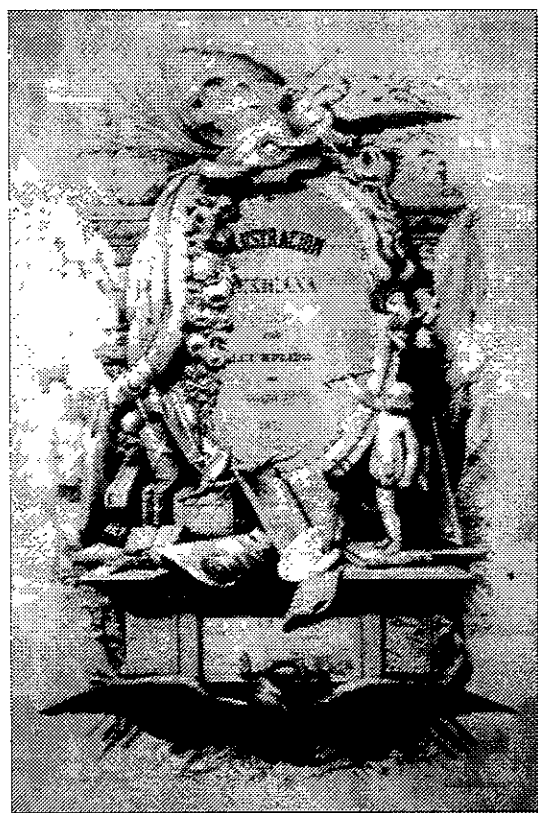
La ola de los cambios estilísticos y del gusto, causados en Europa por la Revolución Francesa, llegó hasta México, trayendo consigo una nueva tendencia

¹ Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, SEP/ Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934–1935, pp. 27–29.

que transformó "[...] los materiales de impresión haciéndolos claros y sencillos como convenía a una nueva organización social".³ La simplificación de los caracteres, la austeridad de las composiciones y una nueva teoría tipográfica fueron acompañados por los avances técnicos radicales que tuvieron lugar dentro del campo de la ilustración. El huecograbado fue sustituido por las estampas xilográficas elaboradas en madera de pie, de acuerdo con el sistema proveniente de Inglaterra.⁴

Hacia mediados del siglo XIX la orientación de la tipografía mexicana recibe un nuevo impulso gracias a la actividad de un gran maestro en esta área, Ignacio Cumplido (1811–1887) quien, orgulloso de su noble oficio hizo todo lo posible para estimular en México la literatura y el arte de la imprenta. Sus publicaciones, entre las cuales podemos nombrar *El presente Amistoso a las Señoritas Mexicanas*, *El Álbum Mexicano*, *El Mosaico Mexicano* y *El Quijote*, mostraban pulcritud y elegancia; reflejaban el espíritu nacionalista de su editor.⁵

Conocedor de los avances técnicos de modelos franceses, fue uno de los primeros en México al introducir procedimientos más recientes de ilustración, incluyendo la joven litografía. (il. 2) Deseoso de levantar la producción mexicana, realizó viajes por Europa, donde visitaba las grandes casas editoras en busca de novedades. De regreso a México, fundó un colegio de impresores, logró reunir en su exitoso taller, ubicado en la calle de los Rebeldes, un amplio acervo de



2. Frontispicio de la revista *La Ilustración Mexicana* publicada por I. Cumplido, litografía, 1852.

² *Ibidem*, pp. 59–62.

³ Francisco Díaz de León, "La influencia romántica en la tipografía mexicana", *El Libro y el Pueblo*, México, tomo XII, núm. 6, junio de 1934, p. 261.

⁴ *Idem*.

⁵ "Cumplido, Ignacio", en *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1978, pp. 251–251, tomo 3.

materiales tipográficos que le permitían utilizar en sus publicaciones, profusamente decoradas por los mejores artistas de su época, una gran variedad de "[...] los trazos de pluma, las letras de empastamientos hendidos, las condensadas, sombreadas; las góticas e inglesas y también la viñetería para encuadernamientos [...]".⁶ Cabe recordar, así mismo, las cualidades humanas de Ignacio Cumplido. Enrique Fernández Ledesma, uno de los estudiosos más competentes del tema, consideraba como verdadero heroísmo el empeño del tipógrafo, quien, a pesar de las dificultades económicas y la guerra civil por las que atravesaba el país, no interrumpió su trabajo. Fue en 1847, el año de la invasión norteamericana, cuando de nuevo mostró su patriotismo, al cerrar su imprenta y al preferir emprender un viaje a Europa para evitar realizar los encargos de los invasores.

El interés que a mediados del siglo XIX tuvieron los profesionales de la imprenta mexicana por el libro inglés, impulsó el desarrollo de la ilustración xilográfica. El grabado en madera que se había cultivado en México esporádicamente ya desde el periodo colonial,⁷ encontró un amplio campo de aplicación.

La impresión del grabado en madera corresponde al proceso de la estampa tipográfica, por lo tanto la xilografía es tradicionalmente considerada como más apropiada para la ilustración y el diseño de libros. Las particularidades del lenguaje xilográfico, tales como el dominio de las líneas rectas y puntiagudas, la ausencia de detalles secundarios y la precisión, contribuyen a la máxima expresividad de este procedimiento técnico.

Entre la producción de la época se destacaban las publicaciones realizadas por Antonio Vanegas Arroyo (1852–1917), cuyas actividades como impresor y difusor del grabado se inician en 1880. La editorial de Vanegas Arroyo, la más grande del país en su género, producía literatura barata para amplias masas populares: las calaveras, las fábulas con moralejas, estampería religiosa, relatos, canciones, cartas de amor, corridos, sátiras políticas, volantes y folletos. Una

⁶ Francisco Díaz de León, *op .cit.*, p. 262.

⁷ *Ibíd.*, p. 263.

cantidad notable de estos materiales fue ilustrada por el célebre grabador José Guadalupe Posada (1852–1913).

Originario de Aguascalientes, aprendió en la ciudad natal el oficio del dibujo y de diferentes técnicas de impresión gráfica. La experiencia como ilustrador del periódico local *El Jicote* editado por Trinidad Pedroso y su posterior traslado a León, Guanajuato, fueron provechosos para su desarrollo profesional. A la edad de 35 años el maestro se dirigió a la capital mexicana donde montó su primer taller. Trabajando por más de dos décadas para la editorial de Vanegas Arroyo,⁸ Posada propone en su abundante obra una integración de distintos niveles de realidad, dando una igual importancia a la vida y a la muerte. Gracias al lenguaje plástico claro y comprensible, sus obras encuentran la aceptación del público. Además de ser un excelente artista, Posada cumplía la tarea de un verdadero cronista gráfico, reflejando en su variada obra acontecimientos relevantes de la vida nacional.

Los impresos de la editorial mencionada estaban dirigidos directamente al pueblo mexicano. Tenían modesta presentación, buen formato, limpia tipografía, y su difusión era fácil debido a los precios verdaderamente económicos.⁹

A lo largo de su fecunda carrera, Posada produjo más de 20 mil grabados: estampas de carácter comercial y publicitario, imágenes religiosas, caricaturas y escenas de la vida cotidiana. Además de un magistral dominio de varias técnicas tradicionales –litografía, grabado en metal y madera– cultivó por primera vez en México la zincografía, que consiste en un dibujo sobre lámina realizado con una tinta especial para posteriormente sumergir la placa al baño de ácido. Como resultado, los blancos quedan en hueco y el relieve está listo para ser entintado con un rodillo. Este medio de impresión le permitió a Posada agilizar al máximo su trabajo sin restarle calidad y precisión. "De hecho no se trata de un descubrimiento del grabador sino de la aplicación de un derivado de la zincografía, que su espíritu curioso e inquisitivo le llevó a aplicar en sus trabajos buscando economía de tiempo".¹⁰

⁸ Enric Satué, *op. cit.*, p. 398.

⁹ Erasto Cortés Juárez, "Don Antonio Vanegas Arroyo editor popular", *Mexican Art and Life*, 1938–1939, núm. 4, p. 321.

¹⁰ Francisco Díaz de León, "La Muerte y el Diablo en el Grabado de Posada", *Universidad de México*, México, febrero de 1952, vol. VI, núm. 62, p. 18.

Su obra, de un amplio diapasón expresivo –ingenua y romántica, humorística y fantástica, crítica y realista– inspiró a la siguiente generación de artistas, quienes continuaron la línea de Posada, el verdadero precursor de la tendencia nacionalista en las artes plásticas mexicanas.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando Posada realiza ilustraciones y grabados para la editorial de Vanegas Arroyo, se forman las bases del trabajo colectivo "[...] entre el editor, el ilustrador, el tipógrafo y el impresor; se trata de un proceso de diseño que cubre la demanda social y marca un estilo personal".¹¹

Esta fructífera etapa, importante para la acumulación de la experiencia, pronto fue seguida por una fase de estancamiento. Ya en los años 1860–1870 "[...] todo lo que fue decoro, disciplina técnica y esmero [...] se convierte en lenidad y abandono".¹²

El nuevo siglo XX marca la tendencia de adaptar las posibilidades plásticas y operativas de las artes gráficas a las necesidades de México,¹³ vencer la decadencia tipográfica y revivir la maestría y el amor al oficio, propios de los viejos maestros. Se manifiestan los deseos de evitar que las buenas tradiciones y el gusto refinado desaparezcan "[...] en el sordo vacío de nuestra época, en donde, por abuso de maquinismo, se va perdiendo [...] la bella responsabilidad del individuo, como orientador, como creador, como artesano".¹⁴

Durante el Porfiriato (1876–1910), cuando se desarrollan y toman fuerza el periodismo industrializado y la publicidad, la prensa mexicana muestra innovaciones, tales como la combinación de textos con imágenes en juegos compositivos, la introducción de anuncios promocionales y las ilustraciones apoyadas por tipografía.¹⁵

Alrededor de las publicaciones *Revista Moderna* (1898–1911) y *Savia Moderna* (1906) se han reunido los artistas influenciados por las corrientes del

¹¹ Arnulfo Aquino Casas, "Gráfica y diseño en México, apuntes para construir una historia", *Educación artística* INBA, México, año 4, núm. 12, enero– marzo de 1996, p. 25.

¹² Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 109.

¹³ Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP/UNAM, 1987, p. 11.

¹⁴ Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵ Arnulfo Aquino Casas, *op. cit.*, p. 26.

simbolismo y el *Art Nouveau*: Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, Julio Ruelas, Jorge Enciso, entre otros.¹⁶

Diego Rivera también participa como dibujante en *El mundo Ilustrado* (1905) y *Savia Moderna*, tratando superar "[...] el estilo estrictamente decorativo [...] para crear cada vez más una depurada síntesis formal".¹⁷ Ya en esta etapa temprana, las características de su manera plástica son: sencillez y gran fuerza interpretativa, el gusto por los temas campesinos e históricos, vinculados con la realidad social; la capacidad de centrarse en lo sustancial; un simbolismo especial y un lirismo romántico logrado gracias a la expresividad de la depurada línea y la intensidad del sentimiento.¹⁸

Con la llegada a México de la novedosa técnica fotográfica y su aceptación como parte integrante del diseño de la prensa oficial, se ampliaron aún más las posibilidades de documentar y visualizar la información escrita con múltiples imágenes. El éxito de los semanarios *Revista de Revistas*, *El Mundo Ilustrado* y otros, en gran medida se debe a la riqueza visual y abundancia de las ilustraciones y fotografías tanto en las portadas, como en los interiores.

Al revisar varios números de la otra revista ilustrada, *México*, que circulaba entre 1915–1917, notamos un creciente gusto por caricaturas y anuncios comerciales. Muy ingenioso nos pareció el logotipo circular, basado en el entrelazamiento de letras, que se repite en las portadas. Al lado de viñetas con motivos arquitectónicos y de inspiración clásica –columnas, libros, artículos para escritura– existen influencias del estilo *Art Nouveau* mezclado con los temas nacionales. Tanto las ilustraciones de tendencia realista, impresas a dos o tres tintas, como numerosos *collages* compuestos de imágenes fotográficas de las bellezas mexicanas brindaban, seguramente, horas de entretenimiento a los lectores de la revista.

Se ha observado que el diseño gráfico tiene un vínculo especial con los momentos trascendentes en la historia. La Revolución Mexicana y el consiguiente

¹⁶ Laura González Matute, *et. al.*, ¡30–30! *Contra la Academia de Pintura*, México, INBA–CENIDIAP, 1993, p. 22.

¹⁷ José Juárez, Introducción para el catálogo *Diego Rivera y el arte de ilustrar*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1995, p. 19.

despertar de la conciencia nacional conducen hacia la transformación gradual del lenguaje del diseño, siempre sensible y abierto a los cambios.

Hacia 1919 en México se formó la Unión de Tipógrafos, Linotipistas y Grabadores, asociación de los artistas y técnicos preocupados por la resolución de problemas de comunicación gráfica les permitía definir mejor sus tareas colectivas.¹⁹

Paso siguiente fue la publicación de la revista *Arte Gráfico*, órgano importante para la difusión de la información sobre los procedimientos técnicos, reglas de la composición y estilos de caracteres. A través de este medio "[...] se plantea la necesidad de lograr mayor calidad, combinando la imagen y la tipografía [...]"²⁰

La reivindicación de la cultura nacional, inspiradora de múltiples facetas del arte público –la pintura mural, la literatura, el grabado–, también abre otras perspectivas para el diseño. Integrandos las tareas plásticas y educativas con los procesos sociales de su tiempo, los autores activos en aquella época luchan por alcanzar una nueva dimensión del diseño mexicano. La gráfica impresa, estrechamente ligada con la actividad industrial, la propaganda ideológica, la publicidad, la prensa y el libro, se convierte en una de las formas más populares y productivas de las artes visuales.

Aunque algunos investigadores opinan que "el diseño gráfico en México, en un sentido contemporáneo, arranca después de la Segunda Guerra Mundial",²¹ no podemos perder de vista, ni tampoco negar el hecho de que habían existido notables avances en este campo, logrados ya en las décadas 1920–1940.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Arnulfo Aquino Casas, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibidem*, p. 21.

Capítulo 2.

Surgimiento de tareas nuevas

Los años 20 en México estaban marcados por dos tendencias importantes: la nacionalista, relacionada con los patrones de cultura popular, y la cosmopolita, destacada por su orientación a las propuestas europeas de transformación y desarrollo social y artístico.

Dentro de estas circunstancias nace un nuevo proyecto educativo, comprendido como un conjunto de estrategias diversas. En aquel periodo la instrucción fue vista como una especie de cruzada evangelizadora, una noble misión que pretendía, a través de las campañas contra el analfabetismo y la instauración de un sistema escolar nacional, incorporar a las minorías indígenas a la vida social; y, por medio de la promoción de las artes, fomentar las artesanías populares.²²

Fue en la misma década, cuando se inicia la llegada de vanguardias europeas a Latinoamérica. Las revistas, libros y manifiestos provenientes del viejo continente, así como la presencia de artistas extranjeros en México contribuían a la mayor información sobre el acontecer cultural de otros países.

Jean Charlot (1898–1979), de origen francés, arriba a México en 1921. Al impartir las clases de grabado en madera en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, conoce, entre otros artistas, a Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, quienes más tarde se convierten en unos apasionados practicantes del arte gráfico. El mérito de Charlot fue impulsar la revalorización del

²² Judith Alanís Figueroa, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM–ENEP, 1985, p. 14.

antiguo oficio de grabar sobre madera, transmitiendo su interés por esta técnica a los jóvenes pintores mexicanos.²³

Vladimir Mayakovsky y Serguei Eisenstein también lograron dejar huella, más o menos notable, en el arte mexicano de la época.

Asimismo, los viajes de los hombres de artes y letras mexicanas al extranjero estimulaban el intercambio cultural entre diferentes partes del mundo. Podemos mencionar los estudios de Diego Rivera en Europa y su visita a la Unión Soviética en 1927; los cursos tomados por Xavier Guerrero en Rusia en 1929; el viaje de Gabriel Fernández Ledesma al Viejo Continente, llevado a cabo el mismo año; la estancia de Germán List Arzubide en Alemania en 1929 y en Rusia en 1930. Seguramente, el acercamiento mutuo y la asimilación de vanguardias europeas aportaron valiosas experiencias a los maestros nacionales que más tarde han de impulsar una nueva etapa en la historia del arte en México.

Como otro factor importante de renovación se destacan las ideas sobre una fase internacional de la cultura proletaria humanista. Aunque contenían matices utópicos, propiciaron la marcha de un programa de apertura que fue continuado y desarrollado en futuro. Como ejemplo de estas experiencias se distingue el periódico *El Machete*, una clara muestra de cómo las influencias ideológicas implican por añadidura un nuevo repertorio iconográfico. (il. 3) A mediados de los años 20 en sus páginas aparecen viñetas xilográficas inspiradas en los símbolos socialistas: la hoz y el martillo, las estrellas de cinco puntas, los



3. Página de *El Machete*, órgano del PCM, núm. 177, 17 de agosto de 1929.

²³ Juana Gutiérrez, "Los inicios del grabado", *Historia del Arte Mexicano*, tomo 13, Arte Contemporáneo, vol. I, México, SEP-Salvat, 1986, pp. 1861-1863.

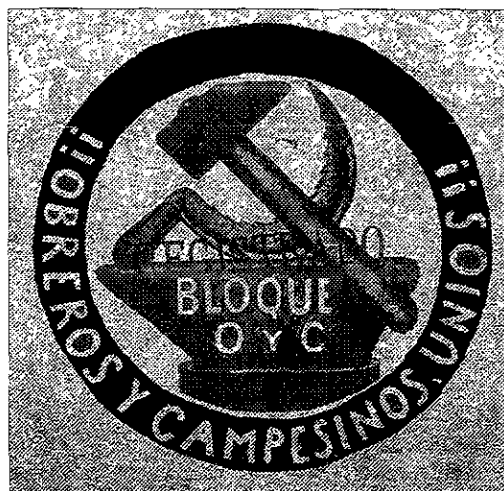
puños firmes de los trabajadores. La imagen del periódico se transforma, adquiriendo una nueva calidad artística basada en la fusión de los principios ideológico y estético. Las ilustraciones, compuestas por mancha y línea, muestran los enérgicos trazos y los contrastes de blanco y negro, mientras que su temática refleja el interés de los grabadores mexicanos por los emblemas socialistas. Este tipo de gráfica abarca un periodo bastante breve, sin embargo vislumbra un acercamiento hacia las propuestas plásticas rusas. Como un equivalente del estilo revolucionario, esta tendencia formal está presente en los años 20 en el diseño mexicano, especialmente en la obra de los autores relacionados con el movimiento comunista. (il. 4)

Cabe recordar que la Revolución Rusa encontró simpatizantes entre algunos personajes de la vida política mexicana. En febrero de 1919 Emiliano Zapata envió a Lenin un telegrama en el que expresaba que "[...] la causa de las revoluciones de México y Rusia pertenece a la causa de toda la humanidad".²⁴

Los contactos no oficiales entre ambos países surgieron con la fundación del primer partido comunista fuera de Rusia, el Partido Comunista Mexicano, en septiembre de 1919.²⁵

El presidente Álvaro Obregón admitía que "[...] Rusia ha ganado mucho con su movimiento libertario. Los rusos están mucho mejor que antes, bajo el dominio de los zares [...]"²⁶

México fue el primer Estado del continente americano en establecer relaciones diplomáticas con la URSS. Las negociaciones para tal propósito, iniciados en septiembre de 1923, culminaron en noviembre de 1924 con el intercambio de embajadores.²⁷



4. D. Rivera, Logotipo del Bloque Obrero y Campesino, 1929.

²⁴ Héctor Cárdenas, *Las relaciones mexicano-soviéticas. Antecedentes y primeros contactos diplomáticos 1789-1927*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1974, p. 40.

²⁵ Héctor Cárdenas, *Historia de las relaciones entre México y Rusia*, México, SRE/FCE, 1993, p. 8.

²⁶ Narciso Bassols, *El pensamiento político de Álvaro Obregón*, México, Nuestro Tiempo, 1967, p. 21.

²⁷ *Archivo Histórico Diplomático Mexicano. Relaciones mexicano-soviéticas 1917-80*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Academia de Ciencias URSS, 1981, p. 10.

Basilio Vadillo, enviado extraordinario y Ministro plenipotenciario de México en la URSS, afirmaba en una entrevista concedida a la prensa soviética a finales de 1924, que la Revolución rusa tuvo una fuerte resonancia "[...] en los corazones de los mexicanos. Con frecuencia podían escucharse en las calles de México y en el parlamento exclamaciones de '¡Viva Lenin!'. El pueblo mexicano conoce bien los nombres de los dirigentes de la revolución rusa y sus objetivos".²⁸

Dos años después la URSS designó a Aleksandra Kollontay como representante ante el gobierno mexicano. Este nombramiento fue acogido por los contemporáneos con enorme interés porque se trataba "[...] de la primera mujer en el mundo que desempeñara un cargo diplomático de tal importancia [...]".²⁹ El amor hacia México que sentía esa excepcional mujer, está reflejado en sus escritos. En un artículo que data de 1927 expresa: "[...] este país tiene futuro. Y la gente aquí es maravillosa y de voluntad. El país tiene cultura y mucha belleza [...] Durante estos meses yo aprendí a ver a México y a sentir a su pueblo. Este pueblo es fuerte, no lo agobió la dominación española, no lo destruirá el capital de Nueva York [...] Este pueblo determina su suerte [...]".³⁰ Varios años después, en 1944, la embajadora fue condecorada con la orden mexicana del Águila Azteca, la cual le fue entregada 13 de abril de 1946 debido a la guerra mundial.³¹

Según palabras de Jesús Silva Herzog, Ministro de México en la URSS en 1928, Rusia fue vista como "[...] un inmenso laboratorio de experimentación".³² Y aunque los cambios en el ambiente político provocaban altibajos en las relaciones entre ambos países, siempre estaba vigente la simpatía mutua de dos pueblos.

En enero de 1930 el gobierno del presidente Portes Gil rompió vínculos diplomáticos con la Unión Soviética, pero este episodio no tuvo efectos perdurables. Ya en 1934, bajo las exigencias ciudadanas, se emprendieron las negociaciones para poner fin a esa situación lamentable. Los contactos se reanudaron formalmente en noviembre de 1942.

²⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁹ Héctor Cárdenas, *Las relaciones mexicano – soviéticas...*, p. 79.

³⁰ *Latinskaya Amerika (América Latina)*, Moscú, 1979, núm. 5, p. 195.

³¹ *Archivo Histórico Diplomático Mexicano, Relaciones mexicano-soviéticas 1917-80*, México, SRE-Academia de Ciencias URSS, 1981, p. 92.

³² Enrique Arriola Woog, *Sobre rusos y Rusia. Antología documental*, México, INAH, 1994, p. 313.

En las décadas de los 1920–1940 las relaciones culturales entre México y otros países del mundo, incluyendo la URSS, se manifiestan en la organización de las exposiciones internacionales, mismas que propiciaron el interés de los artistas y diseñadores mexicanos por las propuestas plásticas de sus colegas extranjeros.

La prensa nacional fomentaba este proceso al publicar artículos tales como: "El arte en Rusia bajo el régimen soviético" de Pablo González Casanova,³³ "Alejandro Archipenko" de Hans Hildebrand,³⁴ "María Bashkirseff" de José Asunción Silva,³⁵ por mencionar solo algunos.

Las noticias sobre la cultura rusa también fueron difundidas en México a través de libros dedicados especialmente al tema de arte soviético como producto social. Uno de estos estudios, escrito por Esperanza Velázquez Bringas, abordaba "[...] con sobriedad y con atinada documentación al problema artístico en Rusia en sus dos aspectos esenciales: la conservación de los tesoros del pasado y el estímulo que el Comisariado de Educación Pública dedica a la producción actual". Su autora insistía en el hecho de que, por medio de una inteligente orientación pedagógica, el culto del arte, antes hermético, en Rusia ha llegado a ser netamente popular. Finalmente, advertía la tendencia existente en muchos países –incluyendo México– a imitar el oficio "constructivo" de Rusia.³⁶

2. A. José Vasconcelos y la inspiración de su política cultural en el ejemplo de Anatoly Lunacharsky.

Para el desarrollo de las culturas nacionales de Rusia y México en la década de los años 20 gran importancia tuvieron dos personalidades admirables: Anatoly V. Lunacharsky (1875–1933) y José Vasconcelos (1882–1959).

Ambos políticos se destacaron por sus profundos conocimientos de filosofía, literatura y de las artes, pero sus posiciones filosóficas e ideológicas eran diferentes.

³³ *El Universal Ilustrado*, 14 de febrero de 1924, pp. 37, 54.

³⁴ *El Universal Ilustrado*, 17 de julio de 1924, pp. 26–27, 41.

³⁵ *Revista de Revistas*, 28 de marzo de 1926, pp. 17, 50.

³⁶ Anuncio del libro de Esperanza Velázquez Bringas "El arte en la Rusia actual", *El Universal Ilustrado*, México, 3 de mayo de 1923, p. 61.

Lunacharsky, quien desde temprana edad empezó a estudiar marxismo y empiriocriticismo, se convirtió con el tiempo en uno de los organizadores de la nueva cultura socialista, elaborando las teorías de la influencia de la revolución sobre el desarrollo de la cultura y del significado del arte para la lucha de clases. Su interés por el arte y la religión se basaba en posiciones marxistas.³⁷

Vasconcelos, adversario del positivismo y del marxismo, luchador incansable por la democracia, estudioso del pensamiento oriental, se destacó como erudito en diferentes campos de la cultura.

En 1921, en una interesante entrevista, Vasconcelos expresó sus ideas sobre una verdadera reorganización social, en donde el Estado no sea únicamente instrumento de represión, sino una entidad más amplia, más armónica, más humana. Precisó: "Siempre he pensado que así como la Edad Media fue sólo una vasta época de preparación para que sobreviniera el Renacimiento, las sociedades burguesas, que han empezado ya a penetrar en su período de disolución, no son más que los prolegómenos de una era de comunidad que se avecina". Sin ser partidario de los medios violentos, manifestó su creencia "[...] que las ideas son fuerzas, y que por consiguiente, tarde o temprano se imponen. Y el concepto de la necesidad de un nuevo Estado se encuentra ya muy extendida en toda la tierra [...]". Comparando el Viejo Mundo con el Nuevo Continente opinó que "[...] la raza latinoamericana y la rusa son las que concentran todo el porvenir de la tierra. Contienen en sí mismas las fuerzas que, una vez puestas en juego, renuevan y transforman la vida universal. Son las que moldean con sus manos los destinos de la humanidad".³⁸

Para el periodo cuando Lunacharsky y Vasconcelos llegan a ocupar puestos importantes, Comisario de Educación, el primero y Ministro de Educación Pública, el segundo, la situación en México y en Rusia es muy parecida: ambos son países agrarios multinacionales con un alto nivel de analfabetos, que se aproxima al 80%, con una vida cultural elitista, concentrada en las capitales y las ciudades más

³⁷ Sheila Fitzpatrick, *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, España, Siglo XXI, 1976, p. 19.

