



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRUPO ARTÍSTICO Y LITERARIO *NOVIEMBRE* Y LA REVISTA *RUTA*. 1933-1938.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CLAUDIA GARAY MOLINA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2013.



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.

A mi abuela, por su dedicación y amor incondicional hacia sus hijos, nietos y bisnietos.

AGRADECIMIENTOS

A Renato González Mello por su constante apoyo, dedicación y consejo durante la investigación y la escritura del presente ensayo. A Deborah Dorotinsky Alperstein y Alicia Azuela de la Cueva, quienes hicieron una cuidadosa lectura del texto y lo enriquecieron con sus comentarios.

Un reconocimiento especial para Anthony Stanton, quien leyó una primera versión del trabajo y cuyas observaciones me permitieron ahondar en el diálogo entre las artes plásticas y la literatura.

Brígida Pliego, Héctor Ferrer y Teresita Rojas fueron un gran apoyo desde la coordinación del Posgrado en Historia del Arte, al igual que Ángeles Mejía desde la dirección del Instituto de Investigaciones Estéticas. Su trabajo diario y sus atenciones siempre resultan en beneficio de los alumnos.

Una primera etapa de este proyecto la discutí durante el seminario *Imagen y Discurso* encabezado por Jaime Cuadriello. A él y a Ninel Valderrama Negrón, agradezco el diálogo que tuvimos cada semana durante varios meses.

Parte de esta investigación se incorporó a la exposición y al catálogo *Vanguardia en México 1915-1940*, del Museo Nacional de Arte. La reproducción de varias de las imágenes que acompañan este ensayo es gracias a la gestión de la dirección, el departamento editorial y el patronato del museo. Un agradecimiento especial a Dafne Cruz Porchini, quien fue fundamental en este proceso pero sobre todo una amiga con la que he establecido un diálogo siempre generoso.

A Mireida Velázquez Torres por su amistad y consejo siempre atinado. A mis amigos y cómplices desde hace varios años, Natalia de la Rosa, Ana Carolina Abad López, Rosalía Ruíz Santoyo, y Luis Montes Parra.

Mis amigas más cercanas, Mariana Sainz Pacheco y Brenda Vega Gómez, me han acompañado y alentado desde que tengo memoria.

A mi familia, especialmente mis padres porque me demuestran su amor en todo momento y son un ejemplo de disciplina. A Ricardo por todo su apoyo. A Alain y Rafael por su cercanía. A Sara, quien me ha enseñado el verdadero significado de la fortaleza.

Y finalmente a Renata, Juan Pablo, Claudio y Andrea, por la alegría que representan para toda nuestra familia.

Esta investigación fue favorecida con el Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) hizo posible la consulta de los acervos que resguardan The New York Public Library, así como The Special Collections at the Beinecke Rare Books & Manuscript Library en la Universidad de Yale. En una última etapa, el proyecto resultó beneficiario del Programa de Estancias Cortas de Investigación en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson que ofrece la Universidad de Texas en Austin y la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE).

ÍNDICE

Introducción.....	6
<i>ruta</i>. Gráfica proletaria.....	12
<i>ruta</i> y <i>editorial integrales</i>. Literatura proletaria.....	31
Un cambio de <i>ruta</i>; a manera de conclusión.....	46
Anexo. Imágenes de una revista.....	51
Bibliografía.....	66

INTRODUCCIÓN

En el México de los años veinte y treinta del siglo XX, la edición de libros, revistas y carteles encontraron en el Estados posrevolucionario uno de sus mayores patrocinadores. La Secretaría de Educación Pública, por ejemplo, se convirtió en una instancia que impulsó la creación de una industria editorial con el fin de erradicar el analfabetismo, mientras que la creación de los Talleres Gráficos de la Nación, alrededor de 1919, configuró toda una maquinaria de propaganda para legitimar los logros del Estado.

Entre los diversos tipos de publicaciones, la revista gozó de un lugar privilegiado. Ya que su naturaleza de publicación periódica le permite una repercusión pública distinta a la del libro, su edición se convirtió en el proyecto editorial por excelencia de todo grupo interesado en expresar una visión particular e incidir en la vida pública. Al margen del patrocinio revolucionario, agrupaciones de escritores, intelectuales y artistas editaron un número importante de revistas que lograron mantenerse en circulación por algunos años. Algunos ejemplos de revistas literarias, *Contemporáneos* (1928-1931), y de crítica afín con la causa obrera, *Crisol* (1929-1934), son bien conocidos entre que otras publicaciones como *Irradiador* y *Horizonte*, editadas por el movimiento estridentista encabezado por Manuel Maples Arce en los años veinte, han sido reunidas recientemente en ediciones facsimilares.

En el advenimiento de la cultura política que caracterizó al México de los años treinta, se editaron otras tantas revistas que permanecen inexploradas. El presente ensayo se ocupa de una de ellas. Publicada por primera vez en marzo de 1933 en la ciudad de Xalapa, la revista *ruta* fue el proyecto editorial más exitoso de *noviembre*, un grupo izquierdista de escritores y artistas encabezado por Lorenzo Turrent Rozas, José Mancisidor y Julio de la Fuente; y en el que también participaron personas como Germán List Arzubide, Enrique Barreiro Tablada y Gabriel Lucio, profesor y autor de libros de texto que años más tarde fue nombrado subsecretario de educación pública durante la administración de Lázaro Cárdenas.