³⁸ Roberto Barrios, "Treinta minutos con Vasconcelos, el ensayista y el poeta", *El Universal Ilustrado*, 26 de mayo de 1921, núm. 212, pp. 8-9.

importantes, fuera del alcance de las clases sociales bajas y alejada de las provincias y zonas rurales. Tanto Rusia, como México están llenos de contradicciones y diferencias internas: geográficas, lingüísticas, raciales y culturales. Las únicas fuerzas centralizadoras que mantienen unidos a cada país son sus fronteras, el poder del Estado y la Iglesia. En el principio del siglo XX ni en México ni en Rusia existía un sistema bien elaborado de educación.

Las actividades de Lunacharsky y Vasconcelos como políticos tuvieron lugar en los períodos posrevolucionarios de sus respectivos países, lo que exigía acciones decididas para crear un sistema de instrucción totalmente nuevo.

A pesar de la semejanza en el impulso social y en la participación popular activa, las dos revoluciones tomaron cursos distintos. Mientras en México se reconocía el derecho de la propiedad privada y anhelaban los principios democráticos, la Revolución rusa tuvo como tarea abolir la propiedad de los bienes de producción y se basaba en la necesidad de una dictadura del proletariado. Los ideales nacionalistas de la Revolución mexicana se diferenciaban de las teorías internacionalistas soviéticas. Como otra divergencia importante podemos mencionar el hecho de que en México la Revolución no era antirreligiosa y aceptaba los principios fundamentales del cristianismo; en cambio, la Revolución de Octubre era abiertamente anticlerical y ateísta.

A diferencia de Rusia, la Revolución en México no provocó el rechazo de la cultura anterior como burguesa, y por lo tanto no impulsó el esfuerzo para la construcción de una cultura completamente nueva. Durante este proceso en Rusia coexisten el entusiasmo hacia las últimas vanguardias europeas y el interés por las expresiones tradicionales del arte popular nacional.

Según el historiador Claude Fell, "[...] mientras que para el Occidente el 'primitivismo' pertenecía a civilizaciones extranjeras y exóticas, en Rusia y en México correspondía a una especie de regreso a las fuentes, con un sentimiento profundo de continuidad y de consumación de un destino".³⁹

³⁹ Claude Fell, *José Vasconcelos los años del águila (1920–1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México post-revolucionario*, México, UNAM, p. 409.

En Rusia los primeros pasos de la nueva política en el campo de educación y cultura empiezan simultáneamente con la Revolución y abarcan los años 1917–1929, en México la implantación de tareas semejantes es un poco más tardía y se ubica entre 1920 y 1924, lo que permite suponer que las medidas educativas y culturales soviéticas pudieron inspirar el proyecto mexicano.

Luis Cardoza y Aragón opinaba que "la orientación de J. Vasconcelos se apoyó considerablemente en la obra que Anatol Lunacharski (*sic*) llevaba a términos en la URSS como comisario de Educación Pública. Los problemas abrigaban algunas semejanzas".⁴⁰

Vasconcelos mismo lo reconoce y en el libro de sus memorias *El desastre* afirma que "[...] leía lo que en Rusia estaba haciendo Lunacharsky. A él debo mi plan más que a ningún otro extraño. Pero creo que lo mío resultó más simple y más orgánico [...]"⁴¹

El interés de Vasconcelos por Rusia y su cultura se reflejó también en el conocimiento de la obra de los escritores rusos y su promoción en México por medio de publicación de clásicos, biografías y artículos de revistas. Especialmente admiraba a León Tolstoy por "[...] su voluntad de ponerse él, aristócrata e intelectual, al servicio de su pueblo".⁴²

A pesar de diferentes metas, métodos e ideales políticos, los conflictos sociales en México y en Rusia motivaron la comprensión de la importancia de la educación y de las artes, la aspiración a una cultura verdaderamente popular, abierta a todos.

El conocimiento de los modelos soviéticos –preservación de monumentos históricos, amplia campaña contra el analfabetismo en todo el país, incluyendo zonas rurales; creación de escuelas, bibliotecas y casas populares de cultura; atención a todos los niveles de la enseñanza, desde preescolar hasta la escuela superior; publicación y promoción de libros, edición de revistas y periódicos; organización de espectáculos públicos al aire libre; estímulo del aprendizaje del idioma ruso como un

⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón, *El Río, Novelas de caballería*, México, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 507.

⁴¹ José Vasconcelos, *El desastre*, México, Jus, 1979, p. 14.

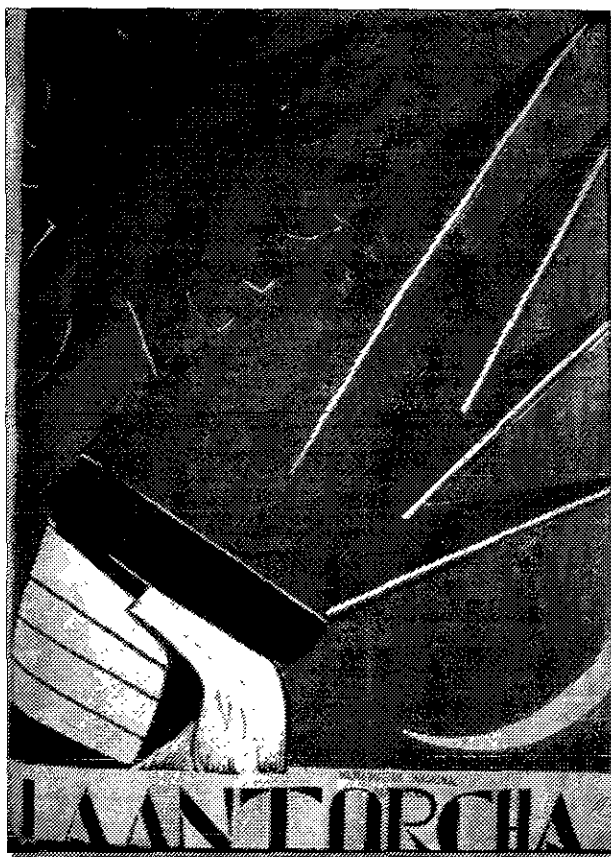
⁴² Claude Fell, *op. cit.*, p. 35.

medio de comunicación importante entre diferentes pueblos, al lado de la conservación de las lenguas regionales; misiones culturales a la provincia— ayudaron a Vasconcelos a elaborar un sistema propio de cambios en el área de la educación y la cultura.

El Comisario de Educación Pública, Lunacharsky estableció dentro del gobierno varias dependencias que aseguraban la aplicación de los elementos culturales al sistema educativo. "Vasconcelos hizo algo semejante al dividir la recién creada Secretaría de Educación Pública en tres ramas principales: Departamento Escolar, Departamento de Biblioteca y Archivo, y Departamento de Bellas Artes".⁴³

El propósito de Vasconcelos era "[...] suscitar en el país un movimiento de entusiasmo en pro de la 'regeneración' de México, y más particularmente de los 'oprimidos', mediante la divulgación de la cultura y la educación".⁴⁴ (il. 5)

Observando las reformas culturales promovidas por las autoridades rusas, Vasconcelos está lejos de la simple imitación de sus pasos: realiza un análisis crítico, valora las tareas y logros soviéticos y los adapta a las necesidades y condiciones específicas de su país. Al aceptar la importancia de las medidas culturales tomadas en la Rusia posrevolucionaria, no quiere saber nada del fundamento



5. Portada de *La Antorcha*. Semanario de José Vasconcelos. 20 de diciembre de 1924

ideológico de éstas, se opone a la politización de la cultura y las artes, es adversario contrincante de la idea y la práctica de la dictadura del proletariado. Sus

⁴³ William Howard Pugh, *José Vasconcelos y el despertar del México moderno*, México, Jus, 1958, p. 46.

convicciones sociales y religiosas siguen siendo totalmente alejadas de las enseñanzas materialistas del marxismo-leninismo, inspiración principal de cambios políticos y culturales en Rusia. Vasconcelos, finalmente, determina que "el comunismo es la doctrina de disolución, no de construcción [...]",⁴⁵ se manifiesta en contra de los regímenes posrevolucionarios que tienden a oprimir al individuo y a su libertad personal, y afirma que "[...] lo que hace falta imponer es la cultura".⁴⁶

Lunacharsky comprendía la educación proletaria como "[...] la difusión de los valores científicos y artísticos de la humanidad, sin los que no se puede ser un hombre instruido, sin los que el proletariado seguirá estando en la barbarie [...]".⁴⁷ La posición de Vasconcelos es muy semejante: él también ve la educación como el único medio indispensable para poner al pueblo en contacto con los grandes logros culturales de toda la humanidad.

A diferencia de Lunacharsky, quien opinaba que el arte es "[...] un arma potente de agitación",⁴⁸ Vasconcelos estaba en contra de la penetración de ideología en las tareas culturales y educativas.

Tanto Lunacharsky, como su colega mexicano, eran conscientes de la necesidad de mantener la neutralidad al respecto de las manifestaciones del arte, para impedir que sus gustos o preferencias personales influyeran al proceso libre de expresión. "Como ministro de la Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias [...]" declaró Vasconcelos.⁴⁹ Aunque esta intención nunca se volvía realidad, –basta recordar que él mismo reconocía el hecho de asignar a los pintores temas de los murales–,⁵⁰ ambos políticos comprendían la importancia de ofrecer a los artistas la independencia necesaria para la realización de sus obras.

El sistema educativo instaurado por Vasconcelos tuvo orientación nacionalista, no obstante él nunca dejó de preocuparse por el universalismo de la cultura y las artes. La inquietud semejante tuvo su coetáneo en Rusia, quien logró

⁴⁴ Claude Fell, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ José Vasconcelos, *Que es la revolución*, México, Botas, 1937, p. 48.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 199.

⁴⁷ Anatoly V. Lunacharsky, *El Arte y la Revolución (1917–1927)*, México, Grijalbo, 1975, p. 69.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 181.

⁴⁹ Ortega, "José Vasconcelos", *El Universal Ilustrado*, México, 23 de noviembre de 1923, pp. 35, 88–89.

⁵⁰ José Vasconcelos, *El Desastre*, p. 21.

relacionar sus acciones con lo clásico y lo universal. Según Lunacharsky, "El arte puede ser llamado universalmente humano en tanto que todo lo valioso de las producciones de los pueblos, a lo largo de los siglos, constituye el contenido inalienable del tesoro cultural de toda la humanidad".⁵¹

Pensamientos afines fueron desarrollados por Vasconcelos, quien hablaba sobre "[...] una nueva cultura amorosa y estética", promovía su creación y soñaba con "[...] el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal".⁵²

Ambos líderes consideraban a sus respectivos pueblos como muy especiales e incluso superiores, viéndolos como hombres nuevos, diferentes, herederos de un pasado inolvidable, portadores de cualidades morales positivas y de un gran potencial espiritual.⁵³

En el caso de Lunacharsky, estas ideas le fueron transmitidas por la literatura rusa decimonónica, con su eterna búsqueda de Dios, expresión del alma rusa y reflexiones sobre el destino trágico y heroico del país. Los pensamientos patrióticos se fortalecieron después de la Revolución de Octubre, cuando Rusia se dirigió por un camino nuevo, inexplorado, comprendiendo su misión como un ejemplo para los demás pueblos.

Vasconcelos, inspirado en la tradición mexicana del mestizaje, elaboró una teoría de la raza cósmica, según la cual, el proceso de intercambio y "[...] la superación de todo lo pasado" llevará a la humanidad hasta la fraternidad verdadera. El concepto de la raza cósmica está basado en el principio de la igualdad esencial de todos los hombres y es semejante a la idea socialista que inspiraba tanto al político ruso.

Otro rasgo común en las posiciones de Vasconcelos y Lunacharsky era la veneración de la cultura en general, respeto de lo tradicional, como de lo novedoso. Incluso en los primeros años posrevolucionarios, marcados a menudo por la intolerancia y el rechazo de lo antiguo, Lunacharsky comprendía la importancia de "[...] conservar lo mejor del viejo arte, ya que su asimilación es imprescindible para el desarrollo de las masas, sin impedir nunca el desarrollo de lo nuevo, aunque sea

⁵¹ Anatoly V. Lunacharsky, *op. cit.*, p. 63.

⁵² José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, México, Botas, pp. 39-40.

dudoso, para no cometer errores en este sentido y no destruir algo digno de vivir, aunque todavía sea joven y débil".⁵⁴

Asociando el pensamiento y la acción, reflexión y práctica, Lunacharsky y Vasconcelos luchaban por sus ideales humanos y estéticos, lo que les permitió hacer realidad su meta principal: garantizar el acceso de los pueblos soviético y mexicano a la educación y al conocimiento sin límites.

2. B. Revista *El Maestro* 1921–1923

Entre los campos que atraían mayor atención de José Vasconcelos se encontraba la producción de libros y periódicos, "[...] organizándose y promoviéndose una importante política editorial auspiciada por la SEP, en la cual se puso especial énfasis en el diseño, las ilustraciones y las portadas, con un sentido eminentemente plástico".⁵⁵

Como ejemplo de uno de los resultados más significativos de estos esfuerzos que pretendían cambiar el ambiente cultural del país, cabe mencionar la creación de *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*. Dirigida por Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez, se editaba en México entre 1921 y 1923.

En *El Maestro* se observa el intento por asignar a la publicación valores estéticos a través del diseño de sus carátulas, numerosas ilustraciones y adornos tipográficos.

El carácter "humanitario y social" de la revista, destinada a todos y empeñada a "[...] contribuir con su exquisita penetración a la educación popular [...]", se manifestó tanto en la nobleza de sus propósitos, como en amplitud de su contenido.⁵⁶ Con un tiraje de 75 mil ejemplares, abordaba diversos temas: educación, arte, literatura, medicina, historia, conocimientos prácticos, información sobre otros países, cumpliendo así la tarea de un pequeño pero versátil manual de cultura general.

⁵³ Anatoly V. Lunacharsky, *op. cit.*, p. 336.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 183.

⁵⁵ Judith Alanís Figueroa, "Gráfica estridentista", *Artes plásticas*, México, octubre 1984 –enero 1985, núm. 1–2, p. 23.

En sus primeros números se notan las repercusiones del *Art Nouveau*. Tanto en las portadas, como en las páginas interiores, aparecen figuras simbólicas, iniciales floridas, capitulares y viñetas formadas por líneas ágiles; predominan la orientación con motivos vegetales y letras de la familia *romana antigua* con sus típicas entalladuras triangulares. Poco tiempo después estos elementos formales se verán reemplazados por "[...] un verdadero recorrido de estilos, tentativos y modelos",⁵⁷ lo que se refleja, primeramente, en las portadas. (il. 6)



6. Portada de *El Maestro*, tomo II, núm. 4-5, 1922.

No hay relación estilística o temática entre el diseño de las carátulas y los elementos decorativos que se encuentran en el texto. Gran variedad de filetes de todos los estilos tienen un carácter decorativo, no pretenden hablar por sí mismas ni dominar sobre el texto. Las viñetas que se ponen al final del capítulo casi nunca tienen conexión alguna con el contenido del artículo. Las musas, ángeles, figuras alegóricas desnudas, coronas de flores adornadas con listones ondulantes, viñetas que evocan símbolos clásicos de conocimiento: libros, plumas, rollos de pergamino, contrastan con las carátulas en las cuales surgen motivos medievales y caracteres góticos, o temas mexicanos. La falta de unidad entre portadas y el diseño de las páginas pudo ser provocada por el hecho que varias personas colaboraban y eran responsables de la

presentación artística de la revista, o porque durante su impresión se utilizaban adornos tipográficos disponibles.

⁵⁶ SEP, *El movimiento educativo en México*, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1922, p. 546.

⁵⁷ Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México. 1920-1960*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, p. 15.

Las carátulas están impresas en dos o tres tintas, mientras las ilustraciones en el texto son monocromáticas. Casi todas las portadas son anónimas. Solamente dos de ellas y una anteportada están firmadas con iniciales AGR.

Diego Rivera, quien en aquella época fue nombrado asesor artístico del Departamento de Publicaciones de la SEP,⁵⁸ participa en la revista como ilustrador. Su labor "[...] no se limita a la mera aportación plástica, sino incursiona en el diseño al crear y jerarquizar la tipografía. Predominan las formas de letras gruesas delineadas con curvas y un sentido de *horror vacui*".⁵⁹ Muy interesante es la portada donde el autor combina los antiguos símbolos precolombinos con los socialistas, tales como la hoz, el martillo y la estrella roja de cinco puntas. Aquí el texto se coloca vertical y horizontalmente y surge un nuevo tipo de letras que no es fácil de leer. (il. 7)



7. D. Rivera, Portada de *El Maestro*, tomo II, núm. 4-5, 1922.

La tendencia a utilizar motivos nacionales se fortalece en 1922. En las carátulas se reproducen piezas arqueológicas y ornamentos prehispánicos. Algunas ilustraciones están inspiradas en artesanía mexicana: bordados, textiles, azulejos. De esta manera los creadores de la revista afirmaban "[...] el carácter nacionalista que se daba a la tarea en las artes, en la literatura y en la enseñanza [...]"⁶⁰

En los años 1922 y 1923 con mayor frecuencia se emplea material fotográfico para la ilustración de la revista. En algunos números de *El Maestro* se publican las

⁵⁸ Raquel Tibol, *Diego Rivera ilustrador*, México, SEP, 1986, p. 79.

⁵⁹ Armando Torres Michúa, "Cronista gráfico de mexicanidad" en *Diego Rivera y el arte de ilustrar*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1995, p. 33.

⁶⁰ José Vasconcelos, *El Desastre*, p. 92.

reproducciones de la obra de artistas mexicanos contemporáneos: Saturnino Herrán, Gabriel Fernández Ledesma.

Con el tiempo disminuye notablemente la cantidad de ilustraciones y motivos ornamentales. Las capitulares *Art Nouveau* casi por completo son sustituidos por letras del tipo egipcio, destacadas por los adornos rectangulares de trazo grueso; aparecen pequeñas viñetas xilográficas firmadas por GFL (Gabriel Fernández Ledesma); además las decoraciones con elementos vegetales se cambian por ornamentos geométricos prehispánicos.

Los tres tomos de *El Maestro* son un ejemplo visual de la etapa de acumulación de la experiencia y de la búsqueda del estilo propio nacional en el diseño gráfico mexicano. Esta publicación, relacionada "[...] con propósitos de resurgimiento moral y político del mundo latino frente a las naciones poderosas del momento [...]",⁶¹ nos demuestra cómo la obra impresa puede ser un auténtico documento testimonial marcado por los rasgos inconfundibles de su época. Tenía razón Vasconcelos al caracterizar *El Maestro* como la revista que "[...] había llevado la fama de un México culto a todos los pueblos civilizados".⁶²

2. C. Lecturas clásicas para niños 1924–1925

Gran importancia para el plan cultural de José Vasconcelos tenía la divulgación de obras de literatura clásica. En el afán por impulsar un fuerte nacionalismo, Vasconcelos nunca olvidó "[...] que la identidad nacional es sangre de raza cósmica, de probable memoria común, que bulle asimismo en los clásicos universales [...]".⁶³

La tarea de distribuir los mejores libros a precio económico entre la población mexicana, y así difundir el conocimiento de manera eficaz, rápida y barata, se combinaba con el deseo de proporcionar a aquellas publicaciones una apariencia digna, con una tipografía limpia e ilustraciones atractivas que ayudaran a despertar el interés por la lectura y estimular el aprendizaje.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibidem*, p. 174.

⁶³ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 395.

El proyecto vasconcelista fomentaba la renovación del estilo tipográfico, dando cabida a la participación del mayor número de los artistas más representativos del momento, quienes, tomando en cuenta la economía de medios, unieron sus esfuerzos para elevar el nivel cultural de los compatriotas y desarrollar su buen gusto por lo visual.

Una de las muestras características de este trabajo común es la selección de varias obras de literatura universal reunidas bajo el título *Lecturas clásicas para niños* (1924–1925). Esta publicación consta de dos volúmenes de gran formato e incluye los más famosos cuentos y relatos breves procedentes de varios países del mundo: India, Grecia, España, Francia, Alemania, Italia, Inglaterra y Rusia, entre otros.

Además de contener la sabiduría popular de Europa y Oriente, pone al alcance de los niños las leyendas antiguas de América y brinda información sobre los momentos cruciales de la historia nacional, como el descubrimiento de América, la Conquista, sin olvidar las personalidades prominentes de México.

Vasconcelos mismo escribió el prólogo para *Lecturas clásicas para niños*, narrando la historia de la concepción del libro. Explica sus propósitos y lo caracteriza como "creación desinteresada de colaboradores de la Secretaría de Educación Pública", subrayando que hace falta "[...] fabricar los libros; así como es necesario construir los edificios de la escuela".⁶⁴

Un equipo de redactores y adaptadores del grupo editorial formado por Vasconcelos perseguía la finalidad de modificar "[...] en forma de relatos sencillos ciertas leyendas célebres y enmarcar dentro de una prosa sin pretensiones, algunos fragmentos de la imaginación universal".⁶⁵

Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma fueron encargados del diseño e ilustración de ambos tomos. Estos dos artistas mostraron su alto nivel profesional, logrando la unidad estilística del perfil gráfico de la obra, destacada por abundantes ilustraciones de excelente calidad.

⁶⁴ José Vasconcelos, Prólogo para *Lecturas clásicas para niños*, vol. 1, México, SEP, 1924, p. XII.

⁶⁵ Jaime Torres Bodet, "Tiempo de arena", en *Obras escogidas*, México, FCE, 1961, p. 286.

Las portadas de los dos volúmenes son idénticas. Su motivo principal muestra clara inspiración clásica: las retorcidas configuraciones lineales forman la efigie que atraía tanto a los artistas simbolistas como a los del *Art Nouveau* –la cabeza de la Medusa –, que a diferencia del mito griego parece ser benévola.

Se trata de un ejemplo interesante de utilización de la xilografía no solamente para la elaboración del elemento decorativo, sino también para el título y el pie de imprenta, formados por letras parecidas del tipo *romana antigua*, con adornos triangulares. Debido al grosor y forma diferentes de cada letra, los contornos adquieren un ritmo y densidad especiales que transmiten la resistencia de las fibras



8. R. Montenegro y G. Fernández Ledesma, Portada de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924–1925.

de la madera al cortarla. El conjunto obtiene así un valor artístico adicional propio del trabajo manual, donde el movimiento de la gubia y el vigor del momento creativo reflejan el palpitar de la sensibilidad de la mano del hombre que se contrapone al carácter impersonal del proceso mecánico. (il. 8) Las letras xilográficas y la imagen realizada con el mismo procedimiento tienen una relación más estrecha, mientras entre la tipografía y el grabado en madera como elemento decorativo, existe cierta

divergencia: la espontaneidad en el trazo realizado a mano contrasta con la precisión técnica en la forma de los tipos.



EL BUQUE FANTASMA



ACE muchos años, que un marino noruego llamado Daland, navegaba una tarde con rumbo a su pueblo, después de un viaje afortunado.

Su corazón estaba bendicho de alegría, pues iba a ver de nuevo a su hermosa hija Senta. Mientras paseaba por la estrecha cubierta de su nave de vela, pensó con alegría:

—Esta noche estaré ya en casa y podré abrazar de nuevo a mi hija.

En cuanto cerró la noche, el viento empezó a silbar y rugir por entre las velas blancas como la nieve; oscuras nubes se extendieron por el firmamento, ocultando las estrellas, y, muy pronto, se oyó el ruido de espesa lluvia, al caer sobre cubierta.

—Es solamente una ráfaga de mal tiempo—dijo el capitán a la tripulación—, y se irá con la misma facilidad con que ha venido.

131

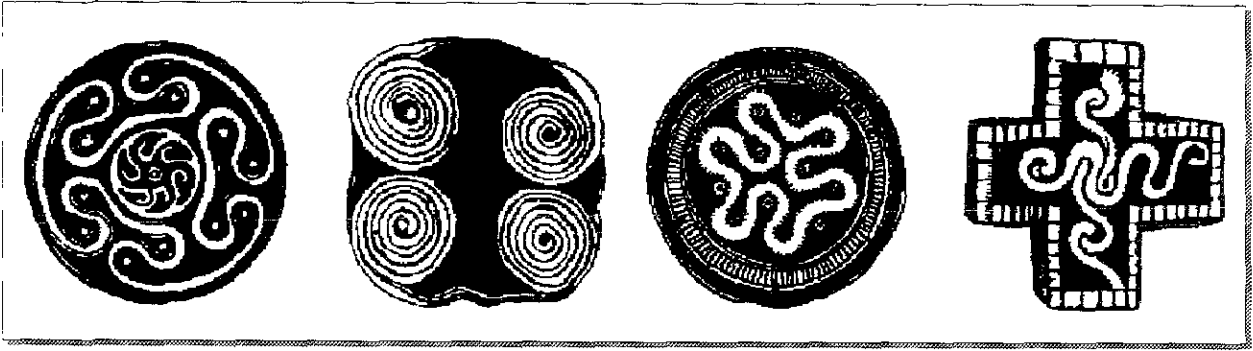
9. R. Montenegro y G. Fernández Ledesma,
Página de *Lecturas Clásicas para niños*,
1924–1925.

grosor y contraste suficientes para equilibrar el peso de las manchas oscuras de los grabados. La ornamentación se convierte en un elemento vital y activo; se logra así una correspondencia entre textos e imágenes.

Cada relato finaliza con pequeñas viñetas de formas diferentes: redondas, rectangulares, cruciformes. Contienen las figuras de aves, animales, elementos decorativos que muestran un gran parecido con los sellos prehispánicos. (il. 10) Los grabados del primer tomo son anónimos, mientras que los del segundo, en su mayoría, están firmados por sus autores.

A diferencia de otras publicaciones de la época, se nota que en *Lecturas clásicas para niños* el interés de los diseñadores por la portada no eclipsa su preocupación por el libro como un conjunto.

La decoración de cada apartado y cada historia nueva siguen un patrón común: se abren con un grabado rectangular que llena lo ancho de la página. Por lo general, lo acompaña una gran letra capitular inscrita en forma cuadrada y relacionada con el contenido del relato. Como fondo sirven las escenas que adelantan la historia y ayudan a introducir al lector al mundo de la narración. (il. 9) Las xilografías se integran orgánicamente a las páginas de márgenes amplios. Los bloques del texto están formados con tipos de tamaño,



10. R. Montenegro y G. Fernández Ledesma, Viñetas decorativas de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924-1925.

Además de las xilografías impresas con tinta negra, el libro contiene ilustraciones a color creadas por Roberto Montenegro. En ellas dominan los temas mitológicos, religiosos e influencias orientales. Las ilustraciones policromas están colocadas aparte, en las hojas libres de texto, por lo tanto nada distrae la atención al mirarlas y disfrutar la riqueza de su colorido. (il. 11)

El colofón adornado con un mascarón evoca, al mismo tiempo, esculturas de madera del estilo barroco y artes populares mexicanas: las palabras se dividen con diminutas figuritas zoomorfas que semejan a los motivos comunes en la artesanía nacional: lacas, tejidos y bordados.

Para Gabriel Fernández Ledesma, de apenas 24 años de edad, la participación en este trabajo colectivo debió haber tenido gran importancia como un etapa intermedia entre su colaboración en la revista *El Maestro* y la futura creación de la



11. R. Montenegro, Ilustración de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924-1925.

revista *Forma*, sirviéndole para acumular la experiencia artística y técnica necesaria para sus actividades posteriores. Tomando parte en esta obra, afirmaba "[...] la necesidad de hacer un arte social y con orientación decorativa educacional".⁶⁶

En este libro, caracterizado por la sencillez de las imágenes, el tacto en el manejo de elementos gráficos, buen orden y precisión del diseño, no pierde de vista ninguno de los dos aspectos primordiales: el utilitario y el formal.

Lecturas clásicas para niños no solamente han tenido éxito en aquel periodo, ya remoto, sino también lograron conservar su importancia hasta nuestros días. Después de varias reediciones facsímiles, estos dos volúmenes durante décadas estuvieron presentes entre otros libros de texto gratuitos repartidos en las escuelas públicas del país. Parece que el tiempo mismo está reafirmando la vigencia y utilidad de esta publicación, ya convertida en una obra ejemplar de la poligrafía moderna.

2. D. Publicaciones del movimiento estridentista

Como resultado de un proceso de cambios fundamentales en la vida del México posrevolucionario, se observa una transición paulatina desde las convenciones tradicionales hacia lo moderno internacional. Sobre el fondo turbulento de acontecimientos históricos, justo en el momento cuando el país salía de una época de agitación y necesitaba reformas, surgió el estridentismo, movimiento mexicano de vanguardia (1921–1927) que se ocupó de reflejar una nueva realidad social, política y cultural, creada por la Revolución mexicana.

La palabra estridentismo viene del vocablo latino que significa "producir un ruido chirriante". La nueva corriente artística fue nombrada así por el hecho de su surgimiento repentino y lleno de controversias. A pesar de que aquel momento histórico en México se caracterizaba por ciertos cambios, "[...] el ambiente no estaba preparado para un movimiento como el estridentista".⁶⁷

El estridentismo se inició como movimiento literario, en calidad de "[...] la

⁶⁶ Luis Augusto Regel, "Los pintores de Aguascalientes", *El Universal Ilustrado*, México, 14 de diciembre de 1922, p. 74.

⁶⁷ Roberto Bolaño, "Entrevista a Arqueles Vela", *Plural*, México, núm. 62, noviembre de 1976, p. 62.

prolongación en la literatura y en el arte de la Revolución mexicana".⁶⁸ Fue propuesto por Manuel Maples Arce y entre los integrantes del grupo y sus simpatizantes y colaboradores se hallaban los poetas, escritores y artistas plásticos: Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla, Germán Cueto, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Edward Weston, Tina Modotti y otros más, unidos por el propósito de reformar los conceptos artísticos tradicionales y posibilidades expresivas.

Es muy significativo el hecho que "[...] por primera vez en la cultura latinoamericana, un movimiento renovador consigue reunir no sólo a escritores y poetas, sino también a pintores, músicos, escultores y arquitectos".⁶⁹

Uno de los creadores del movimiento lo definió de la siguiente forma: "El estridentismo no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual [...] es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción".⁷⁰ Esta característica parece ser muy justa, tomando en cuenta todas las actividades desarrolladas por el grupo durante su breve existencia.

El primer acto del estridentismo fue la aparición, a finales de diciembre de 1921, de la hoja volante *Actual núm. 1* firmada por el poeta Manuel Maples Arce, en la que invitaba a todos los interesados a participar. "El resultado del manifiesto —escribió su autor más tarde— fue atraer la atención de algunos jóvenes, que me buscaron animados por un espíritu de renovación [...]".⁷¹

El estridentismo estaba relacionado con la tendencia cosmopolita. En *Actual núm. 1* Maples Arce proponía: "[...] Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional [...]".⁷² Además de este llamamiento, el texto incluía un Directorio de Vanguardia inspirado por las revistas y publicaciones extranjeras; en él se siente, ante todo, el eco de los manifiestos futuristas. Según la

⁶⁸ Otto–Raúl González, "Conocimiento y reconocimiento del estridentismo", en *El estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/FCE, 1983, p. 83.

⁶⁹ Stefan Baciu, "Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes", en *El estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/FCE, 1983, p. 44.

⁷⁰ Manuel Maples Arce, "El movimiento estridentista en 1922", *Universal Ilustrado*, México, 28 de diciembre de 1922, p. 25.

⁷¹ Manuel Maples Arce, "Los orígenes del vanguardismo en México", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, México, 31 de mayo de 1967, p. IV.

⁷² Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, UNAM, 1999, p. 9.

afirmación de Maples Arce, en aquella época él "[...] poco sabía de las novísimas corrientes europeas".⁷³ Pero más tarde Filippo Tommaso Marinetti le mandó "[...] sus manifiestos futuristas y algunas monografías de aquél movimiento".⁷⁴

Las propuestas de los futuristas italianos y sus ideales político-artísticos—amor al peligro, la temeridad y la energía—, encontraron, sin duda, resonancia en la obra del grupo estridentista.⁷⁵ Al mismo tiempo, los integrantes del movimiento mexicano estaban convencidos que "[...] no se trataba de ser futuristas, sino actuales".⁷⁶

No obstante de reconocerse hermanos de las vanguardias europeas, tales como el futurismo italiano encabezado por Marinetti, y de la agrupación homónima rusa impulsada por Mayakovsky, con quien además tuvieron el contacto personal, los estridentistas veían con una mirada crítica a sus colegas en el extranjero, teniendo como propósito superarlos.⁷⁷

Entre las escuelas que inspiraron al estridentismo, además del futurismo italiano, frecuentemente se nombran al dadaísmo, ultraísmo español, unanimismo y creacionismo del chileno Vicente Huidobro. Se puede añadir a esta lista otra influencia más: la del constructivismo ruso, cuyas resonancias se perciben generalmente en la gráfica estridentista.

A pesar de que los caminos históricos de México y Rusia eran muy distintos, a principios del siglo XX éstos tuvieron cierta convergencia al iniciar en ambos países impactantes revoluciones sociales. Al terminarse estos acontecimientos, México constitucionalista y Rusia bolchevique se encontraban en situación parecida, amenazados por una posible invasión, buscando el reconocimiento a nivel mundial, realizando la difícil tarea de la reconstrucción nacional.

Aunque la Revolución Mexicana, en sus fundamentos ideológicos y en su tarea de abolición de injusticias, no estaba tan politizada y radical como la rusa, ciertos círculos en México durante la etapa posrevolucionaria estaban dispuestos a

⁷³ Manuel Maples Arce, *Los orígenes...*, p. III.

⁷⁴ *Ibidem*, p. IV.

⁷⁵ Arqueles Vela, *Teoría literaria del modernismo, su filosofía, su estética, su técnica*, México, Botas, 1949, p. 285.

⁷⁶ Manuel Maples Arce, *Los orígenes...*, p. VI.

⁷⁷ German List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967, p. 18.

entrar en contacto con toda la ola propagandística que venía de la Unión Soviética. La difusión de ideas socialistas se realizaba a través de publicaciones en cuyo contenido y diseño seguramente se manifestaban un nuevo tipo de estética y frescas propuestas formales.

Germán List Arzubide, uno de los fundadores del estridentismo y figura clave para la agrupación, reconocía retrospectivamente: "Nuestra admiración por la Revolución de Octubre fue la de todos los espíritus revolucionarios con la lucha esforzada y valerosa del pueblo ruso por alcanzar su libertad. El movimiento estuvo franca y decididamente con aquel despertar popular en todas sus manifestaciones, y muy especialmente en lo que se refiere a sus conquistas en el arte, poesía, teatro, arquitectura, música, etc."⁷⁸

Hablando de la importancia de propuestas innovadoras provenientes de la URSS, afirmó que los estridentistas tenían conocimiento de las últimas tendencias culturales y artísticas rusas y en cierta medida se encontraban bajo su influencia: "Los seguimos abiertamente", dijo.⁷⁹

El hecho de que los estridentistas tuvieron información sobre las vanguardias extranjeras, incluyendo las de Rusia, también está confirmado en un artículo de Ortega en *El Universal Ilustrado* de 1922. Describiendo su encuentro con Maples Arce el periodista informa: "El poeta me va mostrando sus revistas, de todas partes y en todas las formas posibles, [...] pasando por las 'DADA' y las de Rusia".⁸⁰

A principios de los años 1920 Rusia y México tenían por realizar tareas semejantes: liquidación del analfabetismo, difusión de los conocimientos básicos, enseñanza pública, desarrollo de las bibliotecas y elevación de nivel general de la cultura. Tal vez por eso Rusia, que en aquel entonces como un imán atraía todas las miradas del mundo, representaba un gran interés para los mexicanos involucrados en el proceso de renovación.

⁷⁸ Stefan Baciu, "Estridentismo: Medio siglo después. Entrevista a List Arzubide", cit. por Jorge Ruffinelli, "El estridentismo: eclosión de una vanguardia", *México en el arte*, INBA, núm. 3, invierno de 1984, p. 44.

⁷⁹ Entrevista a Germán List Arzubide, 25 de mayo de 1995.

⁸⁰ Ortega, "Nuestro apóstol creacionista Maples Arce", *El Universal Ilustrado*, México, 24 de agosto de 1922, pp. 29, 56.

Siendo contemporáneos de los acontecimientos dramáticos y grandes cambios en la vida social y política de Rusia, el grupo estridentista los observaba con atención. Esto se reflejó en sus obras poéticas:

[...] Tú Rusia
roja bajo la nieve
sigues siendo la estrella de los reyes magos
hacia la cual nos dirigimos
 Negra
como los ojos de tus mujeres
 Roja
como el corazón de tus hombres [...] ⁸¹

Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social [...]

Bajo las persianas ingenuas de la hora
pasan los batallones rojos [...]

Sobre la arboladura del otoño
sopla un viento nocturno:
es el viento de Rusia
de las grandes tragedias [...] ⁸²

Rusia,
enorme,
desnuda,
tendida sobre dos
continentes

con los pequeños senos de Ural erectos
sobre la estepa de tu vientre
lívido
de tus anchas caderas
y de tus muslos siberianos [...] ⁸³

Estos ejemplos nos demuestran no solamente el interés de los poetas estridentistas por los sucesos que tuvieron lugar en otro país lejano, sino también su sensibilidad para comprender la situación que vivía Rusia en aquel momento. Como si se tratase de la tierra prometida para todos los buscadores de cambios positivos –igualdad,

⁸¹ Luis Quintanilla (*Kyn Taniya*), 1922, 1921.

⁸² Manuel Maples Arce, *Urbe, super – poema bolchevique en 5 cantos*, 1924.

⁸³ Luis Quintanilla, *Oración a Rusia*, 1927.

libertad y progreso—, Rusia captaba la atención de los estridentistas, provocando en ellos sentimientos parecidos a un extraño "enamoramiento". Estas preferencias temáticas reflejan sus deseos de acercar la poesía mexicana a los acontecimientos importantes de la historia mundial. Así la política se integra a la poesía estridentista, convirtiéndose ésta última en un vehículo de protesta contra las injusticias de la sociedad burguesa.

Además de la temática, existe otro aspecto que vincula a los estridentistas con Rusia. Es la semejante posición de la vanguardia soviética y mexicana al respecto de la idea del futuro, que en ambos casos se distinguía de la del grupo de Marinetti. "Nada de retrospectión. Nada de futurismo [...]" leemos en *Actual núm. 1*. Rechazando el pasado y el futuro, Maples Arce reconoce solamente "el vértice estupendo del minuto presente". Esta postura y el deseo de los estridentistas por "crear un arte para el presente"⁸⁴ es muy semejante a las declaraciones de los constructivistas rusos, quienes desestimaban lo antiguo, y proclamaban el rechazo del pasado porque ya transcurrió y del futuro porque todavía no existe. "Nosotros nos quedamos con el hoy" escriben Anton Pevsner y Naum Gabo en su famoso *Manifiesto Realista* en 1920.⁸⁵

De alguna manera, a la evolución de la vanguardia mexicana pudo haber contribuido la breve presencia en México de dos célebres artistas soviéticos.

El primero de ellos, el poeta Vladimir Mayakovsky, arribó al país en un vapor a principios de julio de 1925.⁸⁶ Después de recorrer en automóvil el trayecto desde Veracruz a México, el 9 de julio llegó a la capital mexicana. Al recibir la bienvenida de Diego Rivera, el huésped se instaló en un hotel, pero el día siguiente se mudó a la embajada soviética.

El periódico *Excélsior* no tardó en entrevistarlo, calificándolo como "el poeta contemporáneo más ilustre de Rusia".⁸⁷ Conversando con los reporteros, les habló del "[...] interés que siempre había tenido por conocer México, habiéndosele al fin

⁸⁴ Arqueles Vela, *Literatura universal*, México, s.e., 1951, p. 490.

⁸⁵ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 273.

⁸⁶ Vladimir Vladimirovich Mayakovsky, *Cartas de amor a Lili Brik (1918–1930)*, México, La Flor, 1976, p. 101.

logrado sus deseos [...]", luego agregó que en Rusia, "[...] entre la intelectualidad [...] se está estudiando todo lo que se refiere a México, tanto su desenvolvimiento artístico y literario, como sus costumbres y sus movimientos sociales".⁸⁸ Era la primera vez que Mayakovsky salía de Europa y decidió venir a México "[...] porque sabía que aquí, mejor que en cualquier otro país de América, sería más bien recibido".⁸⁹

A pesar de que no hablaba español, solamente georgiano y ruso, con la ayuda de un traductor logró establecer contactos con los mexicanos. Germán List Arzubide recordaba claramente su visita a una reunión de pintores y poetas estridentistas y comentaba que la presencia de Mayakovsky y su personalidad les causaron "un gran asombro".⁹⁰ Al parecer, este sentimiento era común, pues se trataba del representante vivo de "[...] esta revolución comunista, de la cual no sabemos nada porque todos los medios de información son de manos engañosas que se empeñan en ocultar la verdad".⁹¹

En su poema *México*, el soviético menciona que trajo consigo "la maleta repleta de LEF". Es posible que, deseoso de informar sobre las novedades de Rusia, pudo haber repartido esta revista de vanguardia, destacada por su diseño constructivista, entre sus colegas mexicanos.⁹²

El autor plasmó sus experiencias en versos y prosa que más tarde formaron parte del libro *Mi descubrimiento de América*. Su aguda mirada absorbía la realidad muy distinta a todo lo que conoció antes; "Nunca había visto una tierra como ésta", escribió. Observador y crítico, no deja de comparar a México con su patria, reflexiona sobre el pasado y presente del país, soñando con la futura hermandad de todos los pueblos oprimidos:

⁸⁷ Anónimo, "Notable poeta ruso llegó a esta capital", *Excélsior*, México, 10 de julio de 1925, pp. 1, 4.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Entrevista a Germán List Arzubide, 25 de mayo de 1995.

⁹¹ José D. Frías, "El poeta ruso, Vladimiro Mayakowsky (*sic*)", *El Universal Ilustrado*, 23 de julio de 1925, pp. 25.

⁹² Vladimir Mayakovsky, "México", en Luis Mario Shneider, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, México, SEP/Setentas, 1973, p. 191.

con Vasconcelos [...]".⁹⁶

Filmando escenas mexicanas, trazando numerosos dibujos inspirados en paisajes y costumbres locales, Eisenstein descubría "[...] una cosmovisión, con sentido trágico, dolor y muerte"⁹⁷, misma que le recordaba a su patria lejana. Se puede decir que el cineasta soviético logró, a través de sus realizaciones artísticas, fortalecer nexos entre México y Rusia, acercando y haciendo más conocidos mutuamente estos dos pueblos y dos culturas.

El estridentismo muy pronto desarrolló modos de expresión adecuados a sus ideas artísticas y sociales, no limitándose solamente a transformar la literatura mexicana. Como otros movimientos de vanguardia internacional, trató de abarcar diferentes géneros del arte. También provocó cambios de valores estéticos en general, motivando directa e indirectamente la reforma en las artes plásticas nacionales. Literatura, pintura y escultura, fotografía y grabado, teatro y diseño editorial estaban influidos por el impulso estridentista de renovación de los conceptos tradicionales y posibilidades expresivas.

Como afirmaba Luis Mario Schneider, uno de los especialistas más competentes en el tema: "[...] los estridentistas perseguían una síntesis cultural, pero dentro de su propia época; rechazaban toda contaminación con el pasado, en especial con el inmediato. Buscaban embellecer la vida, el mundo real, por medio de la sensibilidad y la imaginación, despreciando sistemáticamente todo factor racionalista aplicado a cualquier circunstancia".⁹⁸

Su estrategia en el campo literario era: creación de imágenes poéticas dinámicas, capaces de reflejar el ritmo de la vida, temas urbanos, la belleza de la época moderna. Al abandonar la rima, liberaron las palabras, destacaron la importancia del sonido, llegaron hasta la descomposición del lenguaje en elementos fonéticos, establecieron la relación muy estrecha entre la imagen y la palabra. Acudieron también al uso de recursos puramente tipográficos. Entre sus medios preferidos en este campo podemos mencionar la libre forma de elección de

⁹⁶ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 399.

⁹⁷ *Idem.*

not to be". Gracias a que en el archivo personal del poeta se conservó un ejemplar de *Ser*, hemos podido considerar que, al respecto del diseño, ésta era todavía una revista de estilo antiguo, con la atención concentrada habitualmente en la portada. En su interior predominaba el texto combinado, de vez en cuando, con pequeñas viñetas decorativas e ilustraciones fotográficas de monumentos históricos y paisajes de Puebla. Sin embargo, ya en la solución gráfica de su carátula se distinguen elementos bien logrados, como gracia y equilibrio en la delineación del título y la utilización de magnífico grabado en madera realizado por Jean Charlot y dedicado al fundador del movimiento, Manuel Maples Arce. (il.13)

Contrastando con la parte superior de la hoja, ocupada por letras encorvadas al estilo de *Art Nouveau*, dicha xilografía se destaca por su dinamismo que surge de formas puntiagudas, varias diagonales, divergencia entre las partes claras y oscuras, e introducción de letras que, a pesar de su aparente desorden, completan el retrato estridentista de Maples Arce: con ellas puede ser compuesto el nombre del poeta. Sin duda, todos estos detalles reflejan el conocimiento por Jean Charlot de las propuestas cubistas y futuristas.

No se pudo comprobar la cantidad final de números de la revista que se publicaron. Solamente podemos decir que los números 7 y 8 unidos formaban el volumen correspondiente al febrero-marzo de 1923.



13. J. Charlot, Portada de la revista *Ser*, xilografía, 1923.

⁹⁹ Fue Stéphane Mallarmé (1842–1898), poeta y crítico francés, quien en su producción poética explora por primera vez el recurso de espacios en blanco variados.

La edición de la revista *Ser* contribuía a la divulgación de algunas ideas de vanguardia en la provincia mexicana y ayudaba a los integrantes del grupo a adquirir la experiencia necesaria en su futura labor editorial.

En el diseño de las portadas y en la solución tipográfica de impresos estridentistas se hace notar la influencia de las propuestas artísticas rusas. En unos casos es directa y evidente, en otros soterrada y apenas se percibe, aunque casi siempre los autores mexicanos logran interpretarla e integrarla, vinculando el lenguaje gráfico cercano al constructivismo con la temática de la realidad nacional.

El éxito que han tenido los libros producidos por el movimiento en gran parte se debe al entusiasmo y esfuerzo común de sus creadores. Germán List Arzubide recordaba que los poetas y escritores nunca dirigían ni controlaban a los artistas encargados de la decoración y la presentación final de sus obras, proporcionándoles libertad de elección de temas, estilos y técnicas.¹⁰⁰

En 1923 se publicó el libro de poemas de Germán List Arzubide *Esquina*, impreso por Ediciones del Movimiento Estridentista con las ilustraciones xilográficas de Jean Charlot. La portada está estampada en dos colores, rojo y negro, especialmente preferidos también por los suprematistas y constructivistas; muestra una síntesis de rigidez en la organización geométrica de los elementos tipográficos, y libertad en intersección de planos, líneas diagonales y formas figurativas. El contraste entre el texto bien equilibrado, según los principios del constructivismo, y la asimetría, propia al lenguaje visual del cubismo y futurismo, intensifican el dinamismo de la composición de la carátula. (il. 14)



14. J. Charlot, Carátula del libro de G. List Arzubide *Esquina*, 1923.

¹⁰⁰ Entrevista a Germán List Arzubide, 25 de mayo de 1995.

Otro de los ejemplos significativos es la anteriormente citada *URBE*. *Super-poema bolchevique en 5 cantos*, de Manuel Maples Arce, editada en México en 1924 con la portada de Jean Charlot.



15. J. Charlot, Portada del libro *Urbe* de M. Maples Arce, 1924.

Tomando en cuenta que el artista francés antes de su llegada a México en 1921, pudo haber tenido conocimiento sobre las vanguardias rusas en general y sobre las propuestas formales del constructivismo en particular, cabe la posibilidad de que éstas fueron la fuente de su inspiración para el diseño, lo que parece lógico en cuanto al tema y contenido de la obra ilustrada. Al emplear el lenguaje visual muy parecido al de los constructivistas rusos, el artista desde el frontispicio prepara al lector del poema para el descubrimiento de la acción revolucionaria, acompañada por el optimismo y el arrojo.

La carátula se caracteriza por grandes bloques de color que crean la visión de una ciudad, que atraía tanto a los estridentistas. En la inclinación del título *Urbe*, en la fusión y la forma de las dos primeras letras, puntiagudas y macizas, así como en un notable juego tipográfico en el nombre del autor, colocado en la parte superior de la hoja, se denota movimiento enérgico, en el que los estridentistas hacían hincapié. (il.15)

Las cinco ilustraciones xilográficas del poema, estampadas en tinta negra, muestran imágenes urbanas y motivos relacionados con la tecnología; se destacan por la expresividad lograda con el empleo de medios mínimos. (il.16)

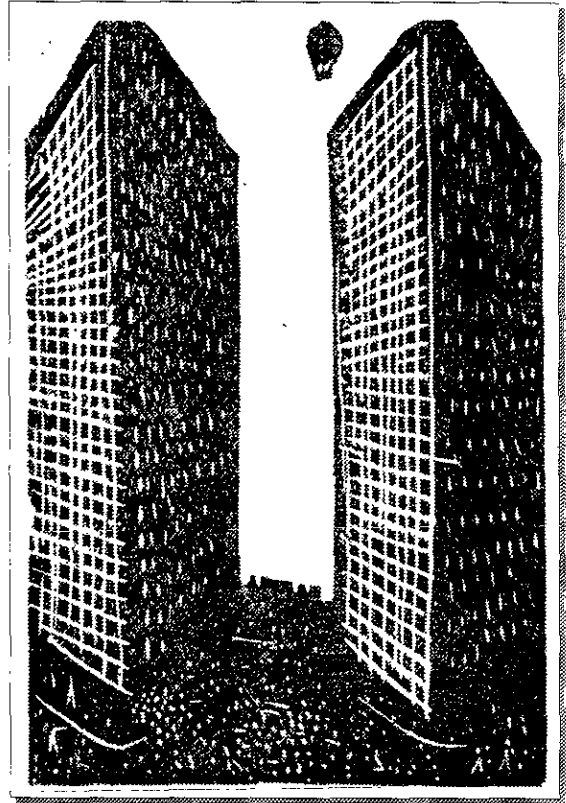
Curiosamente, los libros estridentistas fueron entre los primeros en el siglo XX en México, en utilizar la técnica del grabado en madera que tiene la particularidad de poder imprimirse al mismo tiempo que la tipografía.¹⁰¹

¹⁰¹ Juana Gutiérrez, *op. cit.*, p. 1865.

Además de las xilografías maestras de Jean Charlot, varias de las publicaciones estridentistas contienen ilustraciones realizadas por otros artistas.

Uno de los más brillantes y productivos en el área del diseño editorial era Ramón Alva de la Canal (1892–1985). Aunque, según la afirmación de sus parientes, nunca consideró muy importantes sus logros como diseñador gráfico, aportó una parte de su gran talento, gusto y conocimientos a cada obra que iba ilustrando.¹⁰²

A diferencia de Charlot, quien recibió su instrucción artística en Europa, Alva de la Canal estudió pintura en la Academia de San Carlos y nunca cruzó las fronteras de México. Caracterizado como un hombre callado, sumamente creativo, poseía el don de impulsar y definir las vocaciones de otros artistas con los que colaboraba. Su



16. J. Charlot, Ilustración del libro *Urbe* de M. Maples Arce, 1924.

capacidad para el diseño e ilustración de libros y carteles se descubrió durante las pruebas espontáneas, al participar en el movimiento estridentista. Recordando aquellos años, el maestro mencionaba un entusiasmo maravilloso que acompañaba a los integrantes del grupo en todas sus tareas.¹⁰³

El año 1925 significó una fase de cambios para los vanguardistas mexicanos. Al terminar sus estudios de abogado, Manuel Maples Arce se trasladó a Jalapa, la capital del estado de Veracruz. Poco tiempo después lo siguieron otros miembros de la agrupación.¹⁰⁴ Apoyados por el gobernador, general Heriberto Jara, pronto tuvieron a su disposición una imprenta moderna y el equipo necesario para el trabajo

¹⁰² Entrevista a su sobrina María Elena Oviedo Alva, realizada 30 de mayo de 1995.

¹⁰³ *El estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/FCE, 1983, p. 11.

¹⁰⁴ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, capítulo XVII, en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana. Movimiento estridentista*, octubre–diciembre de 1981, pp. 91–96.

editorial.

Como resultado surgió la revista *Horizonte* que existió desde abril de 1926 hasta mayo de 1927. Su título coincidía –por casualidad o a propósito– con el de la publicación trimestral *Horizont* del grupo húngaro de vanguardia Ma (Hoy), editada en 1919 en Viena y dedicada al arte contemporáneo.¹⁰⁵

La revista mexicana, que "[...] además de su moderno sentido literario tuvo una clara proyección social [...]", fue dirigida por Germán List Arzubide y diseñada e ilustrada por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez.¹⁰⁶ Sus creadores la caracterizaron como "revista mensual de actividad contemporánea", manifestando su programa en la siguiente aclaración:

Publicará artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes, cuestiones sociales y políticas que sean de actualidad y de interés. Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario. Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones. Interesará a todos. Preocupará a muchos.¹⁰⁷

Estos propósitos, así como el espíritu de construcción y de síntesis, son muy semejantes a los expresados en la publicación francesa *L'Esprit Nouveau*, Revista Internacional de Actividad Contemporánea, editada entre 1920 y 1925.¹⁰⁸

Durante el año 1926 salieron ocho números del *Horizonte*. Cuatro meses más tarde, en marzo de 1927, se publicó el número nueve y en abril, el último décimo número.

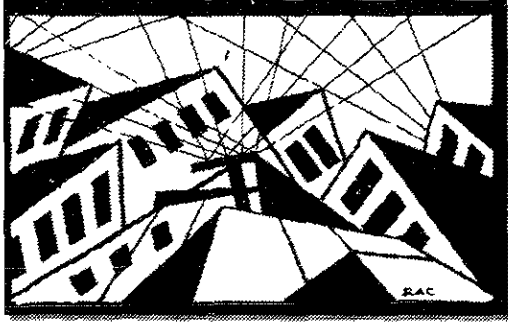
El contenido de la revista era muy variado: prosa, poesía, drama, artículos de orientación social, escritos acerca de temas didácticos, reportajes sobre la riqueza de las tradiciones populares de la región, consejos prácticos. Era una publicación bien ilustrada con fotos, dibujos, reproducciones de pintura y grabado.