Con una tipografía minúscula, *ruta* se editó en Xalapa durante seis años que abarcaron tres épocas de la revista y se publicó una vez más, ahora en mayúsculas, entre junio de 1938 y mayo de 1939 en la Ciudad de México. Al respecto, si bien es cierto que el número de *RUTA* editado en junio de 1938 por el mismo Mancisidor reconoce la existencia de una publicación anterior con el mismo nombre, la revista reinició su numeración por lo que el de junio de 1938 quedó registrado como el número 1 de la publicación mensual. En 1982, la colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas del Fondo de Cultura Económica publicó una edición facsimilar de los números editados entre 1938 y 1939. Es por esta diferencia, y por respeto a la tipografía original de las primeras tres épocas de la revista de las que se encarga el presente ensayo, que me referiré a *ruta*, *editorial integrales* y *noviembre* siempre en minúsculas. En este sentido, si bien es cierto que la supresión de mayúsculas puede obedecer a la vocación de equidad del grupo, tal y como lo ha señalado Edith Negrín,¹ también puede tratarse de un alusión a la implantación de la tipografía minúscula de la Bauhaus.

La intención de que la revista llegara a manos de grupos sindicales de obreros y campesinos hizo que, en un inicio, fuera distribuida de forma gratuita y meses después se vendiera a 10 centavos. El carácter de folleto de propaganda que tuvo *ruta* seguramente incidió en que su conservación en bibliotecas y archivos nacionales sea prácticamente inexistente. A excepción de algunos números en colecciones particulares, la consulta del material original resulta intrincado. La colección completa de la revista se encuentra en dos acervos: la biblioteca del Instituto Ibero-Americano (Ibero-Amerikanische Institut -IAI-) en Berlín y la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL).

Para efectos del presente estudio, se consultó la colección que resguarda NYPL. Al respecto, existen ciertas peculiaridades que no se deben pasar por alto pues la circulación de *ruta* en Nueva York fue fundamental para la creación de una red de colaboración entre sus editores en Xalapa y varios escritores radicados en la ciudad estadounidense.

¹ Edith Negrín, “Una corriente de literatura proletaria en Xalapa”, AIH, *Actas XII* (1995), Centro Virtual Cervantes, pp. 151-160.

Por los sellos postales y las etiquetas que aún se conservan en cada uno de los números, se sabe que Lorenzo Turrent Rozas comenzó el envío de *ruta* a Nueva York a partir de mayo de 1933 a “Dotación Carnegie”, con la dirección “405 West, 117th Street, New York City”. El domicilio correspondía a las oficinas de Carnegie Endowment for International Peace, institución fundada por Andrew Carnegie en 1910 con la consigna de crear mejores leyes y organizaciones internacionales para evitar situaciones bélicas. Al ser Carnegie uno de los principales mecenas del sistema de bibliotecas a lo largo de la ciudad de Nueva York desde principios del siglo XX, los números de *ruta* fueron trasladados eventualmente a NYPL, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

Resulta significativo que haya sido Lorenzo Turrent Rozas quien enviara la revista a Estados Unidos. Las escasas fuentes que hablan del grupo *noviembre*, mencionan a José Mancisidor como la figura principal por ser el escritor de las novelas *La asonada*, y *La ciudad roja*, además del editor de *ruta* durante sus cuatro épocas. Sin embargo, en el análisis de la revista y de los libros que el grupo editó durante esos años, Turrent Rozas se perfila como uno de los ideólogos más importantes en el desarrollo de la llamada literatura proletaria. Nacido en Catemaco, Veracruz, en 1902, Turrent Rozas se desempeñó como abogado de 1926 a 1935 en varios cargos de la judicatura estatal, al tiempo que impartió clases de gramática y literatura a nivel secundaria, y de leyes en la Universidad Veracruzana. Desde que se unió a *noviembre* en 1930, Turrent se convirtió en el prologuista de las antologías de cuentos y poesía que el grupo editó bajo el sello de *editorial integrales*; a la luz de los años, sus preámbulos resultan una especie de declaración de principios, además del intento de situar al libro con respecto a los debates literarios en curso.

En un análisis de los prólogos, resulta evidente que los miembros del grupo *noviembre*, al igual que los nacionalistas, calificaron a la vanguardia literaria, aquella de los *Contemporáneos*, como “femenina, rebuscada, que se alimenta de los desperdicios de la literatura burguesa occidental”;² mientras que el estridentismo lo percibían como un “ensayo de literatura

² Lorenzo Turrent Rozas, *Hacia una literatura proletaria*, Xalapa: Editorial Integrales, 1932, p. XV.

revolucionaria”.³ Prevaleció, entonces, la idea de poner el arte al servicio de las necesidades sociales del momento y producir expresiones de un estilo sencillo, “accesible para todos”. No obstante, la diferencia con los nacionalistas radicó en que éstos buscaron las bases de su producción artística en el folklore y las tradiciones populares, mientras que los escritores proletarios lo hicieron, o trataron de hacerlo, en la Unión Soviética.

En este sentido, la situación de ilegalidad en la que cayó el Partido Comunista Mexicano en 1929 fue un factor decisivo para que *ruta* y *noviembre* tuvieran una relación más cercana con el Partido Comunista de los Estados Unidos que con Moscú. Revistas como *New Masses* sirvieron como un puente necesario entre publicaciones como *ruta* y las directrices de la Internacional Comunista.

ruta se editó en Xalapa entre 1933 y 1937. Que una publicación de tendencia abiertamente marxista tuviera como centro de operaciones la ciudad veracruzana respondió a una situación histórica muy particular.⁴ Como un grupo fundado desde 1929, los escritores y artistas reunidos alrededor de *ruta* tuvieron un antecedente importante en la politización de grupos de trabajadores e intelectuales en el estado hacia 1922; una situación que permitió el desarrollo del Partido Comunista de donde surgieron los dirigentes más conocidos de la región durante esos años: Manuel Almanza, Herón Proal, y Úrsulo Galván. Este último se convirtió en el líder de la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz, organización que probó su influencia en La Liga Nacional Campesina en los años siguientes.