¹⁰⁵ *Moholy Nagy*, Museum of Contemporary Art, Chicago/The Solomon Guggenheim Museum, Chicago, 1969, p. 10

¹⁰⁶ Manuel Maples Arce, *op.cit.*, p. 96.

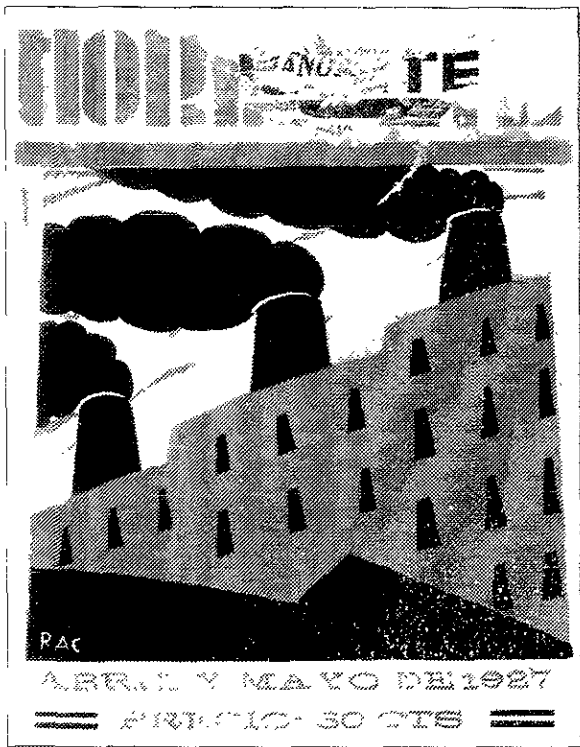
¹⁰⁷ Germán List Arzubide, "Presentación", *Horizonte*, Jalapa, septiembre de 1926, vol. 1, núm. 6, p. 3.

Gran atención se dedicaba al diseño de las portadas que siempre se imprimían a color y se decoraban con grabados de Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Jean Charlot. Las páginas interiores llevaban viñetas hechas por los mismos artistas y las reproducciones de las obras de sus colegas, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y otros.

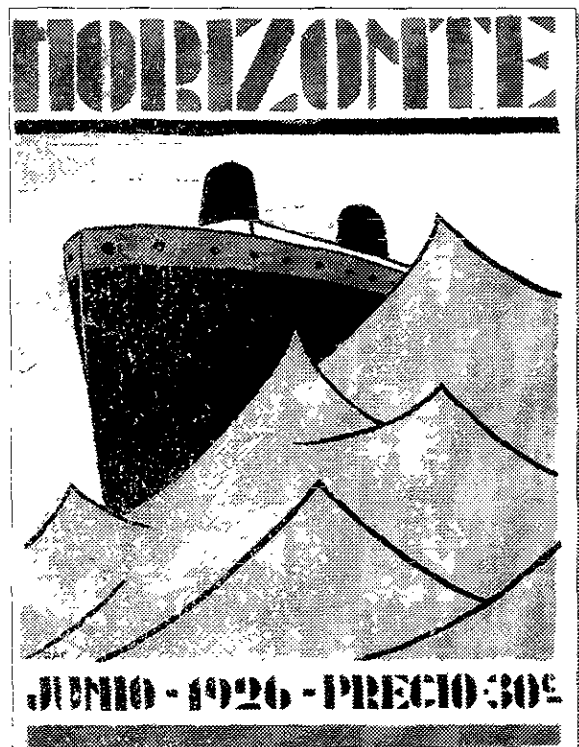


17. R. Alva de la Canal, Ilustración de la revista *Horizonte*, 1926.

Algunas de las carátulas e ilustraciones del *Horizonte* están inspiradas en los símbolos de la época industrial que atraían por igual a los futuristas, constructivistas y, a su vez, a los estridentistas. Imágenes sencillas y concisas de las grandes ciudades atravesadas por la telaraña de cables, (il.17) chimeneas de las fábricas, (il.18) enormes trasatlánticos luchando contra el oleaje incesante del mar, (il.19)



18. R. Alva de la Canal, Portada de la revista *Horizonte*, 1927.



19. R. Alva de la Canal, Portada de la revista *Horizonte*, 1926.

¹⁰⁸ Elia Espinosa López, *L'Esprit Nouveau. Una estética moral purista y un materialismo romántico*, México, UNAM-IIE, 1986, p. 16.



20. R. Alva de la Canal, Ilustración de la revista *Horizonte*, 1926.

abarcaban temas variados: la grandeza del paisaje mexicano, donde se unen armónicamente lo moderno, expresado por las formas rectangulares de los edificios, con lo eterno, simbolizado a través de los elementos más característicos de la naturaleza; (il. 20) la belleza femenina como alegoría de la riqueza de la tierra y sus frutos; los momentos inolvidables de la Revolución Mexicana y los motivos de la lucha social. (il. 21) Las carátulas del *Horizonte* muestran la habilidad

y la inventiva de los artistas encargados de la presentación gráfica de la revista.

La fama de *Horizonte*, que tenía como meta final llevar los afanes e ideales estridentistas directamente al pueblo, logró cruzar el océano y llegar hasta el país que tanto inspiraba a los integrantes del grupo. Germán List Arzubide recordaba: "Cuando un tiempo después fui a la Unión Soviética, entre las colecciones expuestas de los grandes periódicos del mundo, descubrí *Horizonte*, cosa que verdaderamente me llenó de orgullo [...] Esta revista corrió por toda América; y luego vinieron nuestros libros [...]".¹⁰⁹

Como resultado de la actividad de Ediciones Horizonte aparecieron otras publicaciones con una temática muy amplia: libros sobre lucha social, didácticos, novelas y poemas



21. L. Méndez, Portada de *Horizonte*, 1926.

¹⁰⁹ *El estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/FCE, 1983, p. 22.

estridentistas, folletos y carteles. Se iniciaron series: la Biblioteca Popular y la Biblioteca del Estudiante, dedicadas a la educación de la comunidad mexicana. La idea de difundir los adelantos culturales con ayuda de los impresos y la comprensión de la importancia de la lectura para la instrucción del pueblo, fue muy semejante a los modelos hechos en Rusia posrevolucionaria.

El 31 de diciembre de 1926 se publican dos volúmenes importantes: *El movimiento estridentista* y *El viajero en el vértice*, ambos creados por Germán List Arzubide. El primero, editado en Jalapa, es una crónica de la evolución del movimiento. Además de estar escrito con un lenguaje vivo y expresivo, y revelar el gran talento de su autor como prosista, se destaca por la riqueza de sus ilustraciones. Contiene reproducciones de obra contemporánea de los artistas plásticos ligados al estridentismo, páginas de manifiestos, portadas de libros, retratos de los miembros del grupo, fotos, grabados y viñetas extraídos de varias publicaciones de la época.



22. R. Alva de Canal, Portada del libro *El movimiento estridentista* de G. List Arzubide, 1926.

La portada de la primera edición estuvo a cargo de Alva de la Canal. En cuanto al concepto tipográfico, el espíritu de vanguardia propio para el movimiento, se expresa a través de la composición espacial y utilización de elementos geométricos y formas cortantes, junto con el contraste de negro y rojo. (il. 22)

Otra variante de la cubierta del mismo libro, tal vez de una edición posterior, está basada en la combinación de dos colores: negro y azul marino. Los elementos de diseño son mínimos: letras de *palo seco* se combinan con líneas y formas geométricas simples, triángulo y trapecio invertidos.

El libro *El movimiento estridentista* tuvo éxito. Su contenido y arreglos tipográficos encontraron resonancia positiva entre los conocedores. Como ejemplo podemos citar los párrafos escritos en febrero de 1927 por T. Mario Ronzón Rivera: "Veamos el libro: no tiene ese aspecto presumido de niño bonito, peculiar de los libros burgueses. La iluminada sencillez de su carátula invita cordialmente a leerlo, a recorrer afanosamente sus páginas preñadas de emoción y de imágenes [...]".¹¹⁰



23. R. Alva de la Canal, Portada del libro *El viajero en el vértice* de G. List Arzubide, 1926.

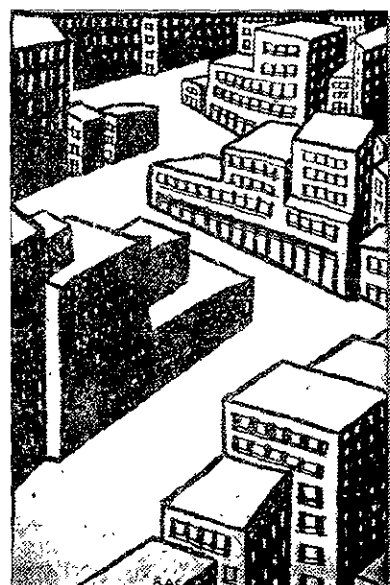
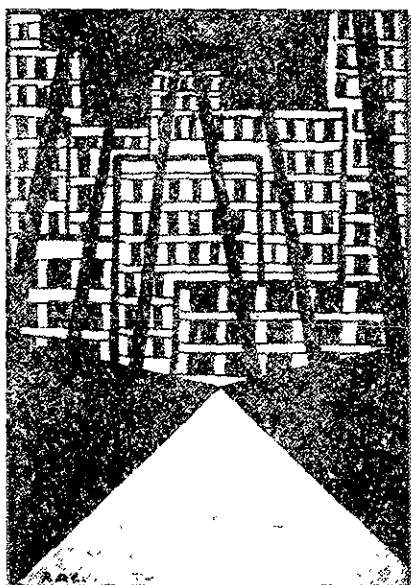
La segunda de las obras mencionadas es el poema de List Arzubide *El viajero en el vértice*, publicada en Puebla. El diseño del libro realizado por Alva de la Canal expresa gráficamente los valores estéticos y la idea de modernidad. La composición asimétrica de la portada muestra colisión de planos y líneas dinámicas. En el tipo y en la colocación de los caracteres se observa una ligera imperfección debida a las particularidades de la técnica de xilografía. (il. 23) El contraste de blanco y negro, así como los puntos de vista cambiantes, llevan hasta el máximo la expresividad de diferentes ilustraciones del poema, unidas por la temática urbana. (ils. 24, 25, 26)

En 1927 en los Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz se imprime otra obra de List Arzubide: *Emiliano Zapata. Exaltación*. Como todas las publicaciones estridentistas, se caracterizaba por su apariencia sencilla, sin adornos, "[...] como necesaria reacción contra el libro burgués, encarecido y alejado del pueblo".¹¹¹

¹¹⁰ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, SEP/ Lecturas Mexicanas, 1987, p. 148.

¹¹¹ Manuel Maples Arce, "Nota preliminar", en Rafael Nieto, *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos*, Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1927, pp. 7-10.

Diseñado por Leopoldo Méndez, es un ejemplo digno de admiración por la síntesis de su contenido e ilustraciones. La portada está resuelta con dos colores: negro y rojo. Su combinación y la alternación de las letras con elementos geométricos, grandes puntos redondos y placas rectangulares que separan palabras y frases, nos remiten a las obras típicas del constructivismo ruso, cuyas propuestas formales, sin lugar a dudas, sirvieron para Méndez como ejemplo. (il. 27)



24. 25. 26. R. Alva de la Canal, Ilustraciones del libro *El viajero en el vértice* de G. List Arzubide, 1926.

La decoración interior narra la historia de la Revolución Mexicana. Las xilografías están impresas con un solo color negro y se basan en el contraste de trazos blancos, dejados por la gubia, con las superficies oscuras que muestran como efecto complementario las fibras finas de madera. A pesar de su pequeño formato y apariencia modesta, el libro tuvo gran aceptación y fue reeditado un año más tarde, en 1928.

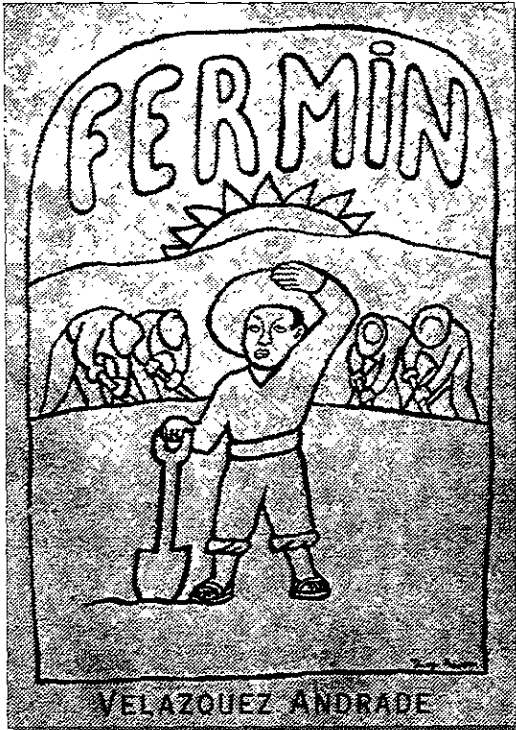
El diseño gráfico estridentista se basaba en medios muy económicos y efectivos. En sus ilustraciones con frecuencia se utilizaban los colores primarios: rojo, azul, amarillo; además de negro y verde sobre fondo blanco o de algún tono pálido. Recurriendo a las técnicas de xilografía, grabado en linóleo y litografía, los estridentistas creaban composiciones capaces de provocar el impacto visual. Así las estampas y viñetas dejaron de ser simple relleno de la página, y se convirtieron en

una cuestión artística basada en una propuesta plástica concreta.

La misión cultural de los estridentistas y su actividad en Jalapa, su Estridentópolis, fueron interrumpidas en septiembre de 1927 debido a la crisis política del gobierno veracruzano y la destitución del general Jara. Poco tiempo después el grupo se dispersó y cada uno tomó su propio camino.



27. L. Méndez, La portada del libro *Emiliano Zapata. Exaltación* de G. List Arzubide, 1927.



28. D. Rivera, Portada del libro *Fermín* de Velázquez Andrade, 1928.

Siendo "[...] el único movimiento literario y artístico de Latinoamérica, que acompañó una revolución en marcha, y se autodisolvió en el momento en que esta revolución comenzó a 'institucionalizarse' ",¹¹² el estridentismo logró conservar la trascendencia de su impulso creativo, claramente visible en el área de edición y diseño gráfico.

Muchos de los pintores mexicanos siguieron contribuyendo a la propagación de ediciones populares de bajo costo. Entre ellos podemos mencionar a Diego Rivera, "estridentista en sus comienzos",¹¹³ quien en 1928 realizó interesantes ilustraciones para el libro de Velázquez Andrade *Fermín*. Estas

litografías se caracterizan por su claridad y armonía, indispensables en un libro para niños. (il. 28)

¹¹² Stefan Baciú, "El estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes" en *El estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/FCE, 1983, p. 35.

Fue Rivera, además, un conocedor de la situación artística de Rusia, lo que se manifiesta en uno de sus escritos de 1928, donde habla, entre otros temas, de la importancia de la gráfica:

[...] el aumento formidable de la demanda del libro y periódico a causa del esfuerzo por la desanalfabetización del país y de la sed insaciable de cultura por parte del proletariado organizado, ha hecho adelantar en modo paralelo las artes del libro, y a pesar de la frecuente escasez de materia prima y quizá precisamente por la línea económica seguida por la industria editorial, ha dado nacimiento a un estilo nuevo, tanto en el grabado a mano, como en el grabado mecánico, estilo de un altísimo valor estético.¹¹⁴

Otros simpatizantes de esta agrupación de vanguardia mexicana, Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, conservaron la línea constructivista en el diseño gráfico hasta la década de los 30, enriqueciéndola con elementos nacionales.

La amplia producción editorial estridentista demuestra que el movimiento pudo revolucionar los valores estéticos, la conciencia y la mentalidad contemporánea, dejando una impresión perdurable en la literatura, el arte y el diseño gráfico, lo que permitió al estridentismo no perderse en el olvido y estar siempre "[...] por encima de todos los silencios".¹¹⁵

2. E. Revista *Forma* 1926–1928

Fundada en 1926 y dirigida por Gabriel Fernández Ledesma, la revista *Forma* era una edición mensual patrocinada por la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional de México. Fue la primera revista en el país consagrada totalmente a las artes plásticas. En sus páginas se trataban los temas de pintura,

¹¹³ *Ibidem*, p. 44.

¹¹⁴ Diego Rivera, "El arte en la nueva Rusia", en Laura González Matute, *¡30–30! Contra la Academia de Pintura. 1928. Documentos del grupo de pintores ¡30–30!*, México, INBA–CENIDIAP, 1993, p. 66.

¹¹⁵ Germán List Arzubide, Discurso pronunciado en Casa del Poeta, México, D.F., 31 de mayo de 1995.

escultura, grabado, arquitectura, fotografía, sin olvidar la riqueza de las tradiciones populares.

La revista estimuló el reconocimiento de la fotografía como una manifestación artística. Cabe recordar que dentro del procedimiento mecánico de fijación de imágenes surgieron dos géneros: la fotografía de reportaje y la fotografía artística. En México éste último es representado en las obras de Edward Weston, Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo, talentosos creadores que lograron enriquecer enormemente la herencia visual de su tiempo. *Forma* con frecuencia publicaba sus fotos, sin negar la importancia a la ilustración obtenida por otros medios que también conservaban vigencia.

Otro mérito de los colaboradores de la revista fue la revelación del arte popular, cuyas raíces se extienden hasta las épocas remotas y nos hablan sobre altamente desarrolladas culturas precolombinas.

El formato de la revista es bastante grande, de 32 cm. La composición de cada hoja depende de las ilustraciones que contiene —estampas y fotografías—, por lo tanto "cada página está trabajada individualmente: el diseño no se sujeta a una norma estricta sino a una solución particularizada".¹¹⁶ Las viñetas decorativas del texto reflejan el entusiasmo de Gabriel Fernández Ledesma por la xilografía.

Las cubiertas de *Forma* se destacan por su laconismo y discreta belleza. Para detalles relevantes, tales como el título y el número de la revista, Fernández Ledesma utiliza los tipos xilográficos explotando todo el poder expresivo de esta técnica. El leve desperfecto en el contorno de letras de la familia *romana* les proporciona calidez y encanto, propios de una obra manual.



Forma

invita a todos los artistas de México a que cedan una o dos de sus mejores obras para fundar el

MUSEO DE ARTE MODERNO AMERICANO



En nuestro próximo número seguiremos publicando las obras adquiridas.

29. G. Fernández Ledesma, Anuncio de *Forma*, núm. 3, 1927.

Los márgenes de las páginas son amplios, lo que establece un equilibrio entre masas de texto impreso, manchas de ilustraciones y espacio vacío. Grabados abstractos o figurativos complementan algunas hojas. (il.29) A menudo las ilustraciones se encuentran casi rodeadas por el texto, organizado en dos columnas; en otras ocasiones la foto ocupa todo lo ancho de la hoja y aparece acompañada por viñetas xilográficas relacionadas temáticamente con el artículo publicado. Es común que en la misma superficie convivan fotografías y grabados que comparten exitosamente la tarea de ilustrar el artículo.

Mientras que las páginas centrales de cada número dedicadas a las artesanías mexicanas, están estampadas a dos tintas, la mayoría de las xilografías, incluyendo anuncios publicitarios ejecutados por Gabriel Fernández Ledesma, están impresos en un sólo color negro. (il.30) Contrastan con la espontaneidad de los dibujos policromados, cuyo trazo se combina con el texto manuscrito y caracteres tallados en madera, atribuyendo a estas hojas valores rítmicos y plásticos especiales, que permiten reproducir con máxima veracidad los ejemplares de tejidos y bordados indígenas.

Además de grabados en madera anónimos, empleados como apoyo de la tipografía, la revista publicaba xilografías artísticas de Díaz de León, Charlot y Fernández Ledesma. La abundancia de tales ejemplos revivía el interés de los lectores por este procedimiento gráfico tradicional, estimulaba su divulgación y nueva valoración de sus posibilidades expresivas. De esta manera, los artistas demostraban que la xilografía era capaz de ser de gran ayuda "[...] para la



30. G. Fernández Ledesma, Anuncio publicitario de *Forma*, núm. 2, 1927.

¹¹⁶ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 18.

resolución de los problemas editoriales y una ornamentación fuerte y a la vez elegante".¹¹⁷

Forma fue ideada como una revista mensual, no obstante entre octubre de 1926 y el año 1928 salieron apenas siete números. La publicación se acabó porque el Secretario de Educación cesó el subsidio después de la aparición en el séptimo número de una fotografía de E. Weston que mostraba un excusado.¹¹⁸ A pesar de su corta vida, la revista *Forma* logró cumplir tareas significativas, marcando una nueva etapa en el desarrollo del diseño gráfico mexicano.

¹¹⁷ Anónimo (quizá Gabriel Fernández Ledesma), "Grabados en madera de Francisco Díaz de León", *Forma*, núm. 2, pp. 33–36.

¹¹⁸ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 18.

Capítulo 3

Diseño gráfico en los años 30

El inicio de la década de los 30 se caracterizó, además del ya conformado nacionalismo, por una mayor apertura y aceptación de tendencias cosmopolitas.¹¹⁹

Los ecos de innovaciones constructivistas, entre las cuales podemos mencionar el empleo de formas abstractas, portadoras de un significado adicional en la composición y en el contexto; la integración de imagen y tipografía; el minimalismo cromático y el aumento del potencial comunicativo del impreso, llegan a enriquecer el horizonte visual del espectador mexicano. Fue entonces, cuando se reconoce "[...] la utilidad del medio gráfico como eficaz y persuasivo vehículo en carteles y periódicos de propaganda social, como en los de subversión artística y aún en la ilustración del libro".¹²⁰

La producción gráfica, el modo más apropiado para acercar el arte a la vida cotidiana, se intensifica. Desde mediados de 1928 el grupo ¡30–30! edita la revista homónima, órgano de los pintores de México. Las publicaciones de la agrupación, enfocadas a la lucha contra la Academia, muestran la continuidad de la línea iniciada por los estridentistas, con su interés por el lenguaje formal novedoso. Este parecido se debe, probablemente, a la colaboración en ambos movimientos de los mismos autores importantes –Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas, entre otros–, quienes junto con sus colegas continúan la experimentación en la técnica, recién

¹¹⁹ Judith Alanís Figueroa, *Gabriel Fernández Ledesma. Juegos plásticos y apuntes*, Aguascalientes, 1990, p. V.

¹²⁰ Francisco Díaz de León, "Discurso para su lectura en un homenaje en Aguascalientes por el Premio Nacional de las Artes", en Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998, pp. 106–107.

revalorizada de grabado en madera. Las xilografías que decoran las ediciones treintatreintistas –las portadas de la revista, volantes, folletos y anuncios de las exposiciones–, están impresas en tinta negra sobre fondo claro y se caracterizan por un fuerte geometrismo, aparente imperfección del trazo y cambios en la orientación de las palabras. Este movimiento fugaz impulsó "[...] el ejercicio de la gráfica con un sentido propio alejado del concepto tradicional de mera ilustración".¹²¹



31. Ilustración
Educación socialista,
El Nacional, 1934.

Debido a la creciente actividad social y política, entre gran parte de los artistas mexicanos se suscitó un franco interés y simpatía por las doctrinas del socialismo.

¹²¹ Laura González Matute, et al., *¡30-30! Contra la Academia de Pintura. 1928. Libro estudio*, México, INBA-CENIDIAP, 1993, p. 82.

Durante 1934–1935 en frecuentes mítines comunistas y estudiantiles, donde participan también las personalidades del arte y la cultura, el fascismo y el imperialismo son atacados duramente,¹²² en los discursos de los líderes de izquierda se marca el camino "Hacia el México soviético",¹²³ desde las páginas de *Bandera Roja*, órgano del Bloque Obrero y Campesino, y de otros periódicos populares suenan las propuestas de apoyo al programa de la educación socialista, basada en el principio de la lucha de clases, la "organización de la escuela hacia el socialismo" y en "el trabajo socialista de la escuela". La tarea principal de este proyecto educativo es "forjar una nueva y mejor humanidad".¹²⁴ Propósitos semejantes persiguen espectáculos masivos como el "Sábado Rojo" donde, entre discursos anticlericales, se propone a los asistentes "empuñar la bandera rojinegra de la Revolución Social",¹²⁵ u otros eventos públicos, como el ciclo de conferencias socialistas en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1935.¹²⁶

Con la celebración en México del Primer Congreso sobre la Educación Socialista en diciembre de 1934, se precisan las metas de este sistema pedagógico–político, "y tanto las escuelas urbanas como las rurales están autorizadas para organizar a los jóvenes de ambos sexos, entre la edad de los 14 y los 21 años, en bloques revolucionarios para reforzar la solidaridad, emprender campañas antialcohólicas e impulsar el progreso de los deportes atléticos".¹²⁷ (il. 31)

La revista bimensual *Futuro*, fundada en 1933 y dirigida por Vicente Lombardo Toledano, continúa la labor de difusión cultural emprendida por la Universidad Obrera de México. Esta publicación contiene ilustraciones, en las cuales el delicado grafismo y el poderoso contraste de xilografías compite con fotos documentales.

¹²² AGN, galería II, expediente 13, vol. 70, 315–7T. VIII, pp. 16,19.

¹²³ Discurso de Hernán Laborde, candidato a la presidencia de la República por el Bloque Obrero y Campesino.

¹²⁴ "Escuela socialista", Archivo del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", Jiquilpan de Juárez, Michoacán, Fondo F. J. Mújica, caja 21, carpeta 421, doc. 6072, pp. 1, 3, 22.

¹²⁵ "La revolución en el gran Palacio de Bellas Artes", *El Nacional*, 17 de diciembre de 1934, I sección, p. 2.

¹²⁶ AGN, galería III, fondo Lázaro Cárdenas, exp. 536/3.

¹²⁷ Jorge Creel, "México rojo", *Collier's*, 16 de marzo de 1935, Archivo del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", Jiquilpan de Juárez, Michoacán, Fondo F. J. Mújica, vol. 50, doc. 337, p. 9.

Roberto Montenegro, Raúl Gamboa y otros artistas quienes la decoran, dejan impresionantes ejemplos de su dominio técnico y su postura política.

Los dirigentes mexicanos no están exentos del interés por el modelo soviético, como fue el caso del general Francisco J. Mújica, quien, siendo Secretario de Economía en la administración del presidente Cárdenas, en mayo de 1935 envía una carta a la VOKS (Sociedad Estatal de Relaciones Culturales) de Moscú solicitando "una amplia información sobre asuntos económicos [...], estadísticas, organización industrial, rendimiento de trabajo, datos demográficos, edificación cultural, economía rural, instituciones económicas y plan quinquenal".¹²⁸

La prensa extranjera estaba alarmada por esta situación:

México en medio de un optimismo que tiene algo de extravagante, se hace llamar el más "rojo" de todos los países. Sus más destacados personajes políticos, cuando hablan en público, lo hacen para condenar el sistema capitalista, para criticar duramente a la burguesía o para exaltar la causa del proletariado. Los trabajadores del campo y de la ciudad ya se hacen llamar "socialistas", siendo de notarse el hecho de que durante los *meetings* que se verifican muy frecuentemente, se difunden las doctrinas socialistas entre las masas y se denuncian las actividades de las facciones reaccionarias o contra-revolucionarias. [...] La iglesia es objeto de persistentes ataques y se ha decretado que la Educación, aún en las escuelas primarias, sea socialista. Algo semejante a lo que se practica en Rusia, se ha adoptado un "Plan de Seis Años" que todos aclaman como la última palabra en materia de radicalismo.¹²⁹

Esta nueva etapa, marcada por la tensión en el ambiente político mundial, es propicia para la internacionalización de conceptos estéticos. Los lenguajes artísticos se tornan más dinámicos, las actividades multilaterales, tales como la realización de exposiciones, congresos y acción solidaria universal, promueven el intercambio de propuestas plásticas provenientes de otras latitudes.