Como bien expone Romana Falcón, Veracruz fue uno de los estados en los que las ideas de corte socialista y anarquista circularon desde los inicios de la revolución. Como resultado, las facciones triunfantes se pusieron al frente de movimientos y corrientes que buscaron movilizar la acción obrera y campesina para asegurar una presencia popular como condición de éxito para sus proyectos políticos: “En buena medida, el interés de los caudillos consistía en hacerse de un poder

³ *Ibid.*

⁴ En el primer número de la cuarta época de *Ruta* se publicó un recuento de los primeros cinco años de la revista. En esta editorial, se hizo énfasis en la orientación marxista-leninista que tomó la publicación. “Trayectoria de RUTA”, *RUTA*, 4a época, no.1, junio de 1938.

propio -y sobre todo firme y duradero- gracias a la movilización y organización de grupos de trabajadores. A cambio, y más allá de la retórica, estos dirigentes adquirirían cierto compromiso con los programas y líderes populares”.⁵

La primera gestión de Adalberto Tejeda al frente del gobierno de Veracruz, entre 1920 y 1924, sentó las bases para lo que ahora se denomina como un “experimento agrario”;⁶ un programa de repartición de ejidos apoyado por diversas organizaciones agrarias que se llevó a cabo durante su segundo periodo de gobierno, de 1928 a 1932, y que eventualmente se enfrentó a otra visión de la Revolución encabezada por el gobierno federal y el partido oficial, quienes aun se proponían garantizar la existencia de clases tradicionalmente poderosas que se comprometieran con un esquema de desarrollo capitalista y moderno.

El que llegaría a ser el grupo *noviembre*, se formó a inicios de 1929 con el nombre de *simiente* según los breves relatos que José Mancisidor escribió al respecto en *ruta*. A tan solo unos meses de que México rompiera relaciones diplomáticas con la Unión Soviética, el grupo de escritores y artistas trazó un proyecto artístico y literario orientado a la clase obrera y campesina.

El presente trabajo se divide en dos secciones. La primera, corresponde al análisis de las imágenes creadas por el artista veracruzano Julio de la Fuente para *ruta* en relación con la producción de otros artistas como Leopoldo Méndez, y su inserción en el desarrollo de un estilo específico de la gráfica mexicana. A este respecto, se sabe que a partir de la segunda mitad del siglo XX, los estudiosos del arte dejaron de tomar en cuenta la noción de estilo al punto que, como apunta Irving Lavin, se convirtió casi en una mala palabra.⁷ Pero más allá de un sentido formalista,

⁵ Romana Falcón, “Veracruz: los límites del radicalismo en el campo (1920-1934), *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 41, No. 3, (Jul-Sept, 1979), pp. 671-698.

⁶ Estudiosos como Romana Falcón y Eitan Ginzberg, han señalado que los años veinte se distinguieron por las acciones de algunos generales y políticos revolucionarios que se dieron a la tarea de armar y organizar a campesinos y algunos obreros para enfrentarse a los ‘infidentes’ de 1923, 1927 y 1929, además de la rebelión cristera. A este tipo de organización, le califican de “experimentos” que resultaron más o menos exitosos. Además del caso de Veracruz, se menciona el de Yucatán con la unión de Salvador Alvarado y el líder local, Felipe Carrillo Puerto.

Véase Romana Falcón y Soledad García, *La semilla en el surco: Adalberto Tejeda y el radicalismo en Veracruz, 1883-1960*, México: El Colegio de México, Gobierno del Estado de Veracruz, 1986.

Eitan Ginzberg, “State Agrarianism versus Democratic Agrarianism: Adalberto Tejeda’s Experiment in Veracruz 1928-1932”, *Journal of Latin American Studies*, Vol. 30, No. 2 (May, 1998), pp. 341-372.

⁷ Irving Lavin, “Introducción”, *Erwin Panofsky. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 12. (Paidós Estética 28).

tal y como lo propuso Heinrich Wölfflin, hablar del estilo cobra sentido cuando este trasciende al artista y revela una congruencia entre una forma de pintar y un momento histórico. Es el caso de la gráfica mexicana, cuyo lenguaje visual se configuró desde tiempos de José Guadalupe Posada y fue revalorizado durante la década de 1920.

La segunda sección se refiere a la literatura proletaria en un análisis que toma como punto de referencia al movimiento estridentista, además de la red de colaboración que *noviembre* estableció con escritores en Nueva York, al tiempo que se incorporó a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, en 1935. El propósito es mostrar un cambio o evolución de una vanguardia artística a una vanguardia política entre la década de los años veinte y los años treinta del siglo XX.

***ruta*. Gráfica proletaria**

noviembre/*ruta*

En marzo de 1933, se publicó el primer número de la revista *ruta*. En la portada, se observa el primer plano de un campesino de nariz ancha y labios gruesos que sostiene con su mano derecha una hoz que enmarca su rostro, y cuyo color blanco contrasta con las tintas roja y negra que dominan la página. El grabado en madera, obra del artista veracruzano Julio de la Fuente, recuerda el dibujo que Rufino Tamayo realizó para la portada de la revista estadounidense *New Masses* en agosto de 1929, y en el que se advierte el rostro en tres cuartos de otro campesino que recarga sobre su hombro derecho un machete, mientras su vista parece perdida en el horizonte.