¹²⁸ Archivo del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", Jiquilpan de Juárez, Michoacán, Fondo F. J. Mújica, caja 16, carp. 380, doc. 5100.

3. A. Revista *Crisol* 1929–1938

Crisol, publicación mensual de literatura y crítica, patrocinada por el Bloque de Obreros Intelectuales (BOI), se editó en la ciudad de México a partir del 7 de enero 1929. Su fundador y director fue el ingeniero Juan de Dios Bojórquez, con la participación del poeta Miguel D. Martínez Rendón como jefe de redacción. Entre los colaboradores de la revista figuran Diego Rivera, Luis Sánchez Pontón, Jesús Silva Herzog, Manuel Maples Arce y Arqueles Vela.

Los propósitos de la publicación eran ambiciosos: contribuir a la definición y el esclarecimiento de la ideología de la Revolución a través de los estudios sociales, políticos y económicos, sin perder de vista las ciencias y las bellas artes, así como señalar problemas nacionales e internacionales.

Generalmente, la revista centraba sus intereses en la temática mexicana, aunque con frecuencia se publicaban los escritos de Lunacharsky. Al parecer, los contemporáneos observaban con atención los acontecimientos en la URSS. Macedonio Garza, por ejemplo, en su artículo dedicado a la muerte de Mayakovsky, informa a los lectores sobre la reacción de la sociedad soviética a este trágico suceso y presenta un análisis de los poemas para comprender cómo "Mayakovsky poeta mató a Mayakovsky hombre".¹³⁰

La apertura para la experimentación literaria postestridentista también tuvo lugar; así en el número cinco se publicó el poema de Germán List Arzubide *Multitud*, destacado por su ritmo cambiante y el tamaño variable de las letras.

El último de los noventa y nueve números de la revista apareció en junio de 1938. A lo largo de estos nueve años *Crisol* se distinguía por la relativa austeridad de su solución gráfica. Las cajas de texto sin adornos ni viñetas, estaban impresas a una tinta, contenían letras de las familias *egipcia* y *moderna*, las cuales brindaban densidad adicional a la escritura compacta. La xilografía fue la técnica predilecta de los artistas encargados de la decoración que comprendía el diseño de las carátulas,

¹²⁹ Jorge Creel, "México rojo", *Collier's*, 16 de marzo de 1935, Archivo del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", Jiquilpan de Juárez, Michoacán, Fondo F. J. Mújica, vol. 50, doc. 337, p. 1.

¹³⁰ *Crisol*, núm. 22, octubre de 1930, pp. 293–294.

anteportadas (ils. 32, 33, 34) y escasas ilustraciones. Este procedimiento versátil se aplicaba para los retratos de carácter realista de personalidades destacadas de la política nacional: Álvaro Obregón (núm. 7, julio 1929), Felipe Carrillo Puerto (núm. 13, enero 1930), Pascual Ortiz Rubio (núm. 14, febrero 1930), etc. El grabado en madera también era apropiado para poner en práctica tendencias actuales.



32. C. Islas Allende, Portada de la revista *Crisol*, 1929. 33. C. Islas Allende, Portada de la revista *Crisol*, 1929. 34. F. Revueltas, Portada de la revista *Crisol*, 1930.

La economía reflejada en la calidad de papel, el tipo de encuadernación y casi la total monocromía, se ve menos acentuada en las carátulas estampadas a dos tintas; la combinación de negro y rojo sobre fondo blanco es bastante frecuente, lo que hace recordar la tríada de colores favoritos de los constructivistas. Esa semejanza aumenta debido a la presencia de otros patrones compositivos que también se emplean en el diseño ruso: líneas de diferente grosor separan los encabezados del texto; el juego de verticales y horizontales a manera de una estructura ordenan y dividen los títulos del sumario, facilitando la lectura. La forma de letras también se modifica, ya que los caracteres cortados muestran la sencillez de trazos uniformes y sobrios. (ils.35, 36)



35. F. Revueltas, Portada de la revista *Crisol*, 1931.



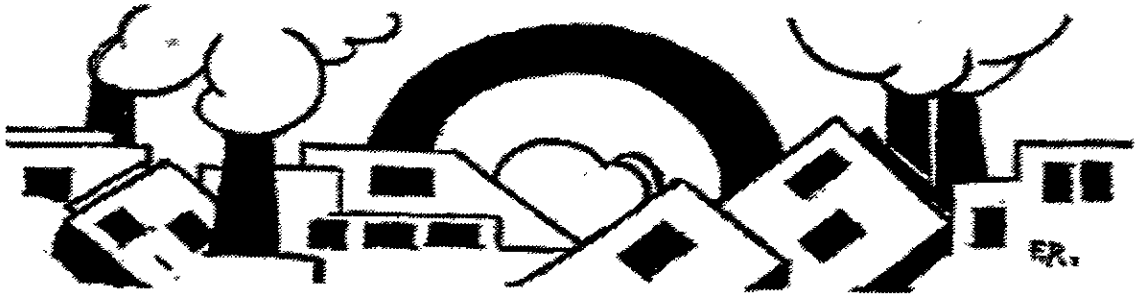
36. F. Revueltas, Diseño de páginas de la revista *Crisol*, 1930.

Entre los dibujantes, algunos de ellos anónimos, podemos mencionar a Clemente Islas Allende, Gabriel Fernández Ledesma y Fermín Revueltas, quien se incorporaría al equipo poco después del inicio de la publicación. La importancia de su participación fue evidente, pues condujo al mejoramiento de la presentación de la revista. Antes de su integración al grupo de realizadores, los textos aparecían sin adornos gráficos; más tarde, sus viñetas firmadas se repiten en diferentes números llegando a crear un estilo inconfundible. (il. 37)



37. F. Revueltas, Seis viñetas de la revista *Crisol*, 1930–1932.

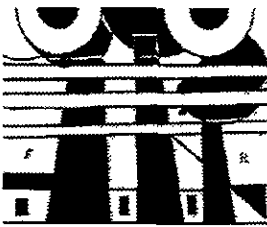
Además de los esquemas formales, cercanos al constructivismo ruso, estas imágenes sencillas y elocuentes tienen con él una semejanza temática: símbolos de trabajo y lucha, motivos urbanos y paisajes estilizados del campo, el mundo de las



fábricas dominado por la rigidez de contornos y volúmenes industriales. Aquí las aspiraciones de Fermín Revueltas ilustrador sobrepasan la idea del diseño gráfico como un recurso auxiliar a la palabra escrita. Cumpliendo su función como pausas visuales, las obras decorativas creadas por el talentoso maestro son tan potentes que llegan a ser independientes del texto, estableciendo códigos de comunicación que se pueden vincular con la tendencia constructivista internacional.



La postura constructivista sobre la utilidad de la obra artística encontró en México numerosos adeptos. Entre ellos sobresale Gabriel Fernández Ledesma, uno de los promotores más importantes de la renovación de las artes. Poseedor de amplia cultura universal, produjo una notable obra gráfica.



El principio de los años 30 fue una etapa importante en la trayectoria del maestro. Junto con su amigo y colega, Francisco Díaz de León, fundan en 1931 la Sala de Arte de la SEP encargada de la realización de exposiciones de arte nacional y extranjero. Fue cuando ambos diseñaron folletos y carteles impresionantes por su calidad y su parecido con las propuestas formales constructivistas. Aprovechando los medios habituales "provocaron entonces, en la gente acostumbrada a ver las letras en monótona y ordenada procesión, la sorpresa ante las calculadas concordancias y disidencias entre los tipos".¹³¹



Díaz de León fue iniciado en el área de la producción editorial desde mediados de los años 20. Al emplear grabados originales en calidad

de ilustración para libros, diseña *Campanitas de plata* de Mariano Silva y Aceves (1925) y *Oaxaca* de Manuel Toussaint, publicado un año después.



Continúa sus actividades en la década siguiente, combinando tareas tan diversas como Jefe de Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, maestro de grabado en la Escuela para Trabajadores, además de planear, durante siete años la creación de la Escuela de las Artes del Libro.¹³²

3. B. La Escuela de las Artes del Libro

En la búsqueda de un diseño nuevo, capaz de corresponder a las exigencias de la época contemporánea, Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León trataron de incorporar a la producción gráfica nacional los elementos innovadores, propuestos por el constructivismo ruso y la escuela Bauhaus. Con el propósito de mejorar las posibilidades expresivas del diseño mexicano y renovar sus temas y formas, se inclinaron hacia el lenguaje inspirado en los ideales de utilidad, funcionalidad y productivismo que atravesaron las fronteras y encontraron aceptación en otros países del mundo.

Las personalidades de estos dos artistas y la amplitud de sus intereses profesionales hacen recordar a los constructivistas rusos, quienes con igual pasión se dedicaban a diversas tareas creativas, sin restar la importancia del diseño editorial y teatral. Las actividades docentes y el afán de compartir su experiencia con las generaciones jóvenes, son otra semejanza en las trayectorias de los diseñadores mexicanos mencionados con las de sus colegas soviéticos.

Fernández Ledesma se desempeñó como maestro en la Escuela de Escultura y Talla Directa, en los Centros Populares de Pintura, formó parte en el movimiento estridentista, en el grupo ¡30-30! y la LEAR. Siendo director de la Sala de Arte de la

¹³¹ Antonio Acevedo Escobedo, *Entre prensas anda el juego*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 14.

¹³² Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998, p. 246.

SEP, la Galería de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional de México y la Galería del Palacio de Bellas Artes, organizó exposiciones importantes, consiguiendo difundir el conocimiento sobre el diseño internacional y atraer el interés de los especialistas y el público mexicanos hacia el campo del diseño. Estas aportaciones plásticas seguramente dejaron huella en Gabriel Fernández Ledesma y, no obstante de haberlas asimilado varios años después de su efervescencia original, "[...] motivaron el desarrollo de nuevas formas dentro de su producción".¹³³

Su colega y entrañable amigo, Francisco Díaz de León, inició su actividad como grabador en 1922. Seis años más tarde instaló un taller donde, junto con Carlos Alvarado Lang, adiestraron a los jóvenes en los procedimientos del grabado en metal y en madera. Siendo maestro de artes plásticas, inculcaba a sus alumnos "el amor por los impresos bien diseñados y las revistas y libro bien organizados".¹³⁴ A sus enseñanzas e inquietudes se debe en gran parte el resurgimiento en México de las técnicas gráficas.

Ya en 1929 logró abrir en la Escuela Central de Artes Plásticas "[...] un taller especializado al que puso por nombre Artes del Libro, verdadero antecedente de la Escuela de las Artes del Libro [...]"¹³⁵

Fundada por encargo de la SEP, la Escuela de las Artes del Libro abrió sus puertas el 22 de abril de 1938.¹³⁶ Según otros datos, no fue hasta el 15 de noviembre del mismo año, cuando se iniciaron sus labores en la calle de Colima, número 269, con 68 alumnos.¹³⁷ De esta manera, su director Francisco Díaz de León pudo, después de siete años de proceso formativo, culminar el proyecto que le fue encomendado en 1931 por el entonces Secretario de Educación, Narciso Bassols.¹³⁸

Inicialmente la institución dependía del Departamento de Educación Obrera de la SEP. Para estimular la asistencia de los proletarios, funcionaba en el turno nocturno, de las 18 a las 21 horas. Al advertir el adelanto en las artes gráficas en

¹³³ Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM-ENAP, 1985, p. 75.

¹³⁴ Raquel Tíbol, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP/UNAM, 1987, p.18.

¹³⁵ *Idem.*, véase también: Diego Rivera, "Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México", en Raquel Tíbol (comp.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 90.

¹³⁶ Víctor Manuel Ruiz Naufal, *op. cit.*, p. 246.

¹³⁷ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁸ Víctor Manuel Ruiz Naufal, *op. cit.*, p. 246.

México, tuvo como objetivo la capacitación de los artistas y trabajadores afines al diseño y realización de publicaciones, hasta llegar a formar verdaderos especialistas en los diversos aspectos de la gráfica. La Escuela proponía "[...] dar las mayores facilidades al público para familiarizarse con el grabado en madera y metal, la litografía y la encuadernación [...], mediante exposiciones y conferencias en donde pueda verse la producción mexicana así como la de otros países que marchan a la cabeza de la producción moderna del libro".¹³⁹

El programa de estudios, creado por Díaz de León, tuvo resultados que fueron reconocidos tanto en el país, como en el extranjero. En un breve texto preliminar el maestro, preocupado por el decaimiento del libro como objeto de arte en México, opinaba que corresponde al Estado la tarea de "[...] devolver al país la brillante tradición de que legítimamente puede enorgullecerse".¹⁴⁰

La Escuela ofrecía carreras de tres años y cursos libres anuales. En un principio fueron propuestos los siguientes talleres: Artes de reproducción originales, Grabado en madera, Litografía, Grabado en metal, Técnica tipográfica y Encuadernación. Una sección de publicidad y las especialidades de Fotografía, Cartelería y Dibujo, establecidas poco después completaban los estudios.

En la Escuela había dos categorías de alumnos: numerarios y asistentes. Los primeros, sin experiencia previa, tenían que cumplir con el programa y podían emplear, sin costo, los materiales proporcionados por la institución. Los segundos, con antecedentes profesionales, podían acceder a los instrumentos y maquinaria, mas no disponían de materiales gratuitos.

Entre los profesores de la Escuela figuraban su director Francisco Díaz de León, quien tuvo a su cargo la carrera de Ediciones y las cátedras de Teoría del Grabado y Materias Editoriales,¹⁴¹ el artista checoslovaco Koloman Sokol, el grabador Carlos Alvarado Lang y el especialista en encuadernación Alfonso Tovar. La práctica artística se combinaba con los conocimientos teóricos sobre el análisis de

¹³⁹ Francisco Díaz de León, "Anuncio de la apertura de la Escuela de Artes del Libro", ca. 1938, en Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁰ Francisco Díaz de León, "Programa de estudios de la Escuela de Diseño del Libro", 4 de agosto de 1937, en Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴¹ *Academia de Artes. Una década de actividades. Memoria 1979-1989*, México, Elevación por el Arte, 1991, p. 196.

la letra, la estética del libro, historia e investigación en torno de los diversos procedimientos gráficos.

Entre 1938 y 1939 Díaz de León también es responsable de la presentación artística de la revista *Mexican Art and Life*, dirigida por José Juan Tablada. (il. 38)

Apoyado por Gabriel Fernández Ledesma, entonces director de la Galería del Palacio de Bellas Artes, Díaz de León organiza exposiciones de grabado, tipografía y encuadernación para abarcar y acercar hacia los alumnos "todo el movimiento contemporáneo de las artes del libro".¹⁴² Estas actividades y frecuentes visitas a los Talleres Gráficos de la Nación compensaban parcialmente la carencia de equipo y maquinaria moderna que padecía la Escuela.¹⁴³

A principios de 1942 la Escuela de las Artes del Libro fue incorporada al Departamento Editorial y de Publicidad.¹⁴⁴ Al crearse el Instituto

Nacional de Bellas Artes en 1947, la institución educativa estaba a punto de

desaparecer debido a la discusión sobre su plan de estudios, "incompatible, según se dijo, con las bellas artes".¹⁴⁵ En consecuencia, se produjeron modificaciones de siete carreras: Director de Ediciones, Corrector Tipográfico, Tipógrafo, Encuadernador, Grabador Comercial, Librero y Publicista.



38. G. Fernández Ledesma, Portada de la revista *Mexican Art & Life*, 1939.

¹⁴² Francisco Díaz de León, "Programa de estudios de la Escuela de Diseño del Libro", 4 de agosto de 1937, en Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴³ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁴ Víctor Manuel Ruiz Naufal, *op. cit.*, p. 269.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 293.

Como un dato interesante cabe añadir que, después de impartir clases en la Escuela durante catorce años, su instaurador y director se tituló en la misma como Maestro Grabador y Director de Ediciones.¹⁴⁶

Cambios de subordinación, reorganizaciones, cierre y reapertura de carreras y problemas burocráticos complicaban el desempeño de la Escuela, dirigida por su fundador hasta su jubilación en 1956, y convertida posteriormente en Escuela Nacional de Artes Gráficas.

Una de las más grandes hazañas de la vida fructífera de Francisco Díaz de León, quien aspiraba a renovar la industria editorial mexicana, fue esta institución caracterizada por él como "[...] incomprendida y errante a través de tanta dependencia oficial [...]".¹⁴⁷

Al retomar el periodo cronológico de la década de los 30, observamos que en México, como en Rusia, prolifera el género del cartel que contribuye a la aproximación del arte hacia el pueblo. El audaz planteamiento de cartelistas mexicanos es capaz de expresar los conceptos diversos por medio de un estilo novedoso.

Analizaremos a continuación algunos ejemplos del conjunto de carteles para la Sala de Arte. La mayoría de ellos son anónimos, por lo tanto no está descartada la posibilidad del trabajo colectivo.

El anuncio de la *Exposición de los tapices de Lola Velázquez Cueto*, creado bajo la dirección tipográfica de Díaz de León en 1932, muestra la semejanza más clara con la herencia constructivista, en especial con la obra de El Lissitzky. También



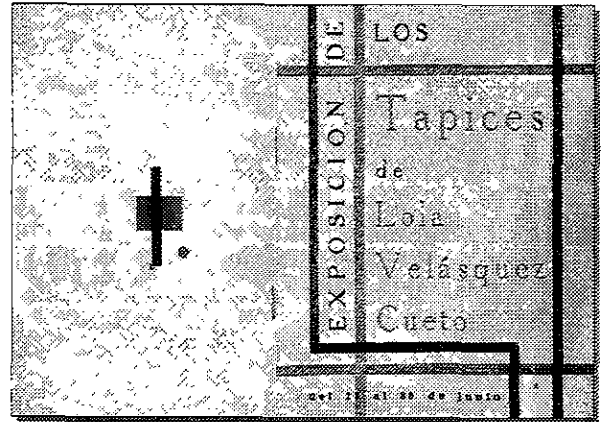
39. Francisco Díaz de León, Cartel de la *Exposición de los tapices de Lola Velázquez Cueto*, tipografía a dos colores, 1932.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 299.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 294.

la portada del folleto, dedicado al mismo evento, no deja la menor duda sobre el conocimiento de elementos del repertorio suprematista. (ils. 39, 40)

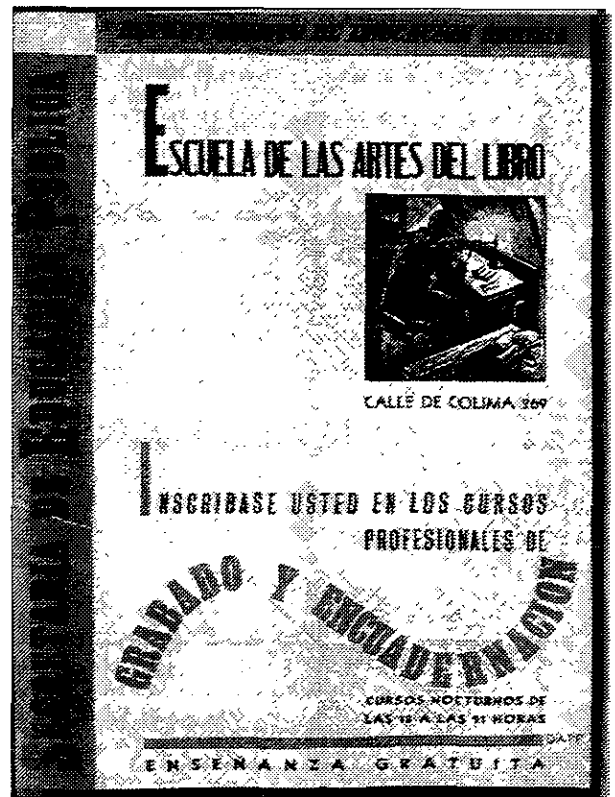
El mismo principio de extrema pureza compositiva, está aplicado en los carteles *Francisco Díaz de León expone sus maderas, litografías y aguas fuertes* (il. 41), enriquecido con elementos adicionales, como la flecha negra y el círculo rojo; y *Escuela de artes de libro*, donde los ángulos rectos y tamaños variados de los tipos encuentran un complemento inesperado en el movimiento ondulado de una estrofa. (il.42)



40. G. Fernández Ledesma y/o Francisco Díaz de León, Portada del folleto *Exposición de los tapices de Lola Velázquez Cueto*, s.f.



41. Cartel, F. Díaz de León, *expone sus maderas, litografías y aguas fuertes*, s.f.



42. F. Díaz de León, Cartel *Escuela de las Artes del Libro*, 1938.

En el cartel diseñado por Fernández Ledesma en 1933 para la *Exposición de la Escuela Superior de Construcción*, observamos, además del contraste entre rojo y negro, el ya conocido juego de horizontales y verticales, del positivo y negativo. La distribución de las letras está sometida a formas que subrayan el enfoque temático del cartel. Las mismas tendencias constructivistas también se vislumbran en la solución tipográfica del anuncio dedicado a la *Exposición de artes populares*.

(ils. 43, 44)



43. G. Fernández Ledesma, Cartel *Exposición de la Escuela Superior de Construcción*, 1933.

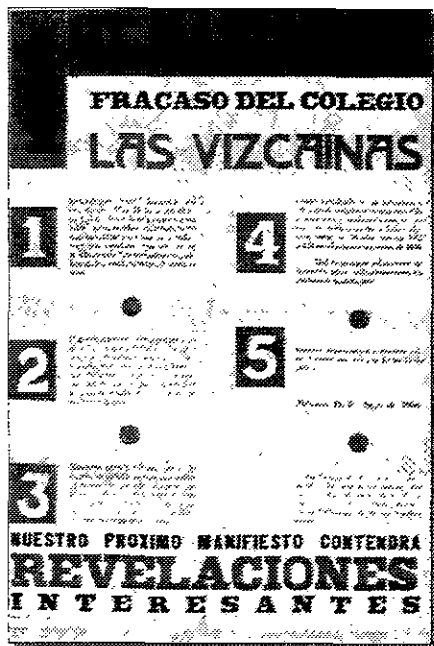
44. G. Fernández Ledesma, Cartel *Exposición de artes populares*, 1931.

Otra de las interesantes obras del mismo autor, cartel *El primer Manifiesto. Fracaso del Colegio de las Vizcaínas* realizado en 1936, revela un equilibrio entre grupos de texto, numerales resaltados y puntos rojos que dividen los párrafos. (il.45)

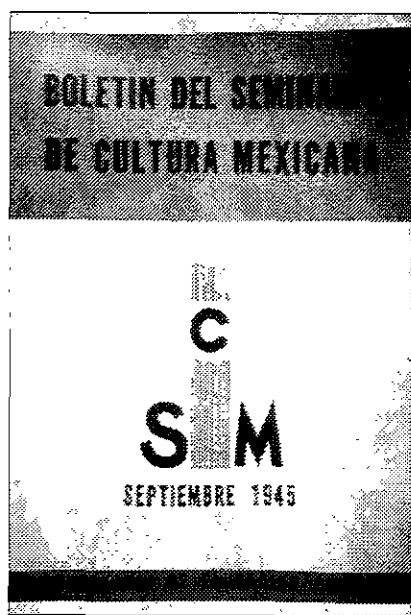
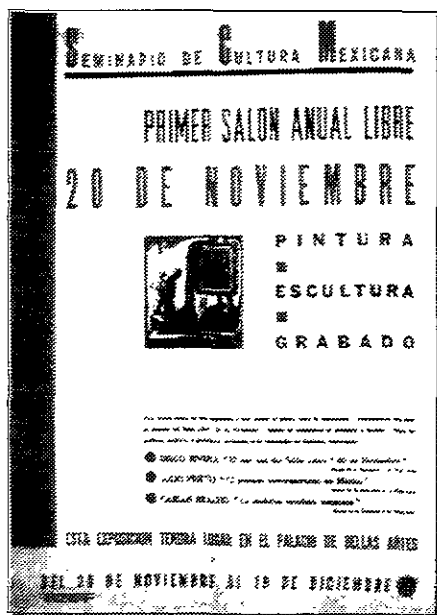
Estos experimentos de Fernández Ledesma enriquecieron el género del cartel modificando un concepto establecido con "[...] nuevas formas de expresión plástica muy en relación con las vanguardias del constructivismo ruso y la Bauhaus".¹⁴⁸

¹⁴⁸ Judith Alanís, "El porvenir de la simiente" en *Gabriel Fernández Ledesma en el CAVIE*, s.p.

Las inquietudes de Fernández Ledesma y Díaz de León los llevaron a ocuparse del formato del libro, de la estética de la tipografía, lo que en conjunto provocó cambios en la apariencia tradicional de los impresos. Las modificaciones compositivas que implementaron, estaban enfocadas al máximo aprovechamiento del potencial de la tipografía y a su vínculo con la pintura abstracta¹⁴⁹, útil para la comunicación visual del arte público. (ils. 46, 47, 48)



- 45. G. Fernández Ledesma, Cartel, 1936.
- 46. F. Díaz de León, Portada del Catálogo de la exposición presentada en la Sala de Arte, 1932.
- 47. F. Díaz de León, Cartel, s.a.
- 48. F. Díaz de León, Portada del *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, 1945.



¹⁴⁹ Justino Fernández, "Outline of Mexican Contemporary Typography", *Mexican Art & Life*, núm. 7, julio de 1939, s.p.

A diferencia de estos dos artistas, cuyas vidas son inseparables de las artes gráficas, hay maestros que tuvieron incursiones esporádicas en este campo. Tal es el caso de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien realiza unos interesantes pero poco conocidos ejemplos de aplicación de la técnica de estarcido para decorar folletos y carátulas. La portada de un pequeño libro de poesías *Francisca.Yo* (1929), patrocinado y diseñado por el pintor, y la de su ensayo *El paisaje* (1933), hechas con plantillas, poseen vigor y frescura. (ils. 49, 50) Estas cualidades son perceptibles también en la



49. Dr. Atl. Portada, 1929.

portada y viñetas xilográficas de *Cuentos bárbaros* publicados en 1930. (il. 51) Al parecer, la preferencia del autor por la extrema claridad compositiva perdurará hasta la década posterior.¹⁵⁰ (il. 52)

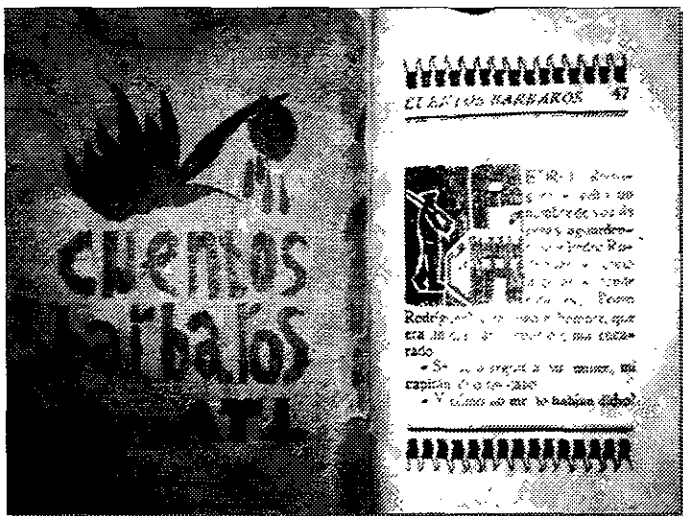


50. Dr. Atl, Portada, 1933.

Siguiendo el ejemplo de los constructivistas, quienes fueron entre los primeros en aprovechar una nueva expresividad de las letras de *palo seco*, el valor de los espacios en blanco, la asimetría de los bloques y líneas de texto —a cambio de la clásica composición centrada—,¹⁵¹ los autores mexicanos adoptan la dinámica de tensión y equilibrio, propia del constructivismo. La educación socialista promovida

¹⁵⁰ Entrevista a Doris Weber Uger, quien trabajó como asistente del Dr. Atl, realizada en diciembre de 1999.

por el gobierno cardenista fue secundada por una mayor demanda de materiales impresos destinados a formar conciencia de clase, de la solidaridad proletaria y democratización de la cultura.