Con evidentes diferencias en la técnica y en la ejecución, las dos portadas coinciden en un momento histórico y en una ideología específica que explican su semejanza. *New Masses*, revista fundada en 1926 por un grupo de artistas y escritores estadounidenses de izquierda, pronto se convirtió en una referencia obligada para otras publicaciones periódicas de afiliación comunista, pues consolidó el proyecto de fusionar la cultura y la política izquierdista que iniciaron otras revistas como *The Nation* desde 1865, y particularmente *The Masses* (1911-1917), y *The Liberator* (1918-1924).⁸ Aunque en un principio su comité editorial evitó comprometerse con algún partido político, los deseos de generar un renacimiento artístico y literario en los Estados Unidos, además de expresar un apoyo y una lealtad al movimiento obrero internacional, originaron que su interpretación de “arte revolucionario” se transformara de una posición “formalmente innovadora”, a una posición marxista que abogara por un arte con un contenido político explícito. La postura se hizo más evidente a partir del nombramiento de Michael Gold, un escritor abiertamente comunista, como editor en jefe en junio de 1928, y llegó a ser oficial durante la Segunda Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios que se celebró en Jarkov en noviembre de 1930.⁹ La misma conferencia donde Diego Rivera fue acusado de abogar por un programa de derecha y ser un

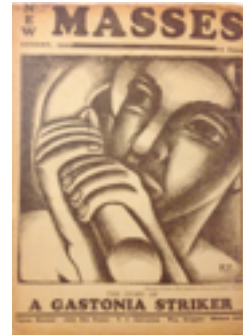
⁸ Véase Andrew Hemingway, *Artists on the left. American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, New Haven: Yale University Press, 2002.

⁹ Virginia Hagelstein Marquardt, ““New Masses” and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style,” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12 (Spring, 1989), pp. 56-75.

“renegado del movimiento revolucionario” por “jugar el juego de Wall Street” a partir de su expulsión del Partido Comunista Mexicano.¹⁰



ruta, no. 1, marzo 1933, Portada de Julio de la Fuente



New Masses, August 1929, Portada de Rufino Tamayo

La presencia de artistas mexicanos en *New Masses* fue visible desde sus primeros años. Como apunta Andrew Hemingway, tal vez fue el resultado de la presencia del periodista Carleton Beals como asesor editorial, además de la de colaboradores como Anita Brenner y John Dos Passos, que la revista otorgó un espacio importante a la cultura mexicana, además de publicar la obra de artistas como Xavier Guerrero, Rufino Tamayo y Tina Modotti en sus portadas.¹¹ En este sentido, se consolidó un intercambio artístico a través de la reproducción y difusión de imágenes, así como con la presencia de varios escritores y artistas en el país vecino del norte. A este respecto, Alicia Azuela ha resaltado que el interés de intelectuales y militantes estadounidenses por el renacimiento artístico mexicano, “nació precisamente durante la búsqueda de una posible solución al conflicto entre la demanda de la labor artística y la política”.¹²

De forma similar a *New Masses*, *ruta* fue fundada por un grupo que reunió a escritores y artistas de izquierda, y pronto se convirtió en un órgano de difusión de cultura marxista. Mientras

¹⁰ Fueron varios los artículos de crítica que *New Masses* y otras publicaciones como *The Daily Worker* dedicaron a Diego Rivera a partir de 1930.

Cfr. “A renegade on parade”, *Daily Worker*, 17 May, 1930; “The Charkov Conference of Revolutionary Writers”, *New Masses*, vol. 6, no.9, February 1931, p. 6; “Diego Rivera and the John Reed Club”, *New Masses*, vol.7, no. 9, February 1932.

¹¹ Incluso en mayo de 1927, *New Masses* publicó “A Mexican Painter” de Xavier Guerrero, un texto donde el pintor se da a la tarea de definir el arte revolucionario. En los años posteriores, la revista continuó publicando el trabajo de otros artistas como David Alfaro Siqueiros y Luis Arenal.

Al respecto, puede verse Andrew Hemingway, “American Communists View Mexican Muralism: Critical and Artistic Responses,” *Crónicas* 2-3 (March 2001-March 2003), pp. 13-43.

¹² Alicia Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, México: El Colegio de Michoacán, FCE, 2005, p. 247

que algunos estudios han analizado el papel de escritores como José Mancisidor, Lorenzo Turrent Rozas y Gustavo Ortiz Hernán entre un grupo de escritores “revolucionarios” ó “proletarios”, poco se he dicho sobre las imágenes que circularon junto a este tipo de literatura.

El intrincado acceso al material original, ha ocasionado que las referencias a *ruta* estén basadas en las compilaciones de las obras de algunos de sus colaboradores, mientras que las portadas e interiores que Julio de la Fuente realizó para la publicación han permanecido relativamente desconocidos. Este corpus de imágenes debe comprenderse dentro de un estilo de la gráfica mexicana que es reconocible desde la década de los años veinte por exponer constantemente una crítica social y política. Es el propósito del presente texto examinar este desarrollo a la luz del clima político y las distintas redes de colaboración que los editores de *ruta* construyeron durante la década de los años treinta, además de exponer como algunas figuras literarias se convirtieron en referentes visuales de la gráfica mexicana.