51. Dr. Atl, Portada y página del libro *Cuentos bárbaros*, 1930.
52. Dr. Atl, Portada, 1943-1950.



Las publicaciones periódicas, como *El Nacional* no solamente se enfocaban a esta problemática, sino también cultivaban un nuevo gusto por lo visual. Las viñetas que decoraban sus páginas son asombrosamente parecidas a los diseños constructivistas, tanto en el tema, como en la solución formal. (il.53)



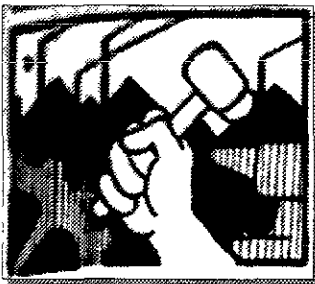
53. Tres viñetas de *El Nacional*, 1935.

Estos novedosos lenguajes visuales patentes en libros, periódicos y carteles mexicanos los convierten en importantes medios de agitación y enseñanza.

¹⁵¹ Enric Satue, *op. cit.*, p. 177.

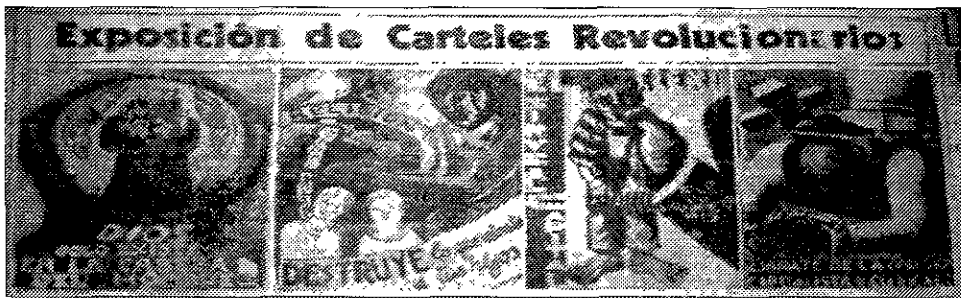


En diciembre de 1934, en la Confederación General de Trabajadores, en la ciudad de México, fue inaugurada la exposición de carteles de la Alianza de



Trabajadores de Artes Plásticas (ATAP), con la participación de once autores mexicanos, en su mayoría pintores muralistas y simpatizantes de izquierda. En el texto que la anuncia, encontramos una interesante reflexión sobre la importancia del cartel como destacado medio de expresión:

[...] el cartel es un vehículo poderoso para la difusión de ideas de orden político, cultural y social. El cartel, como el libro y la revista, como el teatro, el cine, la radio y la decoración mural, va dirigido siempre hacia las masas; pero sobre todos los otros medios de propaganda tiene la ventaja de que no espera a que lo busquen o lo visiten; que sale hasta la calle y desde la pared grita su objeto a las gentes que pasan. [...] En Rusia, en Alemania, en Italia hace ya años que se utiliza también como medio de propaganda de ideas; pero en México no es sino ahora que se empieza a conocer su valor y que los pintores se interesan por levantar su nivel, tanto de forma como de contenido.¹⁵²



¹⁵² Nota periodística, *El Nacional*, México, 15 de diciembre de 1934, I sección, p. 5.

Casi simultáneamente, en el flamante Instituto Cultural Proletario tuvo lugar otra muestra de carteles revolucionarios. (ils. 54, 55) En uno de ellos, realizado por un autor mexicano desconocido, el tratamiento del personaje principal (il.56) coincide con la misma visión crítica de la realidad, presente en las obras tempranas del ruso P. Filónov. (il.57)



54. Exposición de carteles revolucionarios de la ATAP, *El Nacional*, 1934.
55. Roberto Reyes Pérez, Cartel *Dios solo existe en la cabeza del hombre*, 1934.

Durante el acto inaugural, Roberto Reyes Pérez, pintor de vanguardia y miembro de la ATAP, disertó sobre los orígenes del cartel, caracterizándolo como un

género de arte "[...] al alcance de los trabajadores, por medio del cual los pintores responsables procuran vincularse al proletariado en su lucha diaria",¹⁵³ mientras que el Secretario de Educación, Ignacio García Téllez, habló en su discurso sobre dos funciones del arte:



56. ATAP, Cartel *El clero sirve al capital*, 1934.

[...] una fase realista y una fase de utilidad social para los obreros que son con quienes tiene sus verdaderos compromisos el Gobierno de la Revolución. Por esto entendemos que el arte es la mejor expresión de la revolución espiritual de México. [...] Asimismo estimo como deber del arte revolucionario la necesidad de que plasme con todo realismo nuestra tragedia y nuestro medio físico, pero no basta el realismo, es urgente la protesta, la actitud airada de lucha [...] El arte debe tener una conciencia de clase.¹⁵⁴

El auge de las Escuelas Nocturnas de Arte para obreros que funcionaban en la ciudad de México, las numerosas Casas del Pueblo¹⁵⁵ y la formación de Brigadas

Culturales, son solo ejemplos aislados de los logros del Departamento de Bellas Artes de la SEP que continuaba desarrollando su enérgica campaña de difusión artística más allá de los límites de la capital. Los testimonios hemerográficos y de archivo informan sobre los traslados de las exposiciones de carteles a las ciudades de provincia "[...] donde con mayores dificultades llegan las palpitaciones

¹⁵³ Anónimo, "Se inauguró el Instituto Cultural Proletario y la exposición de carteles revolucionarios", *El Nacional*, 17 diciembre de 1934, I sección, pp. 1, 2.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 2.

¹⁵⁵ "La exposición de carteles en la Casa del Pueblo", *El Nacional*, México 8 de enero de 1935, p. 4.

sobresalientes del pensamiento nuevo [...] de la dinámica individual transformada en acción colectiva".¹⁵⁶

Como ejemplo mencionaremos el reporte sobre la gran muestra de carteles, pinturas y fotomontajes, realizados por los trabajadores de la ciudad de México, inaugurada en el Centro Cultural Obrero de la Universidad Michoacana.¹⁵⁷ Organizaciones como la Federación de Escritores Proletarios y la Alianza de



57. P. Filónov, Composición, 1915.

Trabajadores de Artes Plásticas con mucho entusiasmo promovían las muestras de carteles revolucionarios.¹⁵⁸ Uno de estos eventos tuvo lugar en las oficinas de

¹⁵⁶ Nota periodística sobre arte proletario , *El Nacional*, México, 8 de febrero de 1935, II sección, p. 2.

¹⁵⁷ "Sobre gran exposición de carteles revolucionarios", AGN, galería III, fondo Lázaro Cárdenas, exp. 505/16.

¹⁵⁸ Telegrama, AGN, galería III, fondo Lázaro Cárdenas, exp. 536.2/1.

Izquierdas. Periódico de acción fundado en junio de 1934 por los escritores mexicanos de vanguardia.¹⁵⁹ Poco después la exposición fue trasladada al Centro Escolar Revolución.¹⁶⁰



58. Exposición de carteles mexicanos, foto de *El Nacional*.

Aunque la calidad de los materiales reproducidos en las páginas de la prensa de la época y la brevedad de los comentarios publicados —que casi nunca mencionan a los autores de los carteles— no permiten valorar plenamente las obras expuestas de gran formato, podemos notar su parecido con los carteles soviéticos. En algunas se observa el lenguaje geométrico constructivista —tintas planas, contrastes cromáticos—, mientras que en otras, especialmente en los carteles dedicados a Lenin y Stalin,¹⁶¹ es indudable la influencia del realismo socialista. (ils. 58, 59)

Llama la atención el hecho de que los carteles se prestan mejor para las exposiciones viajeras "a fin de hacer propaganda ideológica mediante la expresión vigorosa".¹⁶² Esta revaloración del cartel como producto de arte y potente medio de agitación política, coincide con la visión de los constructivistas rusos.

Entre las portadas de folletos que anuncian las actividades culturales promovidas por la SEP, también encontramos varios modelos que parecen seguir la tendencia constructivista. El diseño, basado en contrastes dimensionales y ritmos geométricos, es muy adecuado cuando se necesita un énfasis visual logrado con un máximo de legibilidad y economía de medios. (il. 60)

¹⁵⁹ Nota periodística, *El Nacional*, México, 4 de julio de 1935, I sección, p. 4.

¹⁶⁰ Nota periodística, *El Nacional*, México, 24 de julio de 1935, I sección, p. 4.

¹⁶¹ Nota y foto, *Izquierdas*, México, 1 de julio de 1935, p. 4.

¹⁶² Nota periodística sobre arte proletario, *El Nacional*, México, 8 de febrero de 1935, II sección, p. 2.

El compromiso ideológico asumido por algunos artistas nacionales, así como las tendencias estético-políticas de la vanguardia mexicana, aumentan su semejanza con el experimento soviético.¹⁶³



59. Exposición de carteles mexicanos, foto de *El Nacional*.

De hecho, era común la idea sobre el gran parecido entre las manifestaciones plásticas de México y Rusia.

A mediados de los años 20, la afamada bailarina rusa Ana Pavlova, gran admiradora de la cultura mexicana, dijo en unas declaraciones que "[...] el arte popular ruso y el arte popular mexicano son semejantes hasta la identidad, de tal modo que si Leningrado tuviese pulquerías, sus decorados serían como en México".¹⁶⁴

60. Portada del folleto *Exposición Popular*, 1937.



¹⁶³ Francisco Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, MUNAL/INBA, 1991, p. 84.

¹⁶⁴ Cit. en: Otilio Villaseñor, "Lo que dice Best Maugard del arte mexicano en Estados Unidos", *Universal Ilustrado*, 23 de abril de 1925, p. 83.

Agustín Aragón Leiva, el redactor científico del periódico *El Nacional*, también compartía ese pensamiento en boga. En uno de sus artículos analiza el diseño y las ilustraciones de dos libros parecidos en tema y calidad —*Juguetes mexicanos* y *Juguetes campesinos de Rusia*—, cuyas portadas aparecen en su texto juntas, para mayor contundencia. Informa que el primero fue escrito y editado en 1930 por Gabriel Fernández Ledesma, mientras que el segundo, con prólogo póstumo de Lunacharsky, fue publicado en Moscú en 1934 y enviado a México por sus productores. Llega a la conclusión que las estampas policromadas de ambos libros transmiten "[...] como inherentes a la naturaleza humana el internacionalismo, la fraternidad de todas las naciones, el punto de contacto que invisiblemente ata a los hombres de todas las razas al destino común [...]".¹⁶⁵ (il. 61)



61. Portadas de libros *Juguetes mexicanos*, 1930, y *Juguetes Campesinos de Rusia*, 1934, foto de *El Nacional*

Esta visión de igualdad se convirtió en una característica particular de la época. Conducía, inevitablemente, hacia la observación de las analogías existentes entre las trayectorias culturales de varios pueblos y sus respectivas manifestaciones artísticas. Desarrollada por los representantes de varias nacionalidades, esta idea se

¹⁶⁵ Agustín Aragón Leiva, "Juguetes mexicanos y juguetes campesinos de Rusia", *El Nacional*, México, 12 de septiembre de 1934, II sección, pp. 1, 3.

fundía con el interés por el destino de Rusia y la convicción de su misión histórica. Esta creencia fue también el leitmotiv de una obra importante de André Gide: *Retour de l'URSS* (1936). Los capítulos de este libro, inspirado en las impresiones de su viaje a Rusia Soviética, fueron inmediatamente traducidos y publicados en la prensa mexicana. El célebre escritor francés reflexionaba: "¿Quién dirá lo que la URSS ha sido para nosotros? Más que una patria de elección, un ejemplo, un guía. Lo que soñábamos, lo que casi no nos atrevíamos a esperar, pero a lo que tendían nuestras voluntades, nuestras fuerzas, se había realizado allí. Existía, pues, una tierra en la que la utopía estaba a punto de convertirse en realidad".¹⁶⁶

Además del atractivo especial, de matices ideológicos, que poseía la cultura soviética en varios lugares del mundo, y las similitudes fundamentales que acercaban las artes populares de Rusia y México, existe otro factor que pudo haber motivado el parecido formal visible en su producción gráfica. Nos referimos a la difusión de logros del constructivismo en el extranjero, cuando éste, casi silenciado en su país de origen, inicia una etapa de internacionalización.

Aunque los contactos entre México y Rusia en la esfera cultural se limitaban, por lo general, a los acontecimientos del mundo del espectáculo —la gira del Ballet Ruso en el Teatro del Palacio de Bellas Artes¹⁶⁷ o la llegada del Coro de Cosacos del Don, dirigido por Serguei Jarov—¹⁶⁸ también se inauguraban exposiciones de artes gráficas.

Al examinar la información sobre las actividades culturales organizadas en el Palacio de Bellas Artes en la década de los 30, nos percatamos que en febrero de 1935 en la galería de Exposiciones tuvo lugar la muestra colectiva "Carteles de la URSS".¹⁶⁹ Tal vez como respuesta, en mayo de 1936 se inauguró una exposición de carteles creados por artistas mexicanos titulada "Propaganda Gráfica".¹⁷⁰

Las notas periodísticas de la época nos revelan que las muestras más sobresalientes del cartel soviético presentes en México en la exposición organizada

¹⁶⁶ André Gide, "Retorno de la URSS", *Ilustrado*, México, febrero de 1937, núm. 1032, p. 40.

¹⁶⁷ *El Nacional*, México, 27 de septiembre de 1934, sección Artes Plásticas.

¹⁶⁸ *El Nacional*, México, 31 de enero de 1934, sección Artes Plásticas.

¹⁶⁹ *Palacio de Bellas Artes. 50 años de Artes Plásticas*, México, INBA-SEP, 1988, p. 249.

¹⁷⁰ *Idem*.

por el Departamento de Bellas Artes de la SEP en 1935,¹⁷¹ eran ya bien conocidas, pues se exhibieron en varias ocasiones.¹⁷² Efectivamente, en el anuncio periodístico de una de las muestras internacionales del cartel, llevada a cabo en febrero de 1934 en la Sala de Arte, no sólo se mencionan los "[...] ejemplos de propaganda socialista rusa [...]", sino se presentan juntos dos carteles –soviético y mexicano– asombrosamente parecidos. El autor de la nota comenta con satisfacción: "[...] dentro de las limitaciones que existen en nuestro medio, el trabajo de los artistas, tipógrafos y grabadores nacionales no desmerece al lado de los extranjeros".¹⁷³ (il.62)



62. Anuncio de la exposición de carteles, foto de *El Nacional*, 1934.

Posiblemente, estas obras eran vistas y analizadas por los diseñadores mexicanos, impulsando sus propios experimentos plásticos. Resultado de estas búsquedas revelan semejanzas figurativas y temáticas entre la producción gráfica de

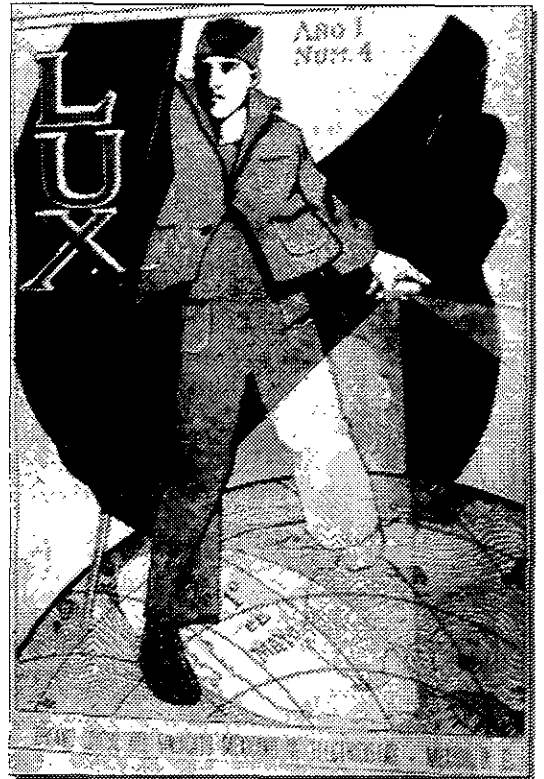
¹⁷¹ Nota sobre la inauguración de la muestra de 52 carteles rusos, *El Nacional*, México, 17 de febrero de 1935, sección Artes Plásticas, p. 1.

¹⁷² "Los carteles de la URSS", *El Nacional*, México, 3 de marzo de 1935, sección Vida Artística.

¹⁷³ "Hoy se inaugura la interesante exposición de carteles", *El Nacional*, México, 22 de febrero de 1934, I sección, p. 7.

ambos países, hasta llegar hacia el empleo del mismo repertorio de alegorías y códigos, como sucede en el caso del cartel *Censos Industrial y Ejidal*. Curiosamente, se trata de una cita casi exacta del fragmento del famoso grupo escultórico de V. Mújina *El obrero y la campesina*, obra clave para el realismo socialista: las manos que empuñan los instrumentos de trabajo, simbolizan la alianza entre dos clases protagónicas. (il. 63)

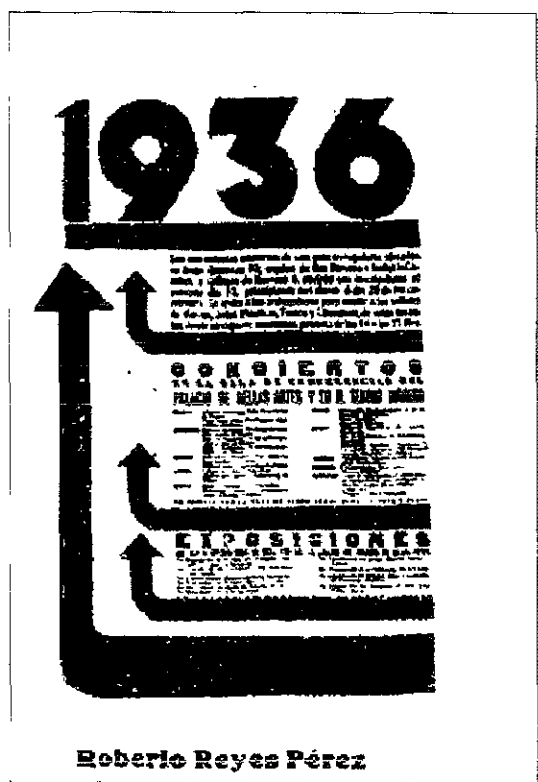
Vale la pena recordar otro ejemplo de "reciclaje", donde el modelo figurativo acertado sugiere nuevas variaciones. Un popular cartel soviético *Trabajadores de todo el mundo, uníos* no sólo fue reproducido en numerosas ocasiones en la prensa mexicana, sino también parece inspirar el diseño de la portada de la revista *Lux*, órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas. (il. 64) El tema de la figura monumental del proletario que domina el globo terráqueo, enarbolando la bandera rojinegra del anarco-sindicalismo, tiene mucho en común con el cartel ruso mencionado, mismo que conservaría su vigencia durante varios años y estaría presente en fotomontajes y otras obras de los diseñadores mexicanos. (il. 74)



63. Cartel *Censos Industrial y Ejidal*, foto de Izquierdas, 1935.

64. Portada de la revista *Lux*. 1929.

La exhibición de dibujos y proyectos de los alumnos de la Escuela de las Artes del Libro, llevada a cabo en marzo de 1939 en el Palacio de Bellas Artes, confirmó la constancia de sus esfuerzos creativos y mostró la calidad y el profesionalismo de sus búsquedas creativas.



65. R. Reyes Pérez, Cartel, 1936.

El interés y la simpatía mutuos existentes entre los dos pueblos, continúan también en los años 40, lo que se refleja en las muestras colectivas fotográficas: *Frente y Retaguardia Rusos* (1943), *Arquitectura de la URSS* (1944) y *Fotografías sobre etapas arquitectónicas de Moscú* (1945)¹⁷⁴ que tuvieron lugar en el mismo recinto y contribuyeron a la difusión de conocimientos sobre el arte fotográfico y el diseño soviéticos. El hecho de limitar los contactos culturales a exposiciones fotográficas se debió a una complicada situación y dificultades propias del país que acababa de salir victorioso después de una larga y agotadora lucha contra el fascismo.

3. C. LEAR y *Frente a Frente* 1934–1938

La agitada época de los años 30 se caracterizaba en varias partes del mundo por fuertes convulsiones en las estructuras sociales, políticas y culturales. Esta inestabilidad, acompañada por la amenaza creciente del nazismo, produjo en México el surgimiento de agrupaciones artísticas con una clara orientación ideológica. Entre sus propósitos estaba la defensa de la cultura, vista como vehículo indispensable para el proceso de la transformación del orden existente en una sociedad más justa.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 254–257.

Uno de estos grupos, llamado Lucha Intelectual Proletaria (LIP) se formó en México en 1931; en su programa estético se reflejaron las ideas sobre el arte al servicio del proletariado, propuestas enfocadas al desarrollo de formas de expresión "[...] sencillas, accesibles a las masas obreras y campesinas". Se interesaba en la edición de folletos y organización de conferencias, debates y exposiciones artísticas.¹⁷⁵ La existencia de LIP fue breve, sin embargo su experiencia sirvió como base para la fundación, en febrero de 1934, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, misma que nació en 1930 en la ciudad ucraniana de Jarkov, URSS.¹⁷⁶



66. G. Fernández Ledesma, Cartel antifascista, 1935.

La LEAR estaba relacionada con el Partido Comunista Mexicano y compartía sus ideas sobre la lucha de clases, incluyendo la meta principal: el combate al imperialismo y al militarismo fascista con las armas de la cultura y del arte público.¹⁷⁷

La Liga, que se definía como organización revolucionaria independiente, contaba con varias secciones: artes plásticas, literatura, música, pedagogía, ciencias, fotografía, teatro y cine. Entre sus militantes se encontraban Leopoldo Méndez, Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Juan de la Cabada, Luis Arenal, Gabriel Fernández Ledesma y otros artistas e intelectuales mexicanos.

Las actividades de la LEAR eran variadas: la organización de cursos y viajes culturales para trabajadores, participación en el Primer Congreso de Escritores Revolucionarios, edición de folletos y

¹⁷⁵ Francisco Reyes Palma, "Radicalismo artístico en México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis", s/d, copia mecanográfica del texto, p. 3.

¹⁷⁶ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME, 1994, p. 104.

¹⁷⁷ Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 4.

carteles, convocatorias a la Asamblea Nacional de Artistas Plásticos y publicación de la revista *Frente a Frente*, cuyo título se relaciona con la consigna "clase contra clase" proclamada en el VI Congreso de la Internacional Comunista.¹⁷⁸ (ils.65,66,67)



67. LEAR, Cartel *Fuerza a la lucha*, foto de Izquierdas, 1935.

Su primer número aparece en noviembre de 1934 y el último en enero de 1938. Durante estos años *Frente a Frente* manifestó un claro enfoque social y la preocupación por nuevas formas culturales, estableciendo un enlace entre arte y política. Las propuestas de la LEAR se basan en la teoría de la cultura proletaria y señalan una tendencia hacia la valoración de la experiencia rusa.

El vínculo entre artistas e intelectuales mexicanos y sus tareas conjuntas de carácter político-cultural, tiene su prototipo en la formación de organizaciones parecidas en la URSS como Proletkult, Liga Nueva de los Pintores, Asociación de los Artistas de Rusia Revolucionaria, Liga de Pintores de Caballete, Izobrigada, etc.

Cabe recordar que fue durante la década de los años 20 y en la primera mitad de los 30, cuando algunos grupos artísticos en Rusia proclaman la temática realista, surgida de la Revolución, y luchan contra las tendencias formalistas y apolíticas. Como sabemos, este proceso de penetración ideológica en el arte propició un cambio dramático en abril de 1932, cuando por decreto del Comité Central del

¹⁷⁸ Francisco Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", edición facsimilar de *Frente a Frente*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 5.

Partido Comunista de la URSS fueron disueltas todas las organizaciones literarias y artísticas y se proclamó la fundación de la Unión de Escritores. Sin embargo, estos cambios radicales no impidieron que semejantes planteamientos políticos tuvieran simpatizantes entre los integrantes de la LEAR, deslumbrados tal vez con los alcances soviéticos previos al inicio de la época del culto a la personalidad.



68. Portada de *Frente a Frente*.

En la Síntesis de los Principios Declarativos de la LEAR publicada en el primer número de *Frente a Frente*, la experiencia de la URSS se considera como "[...] el camino a seguir por los proletarios de todos los países de la tierra".¹⁷⁹

Las comparaciones de México con la Unión Soviética son frecuentes. Así, Luis Sánchez Pontón afirma en su artículo:

Nuestra situación ha sido, por mucho tiempo, semejante a la de Rusia: por eso existe tal vez mayor comprensión aquí, que en otras partes, respecto a las tendencias de la URSS [...] En efecto, México es, en América la frontera de dos razas y dos culturas; es Eurindia, como Rusia es Eurasia (*sic*); su movimiento de transformación, iniciado siete años antes que el de Rusia, nació de un sentimiento popular producido por condiciones sociales también semejantes a las del pueblo eslavo.¹⁸⁰

En el otro texto leemos: "Guardando las distancias, las diferencias de la cultura, las diferencias de la civilización misma [...] entre la Rusia zarista y México prehispánico

¹⁷⁹ "Síntesis de los principios declarativos de la LEAR", *Frente a Frente*, México, núm. 1, noviembre de 1934 (primera época), p. 3.

¹⁸⁰ Luis Sánchez Pontón, "Los vaticinios burgueses y el porvenir de la Unión Soviética", *Frente a Frente*, México, núm.4, julio de 1936 (segunda época), p. 18.

no hay gran diferencia; hay una gran semejanza. Fue nuestro país como el otro, un Estado multinacional [...]"¹⁸¹



69. Ilustración de *Frente a Frente*.

El interés de los militantes mexicanos está reflejado en la información sobre problemas, logros y fracasos de la URSS en su anhelo de instaurar la nueva sociedad y nueva cultura. Casi en cada número de la revista se pueden encontrar notas periodísticas o artículos extensos dedicados al análisis de la situación en aquel país lejano. Como ejemplos podemos mencionar "Panorama de la Revolución Rusa" escrito por Miguel Ángel Velasco,¹⁸² "Impresiones de la Unión Soviética" por Enrique González Aparicio,¹⁸³ "El teatro y la Revolución en la URSS" de Armen Ohanian, "Por la URSS" y "Las aspiraciones artísticas de las masas en la URSS" de Romain Rolland,¹⁸⁴ así como "El esfuerzo cultural en la Unión Soviética" de Carlos Vildrac,¹⁸⁵ entre otros.