Al fundar *ruta*, el grupo *noviembre* –nombrado originalmente como *simiente*, título de su primera publicación periódica-, planeó agrupar a nuevos escritores americanos que compartieran el ideal de combatir el capitalismo, así como el “nuevo concepto de arte” emanado de la revolución mexicana, a la que denominaron como pequeño burguesa. La empresa del grupo, fundado en Xalapa hacia 1929 por José Mancisidor, Lorenzo Turrent Rozas, Flavio Tejeda y Heriberto Jara, entre otros, se consolidó con la presencia de otros escritores como Germán List Arzubide y Enrique Barreiro Tablada, antiguos miembros del movimiento estridentista; la de artistas como Julio de la Fuente y Leopoldo Méndez; además de la creación de su propio sello editorial que llevó el nombre de *integrales*:

Es en esta forma que el grupo "noviembre" (a quien se ha sumado el camarada Julio de la Fuente) en sus comienzos demagógicamente literario, ha esclarecido su trayectoria afirmando sus posiciones revolucionarias, hasta devenir en un grupo de escritores con consignas claras y terminantes. Por ejemplo:

Luchar contra el fascismo

Luchar contra la amenaza de la guerra imperialista, desenmascarar los preparativos bélicos de los países imperialistas y sus paniaguados, en contra de la URSS, y luchar por la liberación de los pueblos coloniales y semi-coloniales...¹³

Durante los dos primeros años de *ruta*, la consigna de una “literatura de la Revolución” se refirió a aquella de matiz internacionalista y radical que se relacionó con la Unión Soviética y el movimiento comunista internacional. Para los miembros de *noviembre*, el levantamiento armado de 1910 y los años subsecuentes no habían generado un arte verdaderamente revolucionario por carecer de un tinte socialista. La postura del grupo encabezado por Mancisidor, e incluso su fundación en 1929, se asocia al establecimiento de relaciones diplomáticas con la URSS en 1924, y la importancia que América Latina adquirió en su estrategia global a partir del Sexto Congreso de la Internacional Comunista en 1928. Daniela Spencer ha señalado que, como resultado de este interés por los partidos comunistas de América Latina, a partir de septiembre de 1928, “por primera vez se empezó a publicar una revista en español dirigida a los obreros y campesinos del continente: *El Trabajador Latinoamericano*”.¹⁴ La circulación de películas, carteles y literatura soviéticas difundieron los recursos visuales de la vanguardia rusa.

La presencia del embajador soviético en México de 1924 a 1926, Stanislav Pestkovsky, definió en gran medida el intercambio cultural entre los dos países. Durante los años que permaneció en México, la embajada se convirtió en un centro de reunión de artistas y escritores abiertamente comunistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Mancisidor, además del académico estadounidense Bertram Wolfe.¹⁵ Fue durante la gestión de Pestkovsky, que el poeta

¹³ José Mancisidor, “el grupo noviembre”, *ruta*, no. 13, marzo 1934, p. 1.

La historia de *noviembre* es más o menos clara a partir de la editorial que José Mancisidor escribió para el treceavo número de *ruta*. Al parecer del autor, los primeros años del grupo estuvieron marcados por una “orientación social” que todavía era cercana a la idea de revolución propugnada por el Estado. Su actividad fue intermitente; las dos revistas que el grupo editó originalmente, *simiente* y *noviembre*, tuvieron dos y cinco números respectivamente. Fue hasta 1932, con la creación de la revista *ruta*, y de *editorial integrales*, que *noviembre* alcanzó una estabilidad en su producción literaria y gráfica.

La consulta de los materiales originales de las revistas *simiente* y *noviembre* no ha sido posible hasta el momento.

¹⁴ Daniela Spencer, *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*, México: CIESAS: M.A. Porrúa, 1988, p. 199.

¹⁵ James M. Wechsler, “Propaganda Gráfica. Printmaking and the Radical Left in Mexico, 1920-1950”, *Mexico and modern printmaking. A revolution in the graphic arts, 1920 to 1950*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, and the McNay Art Museum, San Antonio in association with Yale University Press, 2006, p. 57-58.

futurista Vladimir Mayakovsky visitó la Ciudad de México, donde se reunió con el entonces secretario de educación pública, Manuel Puig Casauranc; los diputados por el estado de Veracruz, Luis Monzón y Francisco Moreno; el presidente de la Liga Nacional Campesina, Ursulo Galván; y algunos de los artistas más comprometidos con la causa comunista como la fotógrafa italiana Tina Modotti, el artista Xavier Guerrero, y el propio Rivera, quien sirvió como su guía durante toda la visita.¹⁶

Si, como dice Iván Pérez Daniel, los escritores de *noviembre* trataron de apartarse “de publicaciones como *Crisol*, donde se habían agrupado desde 1929 escritores e intelectuales afines al proyecto del entonces recién creado Partido Nacional Revolucionario”,¹⁷ el programa visual de *ruta* se asimiló a un imaginario que resultó más exitoso que su literatura: el de la reivindicación de los sectores populares a partir de un lenguaje que transitó de la vanguardia artística a la vanguardia política.

LM y DLF

A la par del quehacer de la pintura mural, la gráfica constituyó un discurso visual que gozó de una importante revalorización a partir de los años veinte y pronto se consolidó como un vehículo de propaganda eficaz.

Como expone Toby Clark, la palabra propaganda abarca connotaciones negativas y emotivas relacionadas con una forma narrativa que estuvo íntimamente ligada a las luchas ideológicas del siglo XX. No obstante, el término original tiene un legado cristiano y fue utilizado originalmente por el papa Gregorio XV en la *Congregatio Propaganda Fide* de 1622. Dicha campaña fue organizada como un programa sistemático de creencias, valores y prácticas para contrarrestar las ideas rivales de la Reforma protestante.¹⁸ En este sentido, la palabra propaganda ha sido asociada con un mensaje combativo, en oposición, a ideales contrarios. Al pasar de los siglos,

¹⁶ William Harrison Richardson, *Mexico Through Russian Eyes, 1806-1940*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009, pp. 127-140.

¹⁷ Iván Pérez Daniel, “La revista *ruta* entre dos épocas, 1933-1938”, en Aimer Granados (coord.) *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, México: UAM-Cuajimalpa / Juan Pablos, 2012, p. 175.

¹⁸ Toby Clark, *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid: Akal, 2000, p.7

los recursos materiales de la propaganda han variado mientras que los temas tuvieron referentes que mantuvieron una vigencia y/o fueron reformulados gráficamente de acuerdo a las condiciones del momento. Hacia la década de los años veinte en México, el grabado en madera se convirtió en la técnica a la que los artistas recurrieron para construir un imaginario que se valió de los signos y símbolos de la causa proletaria para reivindicar a los sectores populares.¹⁹

El caso de Leopoldo Méndez resulta paradigmático para la historia de la gráfica mexicana. Con una educación en la Academia de San Carlos, y en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Méndez fue uno de los artistas involucrados en el movimiento estridentista a inicios de la década de los años veinte. Su paso por el grupo fundado por Manuel Maples Arce, que asimiló desde un principio ciertos elementos de las vanguardias europeas como el futurismo italiano, el ultraísmo español y el dadaísmo, le permitió desarrollar una variedad de estrategias visuales al mismo tiempo que se comprometió con una causa social asociada a las ideas del comunismo. Un ejemplo temprano es la portada para el libro *Un fragmento de la revolución*, de Praxedis Guerrero y Enrique Barreiro Tablada de 1928. En el grabado, un puño que se alza desde la parte inferior mientras sostiene un martillo y una hoz es visto desde un ángulo contrapicado que recuerda vagamente a las composiciones y a la tipografía de las ilustraciones de *Horizonte*, la revista que los estridentistas editaron desde Xalapa bajo la protección del entonces gobernador Heriberto Jara.



Horizonte, Revista mensual de actividad contemporánea, Xalapa, 4 julio 1926. Portada de Leopoldo Méndez



Un fragmento de la Revolución, 1928. Portada de Leopoldo Méndez

¹⁹ Silvia Dolinko habla de una actualización del lenguaje político de la gráfica en la década de los años treinta para el caso argentino, así como la popularización de la técnica gracias a su reproductibilidad. Silvia Dolinko, *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires: Fundación Espiga, 2003.

La creación del grupo *Agorista* en 1929, fue un paso fundamental para conciliar el arte de vanguardia con la realidad cotidiana y el compromiso social. La primera exposición de poemas del grupo, que se exhibieron acompañados de xilografías, coincide con la fundación del grupo *noviembre* y los esquemas de la vanguardia estético-política:

El nuestro es un grupo de acción. Intelectualidad expansiva en dirección a las masas.

El Agorismo no es una nueva teoría de Arte, sino una posición definida y viril de la nueva actividad artística frente a la vida.

Consideremos que el Arte solo debe tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Mientras existan problemas colectivos, ya sean emocionales, ideológicos o económicos, es indigna toda actitud pasiva.

Precisada esta situación fundamental, consideramos cuestiones secundarias las de técnica y teorizarían estética; lo que importa es responder categóricamente al ritmo de nuestro tiempo.

AGORISMO:

ARTE EN MOVIMIENTO

VELOCIDAD CREADORA

SOCIALIZACIÓN DEL ARTE ²⁰

La represión contra el Partido Comunista Mexicano que, desde 1929, se convirtió en una consigna del gobierno encabezado por Emilio Portes Gil, desencadenó que varios artistas que no habían estado activamente relacionados con el partido, como en el caso de Leopoldo Méndez, tomaran una posición al respecto. Méndez se unió al PCM ese mismo año y su producción gráfica se inclinó cada vez más a temas y formas identificadas con la lucha campesina y obrera. Incluso en 1931, junto a Pablo O'Higgins y Juan de la Cabada, fundó la Liga Intelectual Proletaria (LIP) y el periódico de pared *Llamada*, diseñado por David Alfaro Siqueiros, en donde se estableció como declaración que: “el arte burgués debe enfrentar el arte de lucha proletaria (...) Al cumplir esa tarea obedece la creación de la LIP, cuyas formas de expresión serán sencillas, accesibles a las masas obreras y campesinas, para quienes nuestra producción intelectual está destinada”.²¹

²⁰ Grupo Agorista, *Primera exposición de poemas*, México: Talleres gráficos de la Nación, 1929.

²¹ "Declaración." *Llamada, periódico de pared*, México, Octubre 1931, p. 1.

Una mirada atenta a los grabados que Leopoldo Méndez hizo entre los años veinte y treinta, revela este cambio en la producción del artista gráfico. En *La costurera*, grabado que se publicó en 1923 en el tercer número de *Irradiador*, primera revista editada por el movimiento estridentista, Méndez recurrió a ciertos elementos cubistas que vio en el trabajo temprano de Diego Rivera.²² En un espacio interior, creado a través de varios elementos y ángulos superpuestos entre los que distingue una ventana, la figura simplificada de una costurera se reclina sobre su trabajo de modo que ocupa el centro de la escena; el hilo que se desprende de sus manos, atrae y conduce la mirada al resto de la composición que recurre al uso de figuras abstractas.

La experimentación formal de Méndez continuó durante los años siguientes. En *Hombre* de 1925, se observa una figura masculina con la cabeza agachada y el cuerpo encorvado en un ángulo picado; su brazo derecho permanece extendido, mientras que el izquierdo se mantiene doblado y cerca de su torso. Detrás de él, un poste se sostiene en posición diagonal gracias a un alambre de púas. El cuerpo del hombre parece estar electrificado, pues la composición del grabado sugiere un gesto de dolor y una tensión entre los elementos.