¹⁸¹ Vicente Lombardo Toledano, "Como resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas", *Frente a Frente*, México, núm. 6, noviembre de 1936, p. 5.

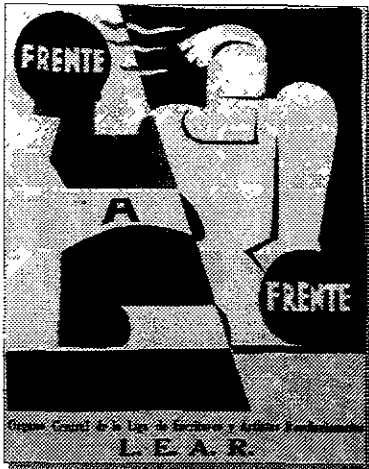
¹⁸² *Frente a Frente*, México, núm. 1, 1934, p. 8.

¹⁸³ *Frente a Frente*, México, núm. 3, 1935, p. 10.

¹⁸⁴ *Frente a Frente*, México, núm. 1, 1936 (segunda época), pp. 14,20.

¹⁸⁵ *Frente a Frente*, México, núm. 4, julio de 1936 (segunda época), pp. 4,8.

La revista, en la que colaboraban corresponsales mexicanos y extranjeros, proporcionaba a sus lectores la información política y cultural del país y del mundo, acompañándola con reportajes fotográficos y reproducciones de obras de arte. Entre los temas tratados se destacan los de crítica social, los de análisis de la situación nacional, el de la lucha del pueblo español contra el fascismo y las exigencias del restablecimiento de las relaciones diplomáticas con la URSS.



70. Ilustración de *Frente a Frente*. 71. Viñeta de *Frente a Frente*.



El diseño de *Frente a Frente*, conocido actualmente gracias a su reedición facsimilar, se distingue por la combinación de diferentes medios. (il. 68, 69, 70, 71) Las viñetas temáticas con las imágenes lineales, la posición típicamente constructivista de los encabezados que enmarcan y dividen las columnas de texto y la composición variada de las páginas reflejan la creatividad de sus autores, en la mayoría de los casos, anónimos. (il. 72) Gran importancia para la expresión de las ideas de la LEAR tenían las carátulas de su órgano impreso. (il. 73)

72. Diseño de las páginas de *Frente a Frente*.

Desde su surgimiento, la revista no pudo mantener la periodicidad deseada de doce números por año, debido a dificultades editoriales y problemas administrativos. Varios meses transcurrieron entre la aparición del último –el tercer– número de la primera época en mayo de 1935 y la reanudación de *Frente a Frente* en marzo de 1936.



73. 74. 75. Portadas de *Frente a Frente*.

El inicio de esta nueva fase se reflejó en el diferente diseño de las portadas. A partir de la segunda época la revista se imprime a dos tintas, el tamaño de las hojas aumenta, la altura de letras disminuye y el texto compacto se coloca en dos o tres columnas. Con mayor frecuencia se emplea fotografía y fotomontaje. (il. 74)

Los dos primeros números de la segunda época muestran un uso mínimo de recursos técnicos y exploración de la expresividad pura de las letras. La composición del tipo constructivista surge de la yuxtaposición del título de la revista sobre el bloque de caracteres alargados, de mayor tamaño, que forman el nombre abreviado de la Liga. (il. 75)

A mediados de 1937 la LEAR perdió su unidad. Conflictos internos y el proceso de burocratización motivaron la desintegración paulatina de esta asociación, que defendía "[...] con una pluma, pincel y su propia prensa, las aspiraciones

socialistas del pueblo".¹⁸⁶ No obstante, poco tiempo después varios integrantes de la LEAR pasaron a formar parte de otro grupo, el Taller de Gráfica Popular.

3. D. El Taller de Gráfica Popular

El surgimiento del Taller de Gráfica Popular (TGP) y su etapa inicial coinciden con importantes obras sociales promovidas durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas (1934–1940) con el fin de defender las conquistas de la Revolución Mexicana. El ambiente político nacional durante el gobierno cardenista era favorable "[...] para el desarrollo revolucionario de la cultura mexicana, dando, asimismo, nuevos impulsos a las Artes Plásticas".¹⁸⁷

La consolidación del movimiento obrero tuvo como resultado la organización, en 1937, de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) dirigida por Vicente Lombardo Toledano y la formación en el año siguiente de la Confederación de Trabajadores de la América Latina. Las ideas de la unión de las fuerzas, del trabajo colectivo, así como el intento por elevar la conciencia del pueblo, se reflejaron en la más intensa utilización de la estampa como medio directo de la expresión política.

El Taller de Gráfica Popular fue fundado en 1937 por los integrantes de la sección de Artes Plásticas de la LEAR, encabezada por Leopoldo Méndez –a quien pertenece la iniciativa de su creación–, y apoyada por Pablo O'Higgins y Luis Arenal. Los primeros en afiliarse fueron Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, entre otros.

En su Declaración de Principios, en marzo de 1945, el TGP se proclama como "centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura", afirma que, a través de sus obras, busca beneficiar "los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista".¹⁸⁸

¹⁸⁶ Hannes Meyer, "El Taller de Gráfica Popular en México", en *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra plástica colectiva*, México, La Estampa Mexicana, 1949, p. VI.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra plástica colectiva*, México, La Estampa Mexicana, 1949, p. I.

Haciendo hincapié en las tendencias realistas, los miembros del Taller se comprometieron a difundir su gráfica, "[...] con la conciencia de que así elevan el anhelo de desarrollar el arte al calor y a la altura de la batalla diaria que los trabajadores libran por su bienestar y por su progreso".¹⁸⁹



76. L. Méndez, Cartel *Mariscal S. Timoshenko. Sus triunfos son los nuestros*, litografía en dos tintas, 1942.

Con el propósito de tomar parte en la lucha política, TGP coopera con las organizaciones populares. Realizando trabajos gratuitos, pone en práctica la idea constructivista de un arte al servicio del pueblo.

Aunque no fue fácil para los integrantes del TGP establecer contactos con las asociaciones internacionales, trataron de enviar sus publicaciones al extranjero, sin olvidar a la Unión Soviética, donde los cambios en la política cultural marcaban ya un fuerte retroceso. Los vínculos con sus colegas rusos se evidencian en una reseña crítica sobre la exposición de la LEAR en Moscú en 1940. En la misiva los burócratas moscovitas del campo del arte aconsejan a los artistas mexicanos realzar los rasgos

¹⁸⁹ Leopoldo Méndez, "Prólogo", en *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra plástica colectiva*, México, La Estampa Mexicana, 1949, p. IV.

"de belleza moral y física" de los campesinos y obreros,¹⁹⁰ lo que demuestra la existencia de la intolerancia hacia cualquier intento de búsquedas formales ajenas al realismo socialista de características académicas.

Años más tarde, en otra carta de Moscú, fechada en abril de 1949 y firmada por A. Guerasimov, Presidente de la Academia de Artes de la URSS, se expresa ya la satisfacción por conocer los logros creativos de los miembros del Taller, quienes, rechazando la teoría del arte puro, "ligan estrechamente su arte a la vida y los anhelos del pueblo".¹⁹¹

El TGP no se limitó a responder a los problemas inmediatos de México, sino llegó a interpretar los sucesos internacionales. Durante la Segunda Guerra Mundial la actividad de la agrupación se concentró en la lucha antifascista. Entre muchos carteles de aquella época mencionaremos los que corresponden a los acontecimientos en el frente soviético. La obra de Méndez dedicada al mariscal S. Timoshenko *Sus triunfos son los nuestros*, se destaca por el papel secundario del mensaje escrito ante la imagen serena del héroe militar. El manejo del espacio en blanco, la combinación de letras angulares con las itálicas y la pequeña estrella roja son los detalles que nos recuerdan la herencia constructivista. (il.76)

77. Alfredo Zalce,
Cartel La URSS
*defiende las libertades
del mundo*
¡Ayudemosla!,
litografía en dos tintas,
1941.



¹⁹⁰ Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, INBA, 1992, p. 73.

El cartel de Alfredo Zalce *La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudémosla!* muestra en su dinámica compositiva la semejanza con algunas "ventanas ROSTA". (il. 77)



78. TGP, Cartel *Luchamos en el mismo frente ¡Unidos venceremos! Primera convención nacional de amigos de la URSS*, litografía en dos tintas, 1941.

79. TASS, Cartel soviético *Mueran los invasores alemanes*, 1941.

Al comparar otro cartel del TGP *Luchamos en el mismo frente* (il.78) con la producción soviética contemporánea, no queda duda sobre la influencia del realismo socialista.(il. 79) No obstante, sus propuestas formales no logran dominar por completo las mentes de los autores mexicanos, quienes tuvieron suficiente inventiva para seguir abordando los temas antifascistas por medio de *calaveras*,

¹⁹¹ *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra plástica colectiva*, México, La Estampa Mexicana, 1949, p. XX.

manifestación artística genuinamente autóctona. Tal es el caso de L. Méndez, creador de la impactante obra *Corrido de Stalingrado*. (il. 80)



CORRIDO DE STALINGRADO

En el mes de Septiembre
 cuando el invierno
 se hizo sentir
 en la ciudad de Stalingrado
 se dio inicio a una
 batalla que duró
 hasta el mes de Enero
 cuando la ciudad
 fue tomada por los
 nazis.
 En esta batalla
 murieron millones
 de personas.
 Fue una batalla
 muy dura.
 Los nazis
 querían destruir
 la ciudad.
 Pero los soldados
 de Stalingrado
 se defendieron
 valientemente.
 Y al final
 la ciudad
 fue destruida.

En el mes de Septiembre
 cuando el invierno
 se hizo sentir
 en la ciudad de Stalingrado
 se dio inicio a una
 batalla que duró
 hasta el mes de Enero
 cuando la ciudad
 fue tomada por los
 nazis.
 En esta batalla
 murieron millones
 de personas.
 Fue una batalla
 muy dura.
 Los nazis
 querían destruir
 la ciudad.
 Pero los soldados
 de Stalingrado
 se defendieron
 valientemente.
 Y al final
 la ciudad
 fue destruida.

En el mes de Septiembre
 cuando el invierno
 se hizo sentir
 en la ciudad de Stalingrado
 se dio inicio a una
 batalla que duró
 hasta el mes de Enero
 cuando la ciudad
 fue tomada por los
 nazis.
 En esta batalla
 murieron millones
 de personas.
 Fue una batalla
 muy dura.
 Los nazis
 querían destruir
 la ciudad.
 Pero los soldados
 de Stalingrado
 se defendieron
 valientemente.
 Y al final
 la ciudad
 fue destruida.

En el mes de Septiembre
 cuando el invierno
 se hizo sentir
 en la ciudad de Stalingrado
 se dio inicio a una
 batalla que duró
 hasta el mes de Enero
 cuando la ciudad
 fue tomada por los
 nazis.
 En esta batalla
 murieron millones
 de personas.
 Fue una batalla
 muy dura.
 Los nazis
 querían destruir
 la ciudad.
 Pero los soldados
 de Stalingrado
 se defendieron
 valientemente.
 Y al final
 la ciudad
 fue destruida.

En el mes de Septiembre
 cuando el invierno
 se hizo sentir
 en la ciudad de Stalingrado
 se dio inicio a una
 batalla que duró
 hasta el mes de Enero
 cuando la ciudad
 fue tomada por los
 nazis.
 En esta batalla
 murieron millones
 de personas.
 Fue una batalla
 muy dura.
 Los nazis
 querían destruir
 la ciudad.
 Pero los soldados
 de Stalingrado
 se defendieron
 valientemente.
 Y al final
 la ciudad
 fue destruida.

En el mes de Septiembre
 cuando el invierno
 se hizo sentir
 en la ciudad de Stalingrado
 se dio inicio a una
 batalla que duró
 hasta el mes de Enero
 cuando la ciudad
 fue tomada por los
 nazis.
 En esta batalla
 murieron millones
 de personas.
 Fue una batalla
 muy dura.
 Los nazis
 querían destruir
 la ciudad.
 Pero los soldados
 de Stalingrado
 se defendieron
 valientemente.
 Y al final
 la ciudad
 fue destruida.

80. L. Méndez, Calavera Corrido de Stalingrado, 1942.

Otro cartel, también dedicado a la batalla de Stalingrado, fue realizado por P. O'Higgins. Como en otros ejemplos, marcados por el influjo del realismo socialista, es evidente la fusión del contenido con la precisión formal, la elocuencia del gesto y del mensaje. (il.81)

Estos carteles sencillos, donde los recursos tipográficos se combinan con las imágenes descriptivas, comprueban la afinidad con la tendencia realista. Los artistas mexicanos, simpatizantes del socialismo, se adaptan a las consignas soviéticas.

Buscan además otras formas de apoyar la lucha antinazi. Así, en 1943, en la Feria del Libro de México funcionaba un Pabellón del Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, resultado del esfuerzo colectivo de los miembros del Taller A. Zalce, F. Mora, L. Bergner y H. Meyer.

En los volantes y los carteles, en las ilustraciones y *calaveras* del TGP se reflejó el sentimiento de unión, existente entre los pueblos de la URSS y México.



81. Una esquina de la Av. 5 de Mayo en la ciudad de México, con cartel de Pablo O'Higgins *El frente soviético es nuestra primera línea de defensa; Sostengámosla!*, litografía en dos tintas, invierno de 1942-1943.

Conclusiones

Los años 1920-1940 significaron una etapa de cambios dentro del arte y del diseño internacional. Durante estas décadas se registraron variaciones en los estilos, evolucionaron los géneros y el carácter mismo de estas actividades creativas. El cartel y los impresos de gran tiraje adquirieron un nuevo sentido dentro de la vida social del siglo XX y ocuparon una posición privilegiada entre otras formas artísticas. Si recordamos las funciones que cumplían las publicaciones masivas en aquel entonces, estaría claro que los movimientos políticos y sociales necesitaban de la producción gráfica que correspondía a las metas de la propaganda, por ser un medio capaz de dirigirse a un amplio círculo de espectadores. Este hecho, relacionado con el proceso de democratización del arte, no puede entenderse sin tener en cuenta las aportaciones del patrimonio constructivista.

Con el surgimiento de un nuevo tipo de diseño, nacido en los años 20 en Rusia, las obras producidas dentro de esta tendencia se destacan por ser estrictamente modernas, industriales, constructivas. Ya sus primeras composiciones, decorativas o simbólicas, marcan el inicio de la renovación de la tipografía tradicional. La expansión del constructivismo, surgido como resultado de los contactos entre el arte y los movimientos sociales, materializa la idea de edificación de una nueva formalidad artística, donde en lugar de la visión romántica antropocéntrica, el mundo nuevo de fábricas y máquinas sobresale por su propia estética, misma que convierte el constructivismo en una fuerza viva e irrefrenable.

Lejos de la postura oficial soviética, que durante décadas afirmaba que por ser abstracto el arte pierde su relación con la política, ideología y función, el constructivismo ruso logró extender sus influencias fuera de las fronteras de la URSS.

Tanto en Rusia, como en México existía un fuerte vínculo entre la vanguardia artística y las fuerzas políticas, responsables de importantes cambios sociales. Este fue el factor que provocó la aceptación del lenguaje formal constructivista, visto como la equivalencia del contenido revolucionario.

El internacionalismo que caracteriza el periodo cardenista, la popularidad de las ideas de izquierda entre los intelectuales y artistas, así como el programa estatal de la educación socialista, que pretendía mejorar las condiciones culturales y económicas de los mexicanos y fortalecer los lazos de solidaridad entre los pueblos, crearon un ambiente favorable para el desarrollo de la amplia tarea de la comunicación masiva y el intercambio de propuestas plásticas.

Al mismo tiempo, en México nunca desapareció la inclinación hacia lo nacional, que exaltó el tipo característico del hombre como parte de todo un pueblo. Inspiró la búsqueda de un arte mexicano y a la vez universal, estimuló su contacto efectivo con la sociedad.

A diferencia de la URSS, donde, antes de la implantación del realismo socialista, el constructivismo estaba apoyado por el Estado, en México los seguidores de esta tendencia eran, por lo general, simpatizantes de la izquierda o militantes del perseguido Partido Comunista Mexicano: Diego Rivera, los estridentistas, los integrantes de la LEAR, los miembros de la ATAP o del TGP.

Aunque la *Revolución popular en México durante años permaneció en un estado latente*, los cambios paulatinos del rumbo político del país hacia la derecha obligaron a los artistas, adeptos a las ideas socialistas, a emprender una lucha por medio de un arte de contenido social. Las formas constructivistas, sus motivos geométricos, relacionados con los temas modernos, resultaron para ellos muy atractivos y adecuados para tal propósito.

A pesar de que con el paso de tiempo muchos aspectos dentro de la historia del constructivismo, tanto en su lugar de origen, como en otros países, se quedaron fuera del interés de la crítica, y otros fueron borrados u olvidados, el conocimiento de este trasfondo puede enriquecer no solamente la historia del diseño, sino también nuestra comprensión e interpretación de los problemas e ideas de toda una época.

Las repercusiones del constructivismo ruso en México, donde en el periodo estudiado el gusto por lo popular se combina con los experimentos vanguardistas, muestran la vitalidad de sus aportaciones al diseño gráfico. No siempre reconocido, se funde con la calidad estética de los impresos mexicanos. Al aterrizar en el suelo fértil de México, la semilla constructivista encuentra suficiente fuerza para dar frutos. Más aún, estas propuestas aceptadas por los artistas mexicanos, fueron también desarrolladas y enriquecidas. Paradójicamente, la postura internacionalista tuvo más eco en los autores mexicanos que en sus similares soviéticos.

Probablemente, el tema que nos ocupó por varios años puede parecer ahora fuera de interés. El recuerdo mismo de “México Rojo” es capaz de causar el descontento, suscitar reticencias y provocar el deseo de deslindarse del pasado “incómodo”. Sin embargo, los testimonios concretos sobre la vida política de la época y la huella que el constructivismo dejó en el diseño gráfico mexicano todavía no han desaparecido en su totalidad: existen en las páginas amarillentas de periódicos y revistas, en viejos carteles que forman parte de las colecciones públicas y privadas, en los recuerdos conservados en la memoria de los pocos contemporáneos sobrevivientes, en los datos sobre los autores, que los especialistas interesados buscan y encuentran.

Al llevar a cabo esta investigación sobre la tipografía mexicana y soviética, hemos obtenido resultados de análisis que juzgamos concluyentes en esta etapa del presente estudio. Nuestra aspiración fue llenar lagunas en la materia del desarrollo del diseño gráfico de ambos países y comprender el contenido y significado esencial de las obras artísticas que actualmente están devaluadas junto con su fundamento ideológico.

Aunque la abstracción, la heredera de la antigua corriente iconoclasta, se vuelve una de las tendencias más importantes en el arte del siglo XX, no todas de

sus múltiples facetas mundialmente conocidas tienen una repercusión evidente en el diseño gráfico mexicano. Entre todas las vanguardias rusas –cubismo, futurismo, suprematismo–, únicamente el universo estético del constructivismo, con su rigor geométrico y su sueño de síntesis de las artes, encuentra en México una proyección a mediano y largo plazo, marcando la apertura de una nueva puerta, de la cual el constructivismo sólo fue un umbral.

Las innovaciones que tienen lugar en la tipografía internacional de la época en cuestión, no son un hecho aislado, sino que forman parte de un amplio proceso enfocado a la consolidación de una nueva conciencia social y política. Partiendo de este punto, y al estudiar detenidamente la situación histórica y artística en el México posrevolucionario, pudimos comprobar nuestra hipótesis sobre la existencia de la etapa constructivista, breve pero provechosa, que vivió el diseño gráfico mexicano entre 1926 y 1940.

Constatamos que las metas de algunos maestros mexicanos, afines a las ideas constructivistas sobre la utilidad social de la producción artística, coincidían con las aspiraciones y las tareas de sus colegas rusos: reivindicar el arte del libro, acercar la cultura al pueblo. En varios casos específicos, comprobamos que los diseñadores mexicanos tomaron en cuenta las soluciones plásticas de los colegas rusos, cronológicamente anteriores o contemporáneos, llevando a su obra los mismos atributos: la simplificación de la forma, el interés por los motivos industriales y urbanos, el gusto por las estructuras geométricas y líneas de fuerza.

Sin lugar a dudas, las experiencias soviéticas en este campo lograron contribuir al afán educativo de México, mismo que se materializó en el funcionamiento de *Escuelas de Arte para Trabajadores*, en las editoriales especializadas en la literatura vinculada con la difusión de conocimientos y la cultura, en la fundación de talleres dedicados al diseño y la producción de libros, en la implantación de un sistema pedagógico integral y efectivo, en el cual la teoría se combinaba con la práctica, donde artistas y artesanos, alumnos y maestros juntos participaban en la creación de un estilo nacional.

También fue confirmada la suposición de que las relaciones culturales entre ambos países, especialmente vivas y estrechas a lo largo del periodo examinado,

resultaron ser factor coadyuvante para la aceptación de las propuestas constructivistas en México. El razonamiento sobre el alcance temporal que tuvo la ideología soviética en México y su importante influjo al hecho de asimilación del lenguaje constructivista, concordó con varias pruebas concretas.

Asimismo, fue acertada la idea sobre el papel considerable que desempeñaron las exposiciones internacionales y los medios impresos de información en la difusión de las tendencias formales constructivistas en el extranjero.

El estudio de variadas fuentes de información, obras y documentos, testimonios escritos y directos, permitió realizar el propósito principal de nuestra investigación: encontrar los rasgos constructivistas en el diseño gráfico mexicano de aquel periodo. Al analizar diversas formas de impresos, notamos que libros, revistas y carteles resultaron ser especialmente propicios para la aplicación de innovaciones constructivistas, aunque su presencia también fue descubierta en periódicos y folletos.

El diseño gráfico constructivista se basaba sobre principios de funcionalidad, centrándose en la estructura expresiva y la eliminación completa de la decoración superflua. Este lenguaje austero, aplicado al diseño gráfico mexicano, encontró un campo de acción adecuado a sus señales visuales: la tipografía y el cartel, donde la información y el poder de convocatoria son especialmente necesarios.

Finalmente, pudimos constatar que en México, donde la magnitud y la persistencia del impulso cultural supera las cambiantes tendencias ideológicas, los hallazgos teóricos y prácticos del constructivismo y sus características formales fueron retomados y transformados creativamente como elementos útiles para la construcción de nuevos cimientos culturales de carácter universal.

El estudio realizado nos permitió llegar a la satisfactoria conclusión de que el patrimonio constructivista no se desvaneció con el tiempo, no cayó en el olvido, sino que se convirtió en una inspiración duradera para las siguientes generaciones de diseñadores gráficos del país y del mundo.

Lista de ilustraciones

Parte I

1. Portada del Catálogo de la IV Exposición de la Asociación de Artistas, San Petersburgo, 1895.
2. Portada del Catálogo de la Exposición de Primavera, San Petersburgo, 1901.
3. C. Somov, Cubierta de la revista *Mir Iskusstva*, 1900.
4. L. Bakst, Cubierta de la revista *Mir Iskusstva*, 1902.
5. E. Lanceray, Cubierta de la revista *Mir Iskusstva*, 1903.
6. V. Sokolov, Cubierta del Catálogo de la Exposición Periódica de la Asociación Moscovita de Artistas, 1897.
7. V. Vasnetsov, Viñeta y diseño de la página del *Poema acerca del profético Oleg* de A. Pushkin, 1899.
8. M. Vrubel, Cubierta del *Catálogo de la Exposición de los 36 Artistas*, 1902.
9. I. Bilíbin, Diseño de la portada de *Cuento sobre el pescador y el pescadito* de A. Pushkin, 1908.
10. I. Bilíbin, Invitación al banquete imperial, San Petersburgo, 1910.
11. I. Bilíbin, Anuncio para el restaurante "Medved", San Petersburgo, 1912.
12. V. Kandinsky, Cartel para la 1ª Exposición del grupo Phalanx, litografía, 1901.
13. V. Kandinsky, Boceto de la cubierta del almanaque *Der Blaue Reiter*, temple / papel, 1911.
14. N. Feofiláctov, Cubierta de la revista *Vesy*, s.f.
15. V. Borísov–Musátov, Cubierta de la revista *Vesy*, 1905.
16. E. Lanceray, Cubierta de la revista *Zolotoe Runó*, 1906.
17. M. Dobuzhinsky, Marco decorativo de la revista *Zolotoe Runó*, 1906.
18. P. Filónov, Cubierta del libro futurista *Parnaso Rugiente*, 1913.
19. P. Filónov, Ilustración y texto del libro de poesía futurista de V. Jlebnikov, litografía, 1914.
20. K. Malevich, Portada de la carpeta de materiales para el Congreso de los Campesinos, litografía, 1918.
21. K. Malevich, Portada del libro *Sobre nuevos sistemas en el arte*, Vitebsk, 1919.
22. V. Mayakovsky, *Ventana satírica ROSTA*, núm. 109, s.f.
23. V. Mayakovsky, *Ventana satírica ROSTA*, núm. 316, s.f.
24. Cartel ROSTA *Organicen la Semana del Regalo Rojo*, litografía, ca. 1920.

25. Portada de la revista *Maestría del teatro*, núm. 1, litografía, 1922.
26. G. Klutsis, Portada de la revista *Proletarskoe Studienchestvo*, núm. 2, litografía, 1923.
27. G. Klutsis, Portada de la revista de Proletkult *Gorn*, 1923.
28. N. Suetin, Boceto de la portada del libro de M. Gorky *Vladimir Lenin*, acuarela, tinta/papel, 1924.
29. L. Popova, Portada de la revista *Muzycalnaia Nov*, núm.5, litografía, 1924.
30. A. Rodchenko, Portada del libro, 1922.
31. A. Rodchenko, Portada de la revista *LEF*, núm. 1, 1923.
32. A. Rodchenko, Portada de la revista *Novyi LEF*, núm. 1, litografía, 1927.
33. A. Rodchenko, Cartel para la película de Dziga Vertov *Cine – Ojo*, litografía, 1924.
34. A. Rodchenko, Portada y contraportada del libro de Mayakovsky *Jorosho*, 1928.
35. A. Rodchenko, Anuncio comercial *Lápices de calidad*, 1923.
36. El Lissitzky, Cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja*, litografía, 1920.
37. El Lissitzky, Boceto para el *Cartel conmemorativo de la Revolución Rusa de 1905, 1919–1920*.
38. El Lissitzky, Portada de la carpeta de bocetos de vestuario y escenografía para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*, 1920–1921.
39. El Lissitzky, Bocetos de la portada del *Catálogo de la 1ª Exposición del Arte Ruso en Berlín*, 1922.
40. ----
41. El Lissitzky, Boceto de la portada de la revista *Broom*, núm. 3, aguada/papel, 1922.
42. El Lissitzky, *El futbolista*, Ilustración para el libro de I. Erenburg, lápiz, tinta, aguada, *collage*/cartulina, s.f.
43. El Lissitzky, Páginas del libro *Para la voz* de V. Mayakovsky, 1923.
44. ----
45. ----
46. El Lissitzky, Portada de la carpeta de 10 litografías *Prounes*, litografía, *collage*/papel, 1923.
47. El Lissitzky, Boceto del cartel para la exposición colectiva de E. Lissitzky, P. Mondrian y M. Ray, tinta, lápiz, *collage*/papel, 1925.
48. S. Chejónin, Tipos de letras, 1924.
49. V. Stepanova, Portada de la revista *Sovetskoe kino* (Cine soviético), *intaglio*, 1927.
50. El Lissitzky, Portada de la revista *Stroitelstvo Moskvy* (Construcción de Moscú), núm. 5, litografía, 1929.