La costurera, 1923. Grabado de Leopoldo Méndez



Hombre, 1925. Grabado de Leopoldo Méndez

Si bien la temática de la obra de Leopoldo Méndez siempre giró en torno al trabajador del campo y de la ciudad y su entorno, sus experimentaciones formales fueron cada vez más escasas y hacia 1929, año en el que se unió al PCM y al grupo *Agorista*, se observa una simplificación en sus composiciones y formas. Se trata de una deriva hacia el expresionismo alemán, específicamente la obra de George Grosz y Otto Dix, y hacia un ‘primitivismo’ de la imagen que estaba codificado

²² Elena Poniatowska, “Los 60 años de Leopoldo Méndez”, *Artes de México*, no. 45, Julio 1963, p. 7.

desde tiempos de José Guadalupe Posada, -cuya obra fue objeto de una revalorización en los años veinte gracias a la intervención de Jean Charlot-.



La revolución que hace arte, 1929.



Arte puro, 1931
Grabados de Leopoldo Méndez



La amenaza del fascismo, 1937

Las resoluciones de la Segunda Conferencia de Escritores Revolucionarios de 1930 en Jarkov, incluyeron el establecimiento de la Oficina Internacional de Artistas Revolucionarios como un órgano paralelo a la ya creada Unión Internacional de Escritores Revolucionarios:

Nosotros, artistas revolucionarios, utilizando la experiencia artística acumulada y los logros de los últimos siglos en el ámbito de nuestro trabajo, el dominio del arte pictórico, debemos luchar:

Por un contenido y nuevas formas de arte revolucionario, inteligible a las amplias masas trabajadoras y basadas en la lucha de clases.

Por la síntesis de un contenido de clase y una nueva forma de arte revolucionario.²³

El llamado por “nuevas formas” y “contenidos”, recuerda a la noción de estilo que Meyer Schapiro definió como “un sistema de formas con cualidad y expresión significativas a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y de sentir de un grupo”.²⁴ Lo anterior supone una coherencia entre una forma de pintar y un momento histórico que reconcilió la

²³ International Conference of Revolutionary Writers, “To All Revolutionary Artists of the World,” *Literature of the World Revolution*, Special number, *International Conference of International Writers. Reports, Resolutions, Debates*, Moscow: 1931, p. 11.

(La traducción es mía)

²⁴ Meyer Schapiro, *Estilo*, Buenos Aires: Paidón, 1962.

militancia con la experimentación de la vanguardia en busca de nuevos tipos y “un nuevo estilo de las artes espaciales”.²⁵

A pesar de que las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética se encontraban rotas hacia 1930, las resoluciones de la conferencia tuvieron un eco entre los artistas mexicanos a través de Xavier Guerrero, y Pablo O’Higgins, cuyas estancias en la Escuela Internacional Lenin,²⁶ y la Academia de Arte de Moscú, respectivamente, terminaron hacia 1932. Al mismo tiempo, la presencia en México de personajes como Joseph Freeman, editor de la revista *New Masses*, y secretario del John Reed Club en Nueva York,²⁷ y el cineasta Sergei Eisenstein, contribuyeron notablemente a la difusión de estas ideas.

No sugiero una historia de la gráfica mexicana sin nombres, -aunque por un momento deba omitirlos-, sino el reconocimiento de un estilo, que se valió de una técnica específica, la del grabado en madera; y de un repertorio formal para infundir un mensaje a favor de las “verdaderas clases revolucionarias”, según la lección marxista.



²⁵ Tales fueron las declaraciones del grupo Octubre en 1928. La Oficina Internacional de Artistas Revolucionarios reconocieron la gran deuda hacia el grupo por su contribución a la experimentación técnica en las artes visuales. James M. Wechsler, *op.cit.* p. 57-58.

²⁶ La Escuela Internacional Lenin fue fundada por la Internacional Comunista en 1926. Xavier Guerrero fue enviado por el PCM durante un periodo de 3 años para “entrenarse ideológicamente”.

Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México: UNAM, IIE, 2002, p. 138.

²⁷ El John Reed Club, fundado en 1929, era un conglomerado de asociaciones culturales que mantenían una relación directa con la Unión Soviética.

En *Mano proletaria*, grabado que acompañó a un volante de la Unión de Estudiantes Pro-Obreros en 1932, se observa a primera vista lo que pareciera la radiografía de una mano. En detalle, se descubre que los siete huesos carpios son en realidad un grupo de rostros entre los que se distinguen el del líder comunista cubano Julio Antonio Mella, basado en la fotografía que le tomara Tina Modotti en 1928; y el de José Guadalupe Rodríguez, miembro del comité central del PCM y de la Liga Nacional Agraria, asesinado en Durango en mayo de 1929. El lugar de los metacarpos y las falanges, lo ocupan las figuras alargadas de diecinueve obreros muertos que parecen colgar de sus cabezas. Alrededor de la mano, se leen los nombres de los “mártires” de la causa obrera: a Mella y a Rodríguez le acompañan (Benjamín) Jiménez, el secretario general de Socorro Rojo asesinado en agosto de 1931; Sacco y Venzetti, los anarquistas ejecutados en Massachusetts en 1927; (August) Spies, (Samuel) Fielden, (Oscar) Neebe, (Michael) Schwab, (George) Engel, (Adolf) Fischer, (Albert) Parsons y (Louis) Lingg, los ocho obreros anarquistas acusados de la revuelta de Haymarket de Chicago en mayo de 1886; y (Ozie) Powell, (Eugene) Williams, (Roy y Andy) Wright, (Clarence) Norris, cinco de los nueve “Scottsboro Boys”, los jóvenes de raza negra acusados de violación en Alabama en 1931.

La composición del grabado, original y finamente ejecutado, remite de forma evidente a la idea de muerte. La mano extendida, en oposición al puño como un símbolo de combatividad, denuncia, muestra las evidencias, y parece expresar un alto.