51. A. Gan, Cartel *Primera Exposición de la Arquitectura Contemporánea*, impresión tipográfica, 1927.
52. G. Klutsis, Cartel deportivo, técnica mixta, 1928.
53. A. Deineka, Cartel *Mecanización de Donbass*, litografía, 1930.
54. Y. Pimenov, Cartel *Todos al certamen*, 1928.
55. G. Klutsis, Cartel *Electrificación*, litografía, 1930.
56. A. Deineka, Cartel díptico *Reconstrucción de Moscú*, litografía, 1931.
57. V. Elkin, Cartel *El plan de la siembra bolchevique*, litografía, *intaglio*, 1931.
58. A. Deineka, Cartel deportivo, litografía, 1933.
59. G. Klutsis, Cartel *Construcción socialista bajo la bandera de Lenin*, técnica mixta, 1930.
60. G. Klutsis, Cartel *La victoria del socialismo en nuestro país está garantizada*, técnica mixta, 1930.

Parte II

1. Páginas del libro *Pablo y Virginia*, impreso en México por Lara de la edición francesa de Curmer, 1843.
2. Frontispicio de la revista *La Ilustración Mexicana* publicada por I. Cumplido, litografía, 1852.
3. Página de *El Machete*, órgano del PCM, núm. 177, 17 de agosto de 1929.
4. D. Rivera, Logotipo del Bloque Obrero y Campesino, 1929.
5. Portada de *La Antorcha. Semanario de José Vasconcelos*, 20 de diciembre de 1924.
6. Portada de *El Maestro*, tomo II, núm. 4–5, 1922.
7. D. Rivera, Portada de *El Maestro*, tomo II, núm. 4–5, 1922.
8. R. Montenegro y G. Fernández Ledesma, Portada de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924–1925.
9. R. Montenegro y G. Fernández Ledesma, Página de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924–1925.
10. R. Montenegro y G. Fernández Ledesma, Viñetas decorativas de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924–1925.
11. R. Montenegro, Ilustración de *Lecturas Clásicas para niños*, 1924–1925.
12. D. Rivera, Caligrama *Irradiador Estridencial*, s.f.
13. J. Charlot, Portada de la revista *Ser*, xilografía, 1923.
14. J. Charlot, Carátula del libro de G. List Arzubide *Esquina*, 1923.

15. J. Charlot, Portada del libro *Urbe* de M. Maples Arce, 1924.
16. J. Charlot, Ilustración del libro *Urbe* de M. Maples Arce, 1924.
17. R. Alva de la Canal, Ilustración de la revista *Horizonte*, 1926.
18. R. Alva de la Canal, Portada de la revista *Horizonte*, 1927.
19. R. Alva de la Canal, Portada de la revista *Horizonte*, 1926.
20. R. Alva de la Canal, Ilustración de la revista *Horizonte*, 1926.
21. L. Méndez, Portada de la revista *Horizonte*, 1926.
22. R. Alva de Canal, Portada del libro *El movimiento estridentista* de G. List Arzubide, 1926.
23. R. Alva de la Canal, Portada del libro *El viajero en el vértice* de G. List Arzubide, 1926.
24. R. Alva de la Canal, Ilustraciones del libro *El viajero en el vértice* de G. List Arzubide, 1926.
25. ----
26. ----
27. L. Méndez, La portada del libro *Emiliano Zapata. Exaltación* de G. List Arzubide, 1927.
28. D. Rivera, Ilustración del libro *Fermín* de Velázquez Andrade, 1928.
29. G. Fernández Ledesma, Anuncio de *Forma*, núm. 3, 1927.
30. G. Fernández Ledesma, Anuncio publicitario de *Forma*, núm. 2, 1927.
31. Ilustración *Educación socialista*, *El Nacional*, 1934.
32. C. Islas Allende, Portada de la revista *Crisol*, 1929.
33. C. Islas Allende, Portada de la revista *Crisol*, 1929.
34. F. Revueltas, Portada de la revista *Crisol*, 1930.
35. F. Revueltas, Portada de la revista *Crisol*, 1931.
36. F. Revueltas, Diseño de páginas de la revista *Crisol*, 1930.
37. F. Revueltas, Seis viñetas de la revista *Crisol*, 1930–1932.
38. G. Fernández Ledesma, Portada de la revista *Mexican Art & Life*, 1939.
39. Francisco Díaz de León, Cartel de la *Exposición de los tapices de Lola Velázquez Cueto*, tipografía a dos colores, 1932.
40. G. Fernández Ledesma y/o Francisco Díaz de León, Portada del folleto *Exposición de los tapices de Lola Velázquez Cueto*, s.f.
41. Cartel *Francisco Díaz de León expone sus maderas, litografías y aguas fuertes*, s.f.
42. F. Díaz de León, Cartel *Escuela de las Artes del Libro*, 1938.
43. G. Fernández Ledesma, cartel *Exposición de la Escuela Superior de Construcción*, 1933.

44. G. Fernández Ledesma, Cartel *Exposición de artes populares*, 1931.
45. G. Fernández Ledesma, Cartel, 1936.
46. F. Díaz de León, Portada del Catálogo de la exposición presentada en la Sala de Arte, 1932.
47. F. Díaz de León, Cartel, s.f.
48. F. Díaz de León, Portada del *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, 1945.
49. Dr. Atl, Portada, 1929.
50. Dr. Atl, Portada, 1933.
51. Dr. Atl, Portada y página del libro *Cuentos bárbaros*, 1930.
52. Dr. Atl, Portada, 1943–1950.
53. Tres viñetas de *El Nacional*, 1935.
54. Exposición de carteles revolucionarios de la ATAP, *El Nacional*, 1934.
55. Roberto Reyes Pérez, Cartel *Dios solo existe en la cabeza del hombre*, 1934.
56. ATAP, Cartel *El clero sirve al capital*, 1934.
57. P. Filónov, Composición, 1915.
58. Exposición de carteles mexicanos, foto de *El Nacional*.
59. Exposición de carteles mexicanos, foto de *El Nacional*.
60. Portada del folleto *Exposición Popular*, 1937.
61. Portadas de libros *Juguetes mexicanos*, 1930, y *Juguetes Campesinos de Rusia*, 1934, foto de *El Nacional*.
62. Anuncio de la exposición de carteles, foto de *El Nacional*, 1934.
63. Cartel *Censos Industrial y Ejidal*, foto de *Izquierdas*, 1935.
64. Portada de la revista *Lux*. 1929.
65. R. Reyes Pérez, Cartel, 1936.
66. G. Fernández Ledesma, Cartel antifascista, 1935.
67. LEAR, Cartel *Fuerza a la lucha*, foto de *Izquierdas*, 1935.
68. Portada de *Frente a Frente*.
69. Ilustración de *Frente a Frente*.
70. Ilustración de *Frente a Frente*.
71. Viñeta de *Frente a Frente*.
72. Diseño de las páginas de *Frente a Frente*.
73. Portada de *Frente a Frente*.
74. Portada de *Frente a Frente*.
75. Portada de *Frente a Frente*.

76. L. Méndez, Cartel *Mariscal S. Timoshenko. Sus triunfos son los nuestros*, litografía en dos tintas, 1942.
77. Alfredo Zalce, Cartel *La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudemosla!*, litografía en dos tintas, 1941.
78. TGP, Cartel *Luchamos en el mismo frente ¡Unidos venceremos! Primera convención nacional de amigos de la URSS*, litografía en dos tintas, 1941.
79. TASS, Cartel soviético *Mueran los invasores alemanes*, 1941.
80. L. Méndez, *Calavera Corrido de Stalingrado*, 1942.
81. Una esquina de la Av. 5 de Mayo en la ciudad de México, con cartel de Pablo O'Higgins *El frente soviético es nuestra primera línea de defensa ¡Sostengamosla!*, litografía en dos tintas, invierno de 1942–1943.

Fuentes de Información

Archivo

Archivo General de la Nación, galerías II y III.

Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (CENIDIAP).

Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.

Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", Jiquilpan de Juárez, Michoacán.

Bibliografía

Abollado, Luis, *Literatura rusa moderna*, Barcelona, Labor, 1972, 245 pp.

Academia de Artes. Una década de actividades. Memoria 1979–1989, México, Elevación por el Arte, 1991, 381 pp.

Acevedo Escobedo, Antonio, *Entre prensas anda el juego*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, 152 pp.

Alanís Figueroa, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, ENAP–UNAM, 1985, 219 pp.

_____, *Gabriel Fernández Ledesma. Juegos plásticos y apuntes*, Aguascalientes, 1990, XXVI pp., 61 il.

Albers, Josef, *La interacción del color*, Madrid, Alianza Forma, 1980, 115 pp.

Archivo Histórico Diplomático Mexicano, Relaciones Mexicano–Soviéticas 1917–1980, México, Secretaría de Relaciones Exteriores / Academia de Ciencias de la URSS, 1981, 191 pp.

Arriola Woog, Enrique, *Sobre rusos y Rusia. Antología documental*, México, INAH, 1994, 591 pp.

Arvatov, Boris, *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, 121 pp. (Comunicación, 25)

Bassols, Narciso, *El pensamiento político de Álvaro Obregón*, México, Nuestro Tiempo, 1967, 172 pp.

Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano / Robinbook, 1996, 350 pp.

Benois, Aleksandr, *Historia russkoi zhivopisi XIX veka (Historia de la pintura rusa del siglo XIX)*, San Petersburgo, s.e., 1902, 315 pp.

Bowlt, John E., *Russian Art of the Avant–Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, New York, The Viking Press, 1976, 360 pp.

Brusatin, Manlio, *Historia de los colores*, México, Paidós, 1987, 145 pp.

Cárdenas, Héctor, *Las relaciones mexicano – soviéticas. Antecedentes y primeros contactos diplomáticos 1789–1927*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1974, 93 pp. (Divulgación, 2)

_____, *Historia de las relaciones entre México y Rusia*, México, SRE/ FCE, 1993, 282 pp.

Cardoza y Aragón, Luis, *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, México, UNAM, 1983, 101 pp.

_____, *El Río. Novelas de caballería*, México, Tierra Firme / FCE, 1986, 898 pp.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1987, 473 pp.

Chernevich, Elena, *Diseño gráfico soviético, años 20*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, 143 pp.

Chevalier, Jean y Alain Gheebrandt, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, 1107 pp.

Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME, 1994, 125 pp.

Constructivismo, Madrid, Alberto Corazón, 1973, 347 pp. (Comunicación, 19)

Díaz de León, Francisco, *Trabajos de ciudad*, Catálogo de la exposición realizada en la Sala de Arte del Seminario de Cultura Mexicana, 17 de abril de 1975, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1975, s.p.

Diego Rivera y el arte de ilustrar, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1995, 108 pp.

Dinershtein, Efim, *Mayakovsky y kniga (Mayakovsky y libro)*, Moscú, Kniga, 1987, 173 pp.

Eikhenbaum B., et.al., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, 168 pp.

Eisenstein, Serguei Mijailovich, *Dibujos Mexicanos inéditos*, México, Cineteca Nacional, 1978, 180 pp.

El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva, México, La Estampa Mexicana, 1949, 162 pp.

Elliott, David, *Art into Production. Soviet Textiles, Fashion and Ceramics 1917–1935*, London, Museum of Modern Art Oxford/ Crafts Council of England and Wales, 1984, 96 pp.

El estridentismo: memoria y valoración, México, SEP/FCE, 1983, 322 pp.

Espinosa López, Elia, *L'Esprit Nouveau. Una estética moral puñista y un materialismo romántico*, México, UNAM – IIE, 1986, 305 pp. (Cuadernos de historia del arte, 27)

Fanelli, Giovanni, *El diseño Art Nouveau*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 356 pp.

Fell, Claude, José Vasconcelos. *Los años del águila (1920–1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México post– revolucionario*, México, UNAM, 1989, 742 pp.

Fernández Ledesma, Enrique, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, SEP/Palacio de Bellas Artes, 1934-1935, 185 pp.

- Fiedler, Jeannine y Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*, Colonia, Könemann, 1999, 639 pp.
- Fitzpatrick, Sheila, *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y de las artes (1917–1921)*, España, Siglo XXI, 1976, 400 pp.
- Fontcuberta, Joan y Joan Costa, *Foto – Diseño. Enciclopedia del diseño*, Barcelona, CEAC, 1990, 260 pp.
- Gassner, Hubertus, *Rodchenko. Construcción 1920 o El arte de organizar la vida*, México, Siglo XXI, 1995, 66 pp.
- González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900 /1945*, Madrid, Turner / Fundación F. Obregozo, 1979, 462 pp.
- González Llaca, Edmundo, *Teoría y práctica de la propaganda*, México, Grijalbo, 1981, 200 pp.
- González Matute, Laura, et.al., *¡30–30! Contra la Academia de Pintura, 1928*, México, INBA – CENIDIAP, 1993, 105 pp.
- Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, New York, Harry Abrams, 1970, 296 pp.
- Gutiérrez, Juana, “Los inicios del grabado”, en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 13, Arte Contemporáneo, vol. I, México, SEP– Salvat, 1986, pp. 1857–1873.
- Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1997, 255 pp.
- Hickethier, Alfred, *El cubo de los colores*, París, Bouret, 38 pp.
- Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, 1103 pp.
- Howard Pugh, William, *José Vasconcelos y el despertar del México Moderno*, México, Jus, 1958, 76 pp.
- Itten, Johannes, *El arte del color*, México, Noriega, 1994, 95 pp.
- Kandinsky, Vassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá, 1981, 132 pp. (La nave de los locos, 26)
- Kirichenko, Evgenia, Mikhail Anikst, *Russian Design and the Fine Arts 1750–1910*, New York, Harry Abrams, 1991, 287 pp.
- Kostelanetz, Richard, *Moholy Nagy*, New York– Washington, Praeger Publishers, 1970, 238 pp.
- Kuleshov V.I., *Istoria russkoy literatury (Historia de la literatura rusa)*, Moscú, Russky Yazyk, 1990, 639 pp.
- Lazar Markovich Lissitsky 1890–1941*, Moscú, Iskusstvo, 1990, 132 pp.
- Lavrentiev, Aleksandr Nikolaevich, *Rakursy Rodchenko (Los escorzos de Rodchenko)*, Moscú, Iskusstvo, 1992, 221 pp.

- Lecturas clásicas para niños*, México, SEP, 1924–1925, vol. I, 331 pp.; vol. II, 349 pp.
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP/ Lecturas mexicanas, 1987, 183 pp.
- Livshiz, Benedict, *Polutoroglazy streletz. Vospominaniya (El arquero de un ojo y medio. Memorias)*, Moscú, Judozhestvennaya literatura, 1991, 228 pp.
- Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 327 pp.
- Lunacharsky, Anatoly V., *El Arte y la Revolución (1917–1927)*, México, Grijalbo, 1975, 368 pp.
- Lupton, Ellen y J. Miller Abbott, *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*, México, Gustavo Gili, 1994, 63 pp.
- Malevich, Kazimir, *El nuevo realismo pictórico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975, 181 pp.
- Maples Arce, Manuel, "Nota preliminar", en Rafael Nieto, *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos*, Jalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1927, pp.7–10.
- Mayakovsky, Vladimir Vladimirovich, *Cartas de amor a Lili Brik (1917–1930)*, México, La Flor, 1976, 153 pp.
- Medina, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México. 1920–1960*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, 123 pp.
- Meggs Philip B., *Historia del diseño gráfico*, México, Trillas, 1991, 562 pp.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1983, 447 pp.
- Moholy Nagy*, Chicago, Museum of Contemporary Art / The Solomon Guggenheim Museum, 1969, 64 pp.
- Moysén, Xavier y Julieta Ortiz Gaitán (colab.), *La crítica de Arte en México, 1896–1921. Estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, tomo I (1896–1913), 681 pp; tomo II (1914–1921), 678 pp.
- Nakov, Andrey Borisovich, *Russky avangard (Vanguardia rusa)*, Moscú, Iskusstvo, 1991, 189 pp.
- Nash, J. M., *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Labor, 1975, 66 pp.
- Palacio de Bellas Artes. 50 años de artes plásticas*, INBA / SEP, 1988, 327 pp.
- Paramonov, Anatoly y Svetlana Chervonnaya, *Sovetskaya Zhivopis (Pintura soviética)*, Moscú, Prosveschenie, 1981, 269 pp.
- Parjomenko, Mijail (comp.), *El realismo socialista en la literatura y el arte*, Moscú, Progreso, s.a., 279 pp.
- Petrova, Evgenia, et al., *Malevich*, Moscú, Judozhnik, 1990, 239 pp.

- Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937–1977*, México, INBA, 1992, 448 pp.
- Rainwater, Clarence, *Luz y color*, Madrid, Daimon, 1976, 159 pp.
- Read, Herbert, *Filosofía del arte moderno*, Buenos Aires, Peuser, 1960, 305 pp.
- Reyes Palma, Francisco, “Arte funcional y vanguardia (1921–1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920–1960*, México, MUNAL–INBA, 1991, pp.83–95.
- _____, *Radicalismo artístico en México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis*, s.f., copia mecanográfica del texto, 10 pp.
- Rodríguez, Abelardo L., *Notas de mi viaje a Rusia*, México, Cultura, 1938, 94 pp.
- Rodríguez, José Julio, *Francisco Díaz de León como dibujante, pintor y artista gráfico*, México, ACASIM, 1961, IX pp., il.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, México, Promaca, 1964, 191 pp.
- Ruiz Naufal, Víctor Manuel, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998, 359 pp.
- Satué, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 500 pp. (Alianza Forma, 71)
- SEP, *El movimiento educativo en México*, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1922, 648 pp.
- Seuphor, Michel, *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, Caracas, Monte Ávila, 1970, 296 pp.
- Schneider, Luis Mario, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, México, SEP/ Setentas, 1973, 203 pp.
- _____, *El estridentismo. México. 1921–1927*, México, UNAM–IIE, 1985, 345 pp.
- _____, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, UNAM, 1999, 205 pp.
- Simmen, Jeannot y Kolja Kohlhoff, *Kasimir Malevich. Vida y obra*, Colonia, Könemann, 1999, 95 pp. (Minilibros de arte)
- Smola, O.P., *Sovetskie pisateli. Stranitsy tvorchestva (Los escritores soviéticos. Páginas de la obra)*, Moscú, Russky Yazik, 1989, 352 pp.
- Stachelhaus, Heiner, *Kazimir Malevich. Un conflicto trágico*, Barcelona, Parcifal, 1991, 214 pp.
- Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 168 pp. (Punto y Línea)

The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932, New York, Guggenheim Museum, 1992, 732 pp.

Thomas, Karin, *Diccionario del arte actual*, Barcelona, Labor, 1982, 208 pp.

Tibol, Raquel (comp.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, 460 pp. (Teoría y praxis, 50).

_____, *Diego Rivera ilustrador*, México, SEP, 1986, 317 pp.

_____, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP/ UNAM, 1987, 302 pp.

Torres Bodet, Jaime, *Tiempo de arena*, México, FCE, 1955, 349 pp. (Letras Mexicanas, 18)

Vasconcelos, José, *Que es la revolución*, México, Botas, 1937, 293 pp.

_____, *Discursos 1920–1950*, México, Botas, 1950, 318 pp.

_____, *El desastre*, México, Jus, 1979, 487 pp.

Vega Alfaro, Eduardo de la, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades / Gobierno del Estado de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997, 115 pp.

Vela, Arqueles, *Teoría literaria del modernismo, su filosofía, su estética, su técnica*, México, Botas, 1949, 367 pp.

Warncke, Carsten-Peter, *El arte de la forma ideal. De Stijl 1917–1931*, Colonia, Benedikt Tashen, 1993, 216 pp.

Wong, Wucius, *Principios del diseño en color*, México, Gustavo Gili, 1990, 100 pp.

Entrevistas

Germán List Arzubide, 25 de mayo de 1995.

María Elena Oviedo Alva, sobrina de Ramón Alva de la Canal, 30 de mayo de 1995.

Doris Weber Uger, diciembre de 1999.

Hemerografía

Alanís Figueroa, Judith, "Gráfica estridentista", *Artes plásticas*, México, núm.1–2, octubre 1984–enero de 1985, pp. 19–24.

Aquino Casas, Arnulfo, "Gráfica y diseño en México, apuntes para construir una historia", *Educación artística*, México, núm. 12, año 4, enero–marzo de 1996, pp. 21–33.

Aragón Leiva, Agustín, "Juguetes mexicanos y Juguetes campesinos de Rusia", *El Nacional*, México, 12 de septiembre de 1934, II sección, pp. 1,3.

_____, "La cinematografía y la Revolución", *Frente a Frente*, México, núm. 2, enero de 1935, p. 3.

Benois, Aleksandr, "Zadachi graficheskogo iskusstva" (Las tareas del arte gráfico), *Iskusstvo i pechatnoe delo (Arte y poligrafía)*, Kiev, núm. 2-3, 1910, pp. 44-45.

Bolaño, Roberto, "Entrevista a Arqueles Vela", *Plural*, México, núm. 62, noviembre de 1976, p. 62.

Díaz de León, Francisco, "La influencia Romántica en la Tipografía Mexicana", *El Libro y el Pueblo*, México, núm.6, tomo XII, junio de 1934, pp. 261-262.

Fernández Ledesma, Enrique, "Mexican Books in the XIX Century", *Mexican Art and Life*, México, núm.7, julio de 1939, s.p.

Filosofov, Dmitri, "Tendencia", *Zolotóe Runó (Vellochino de Oro)*, San Petersburgo, núm. 1, 1908, pp. 71-72.

Garza, Macedonio, "Mayakovski", *Crisol*, México, núm. 22, octubre de 1930, pp. 293-294.

González Casanova, Pablo, "El arte en Rusia bajo el régimen soviét", *El Universal Ilustrado*, México, 14 de febrero de 1924, pp. 37, 54.

"Grabados en madera de Francisco Díaz de León", *Forma*, México, núm. 2, 1927, pp. 33-36.

Hildebran, Hans, "Alejandro Archipenko", *El Universal Ilustrado*, México, 17 de julio de 1924, pp. 26-27, 41.

"Hoy se inaugura la interesante exposición de carteles rusos", *El Nacional*, México, 22 de febrero de 1934, I sección, p. 7.

Kovtun, Evgeny, "Pobeda nad Solnzem" (Victoria sobre el Sol), *Nashe Nasledie (Nuestro patrimonio)*, Moscú, núm. 2, 1990, pp. 285-290.

Kunin, Mijail, "Ob UNOVISE" (Sobre UNOVIS), *Iskusstvo (Arte)*, Vitebsk, núm. 2-3, 1921, p. 16.

"La exposición de carteles en la Casa del Pueblo", *El Nacional*, México, 8 de enero de 1935, p. 4.

List Arzubide, Germán, "Presentación", *Horizonte*, Jalapa, vol. 1, núm. 6, septiembre de 1926, p. 3.

_____, "¿Existe un arte burgués y un arte revolucionario?", *Frente a Frente*, México, núm. 1, noviembre de 1934, p. 9.

_____, "El estridentista Jean Charlot", *Excélsior*, México, 12 de abril de 1994, pp. 1, 4.

Lombardo Toledano, Vicente, "Como resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas", *Frente a Frente*, México, núm. 6, noviembre de 1936, pp. 4-5.

"Los carteles de la URSS", *El Nacional*, México, 3 de marzo de 1935, sección Vida Artística.

Maples Arce, Manuel, "El movimiento estridentista en 1922", *El Universal Ilustrado*, México, 28 de diciembre de 1922, p. 25.

_____, "Los orígenes del vanguardismo en México", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, México, 31 de mayo de 1967, pp. III, IV, VI.

_____, "Soberana juventud", *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana. Movimiento estridentista*, Jalapa, octubre–diciembre de 1981, pp. 90–100.

Nota sin título, *El Nacional*, México, 27 de septiembre de 1934, sección Artes Plásticas.

Nota sin título, *El Nacional*, México, 31 de enero de 1935, sección Artes Plásticas.

Nota sobre arte proletario, *El Nacional*, México, 8 de febrero de 1935, II sección, p. 2.

Nota sobre la inauguración de la muestra de 52 carteles rusos, *El Nacional*, México, 17 de febrero de 1935, sección Artes Plásticas, p. 1.

Nota sin título, *El Nacional*, México, 4 de julio de 1935, I sección, p. 4.

Nota sin título, *El Nacional*, México, 24 de julio de 1935, I sección, p. 4.

Nota y foto, *Izquierdas*, México, 1 de julio de 1935, p. 4.

"Notable poeta ruso llegó a esta capital", *Excelsior*, México, 10 de julio de 1925, pp. 1,4.

Ortega, "Nuestro apóstol creacionista: Maples Arce", *El Universal Ilustrado*, México, 24 de agosto de 1922, pp. 29, 56.

_____, "José Vasconcelos", *El Universal Ilustrado*, México, 23 de noviembre de 1923, pp. 35, 88–89.

Povelijina, Alla, "Ulitsa Pesochnaia No. 10" (Calle Pesochnaya núm. 10), *Nashe Nasledie*, Moscú, núm. 2, 1990, pp. 281–284.

Regel, Luis Augusto, "Los pintores de Aguascalientes", *El Universal Ilustrado*, México, 14 de diciembre de 1922, pp. 41,74.

Reyes Palma, Francisco, "La LEAR y su revista de frente cultural", artículo preliminar a la edición facsimilar de *Frente a Frente*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, 16 pp.

Ruffinelli, Jorge, "El estridentismo: eclosión de una vanguardia", *México en el Arte*, México, núm. 3, invierno de 1984, pp. 41–44.

Sánchez Pontón, Luis, "Los vaticinios burgueses y el porvenir de la Unión Soviética", *Frente a Frente*, México, núm. 4, julio de 1936, p. 18.

"Se inauguró el Instituto Cultural Proletario y la exposición de carteles revolucionarios", *El Nacional*, México, 17 de diciembre de 1934, pp. 1, 2.

"Síntesis de los principios declarativos de la LEAR", *Frente a Frente*, México, núm. 1, (primera época), noviembre de 1934, p. 3.

Toro, Alfonso, "The Art of Engraving in Mexico", *Mexican Art and Life*, México, núm. 5, enero de 1939, s.p.

Westheim, Paul, "El grabado mexicano del siglo XX", *México en el Arte*, México, núm. 10-11, 1950, pp. 163-177.

Tesis

Coleby, Nicola J. E., *La construcción de una estética: El ateneo de la juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1985, 265 pp.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1995, 407 pp.

Ortiz Gaitán, Julieta, *La imagen publicitaria en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000, 323 pp.