En la portada de *ruta* de marzo de 1934, se observa en un primer plano a un grupo de campesinos cabizbajos que cubren sus cuerpos con una manta. En un plano superior, se levanta una mano extendida, en cuya muñeca se lee “anti-imperialismo”, que se contrapone a un grupo de soldados que marchan desde el ángulo superior izquierdo. A su alrededor, se levantan una serie de cañones y cuatro aviones que completan la composición en la parte superior. La mano, que detiene al ejército que se acerca, cumple la función de proteger al grupo de campesinos que se ve amenazado por la escena.

En *Mano Proletaria*, la posición de la mano puede referirse a un tema iconográfico del arte paleocristiano: el orante. La acción de levantar los brazos con las manos extendidas se ha interpretado como un gesto de plegaria que también puede personificar la piedad como virtud.

No fueron pocas las representaciones de los obreros en esta posición. En otra portada de *ruta* de 1935, se observa la figura de un obrero que se levanta sobre la masa trabajadora que iza estandartes con la hoz y el martillo. Con la mirada al cielo, el obrero sostiene con la mano derecha una bandera, mientras que la izquierda permanece extendida en un gesto de oración y protección hacia aquellos que se encuentran abajo. En este razonamiento, las imágenes claves de los íconos religiosos siempre se presentan en vistas frontales o de tres cuartos. Se trata de la construcción de una nueva hagiografía, laica y proletaria, como un fenómeno de reapropiación simbólica que tiene su origen en la Revolución francesa y su lenguaje revolucionario “moderno” que parte de la iconografía cristiana para acrecentar su comprensión entre las masas.²⁸



1



2



3

1. *Mano Proletaria*, 1934. Grabado de Leopoldo Méndez.

2. *ruta*, no. 13, marzo 1934. Grabado de Julio de Fuente.

3. *ruta*, no. 27, mayo 1935. Grabado de Julio de Fuente.

El discurso jacobino que adoptaron los artistas gráficos como Leopoldo Méndez y Julio de la Fuente fue una estrategia visual recurrente. Un ejemplo se encuentra en la portada que realizó éste último para el libro de poemas de Miguel Bustos Cerecedo: *Revolución*, en la que el artista recurrió al episodio bíblico que narra la aniquilación de Sodoma y Gomorra.

²⁸ Para una lectura sobre el giro simbólico de las identidades políticas y fuentes de autoridad que se ponen en juego en cualquier revolución, además del poder del lenguaje en la diseminación de ideas y en la reapropiación de símbolos como herramientas para legitimar el poder, véase Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *Interpreting the Russian Revolution, The Language and Symbols of 1917*, New Haven: Yale University Press, 1999.

Se trata de una reflexión sobre los símbolos y su estatus cuasi religioso dentro de la política cultural de 1917 que sirve para el análisis de la un ideario simbólico que se purga y se renueva en un estado de excepción como lo es una revolución o bien, cuando otra facción toma el poder.



Revolución, Editorial Integrales, 1934. Portada de Julio de la Fuente



José Clemente Orozco, *Los muertos*,

La portada de *revolución*, publicado por *editorial integrales* en 1934, es un grabado a dos tintas en el que un grupo de hombres de levita y sotana es arrinconado por una masa incendiaria, al tiempo que una serie de rascacielos parece sucumbir al fuego. La noción de la urbe destruida por el fuego purificador, retoma una figura literaria que también está presente a lo largo del poema de Bustos Cerecedo, quien continuó la idea de las ciudades bíblicas aniquiladas por su vida de vicios y perdiciones como Sodoma y Gomorra. A modo de una ciudad pecadora, los penitentes huyen de la llamas y de las masas sin poder evitar mirar hacia atrás para convertirse en las nuevas estatuas de sal.²⁹ De cierta forma, los postulados más intrínsecos de la propuesta socialista hallan eco en los textos bíblicos; los planteamientos cristianos de renovación y purificación fueron reformulados para encontrar cabida en el discurso de la URSS. De la misma forma pueden entenderse las imágenes monumentales de Lenin con los brazos en el aire, y en medio de un sermón como “la representación del Mesías” que vendría a liberar al proletario oprimido. Un ejemplo es la caracterización de Lenin en la película *Octubre* de Sergei Eisentein de 1928, a la que le seguirían otras similares. Es dentro de la misma tradición, que se inserta la imagen de una urbe siendo arrasada por el fuego como la ciudad del pecado que necesita ser destruida para dar lugar a un propósito mayor.

²⁹ Agradezco a Jaime Cuadriello y Ninel Valderrama Negrón por todos sus comentarios respecto a esta imagen.



Octubre, 1928. Sergei Eisenstein



ruta, oct-nov, 1935, Portada de Julio de la Fuente

La imagen de Julio de la Fuente se incorpora a una extensa iconografía de la urbe. Se trata de una visión pesimista que seguramente alude a los edificios de Nueva York, un objeto de representación recurrente para otros artistas como Gabriel Fernández Ledesma y José Clemente Orozco. Este último, durante su segunda estancia en Estados Unidos, pintó varios óleos que incorporaron el paisaje arquitectónico de puentes y edificios, las atmósferas de metro, las multitudes en las avenidas, y los desempleados por la crisis financiera de 1929. De estas representaciones, de las que surgieron asociaciones con el expresionismo alemán por los “puntos de encuentro entre todos los artistas que vieron en la dictadura del progreso un callejón sin salida”,³⁰ destaca *Los muertos* de 1931, un cuadro que, como la portada de *Revolución* de Julio de la Fuente, muestra un profundo desencanto con el paisaje urbano. En el caso de la obra de Orozco, la destrucción de la urbe no se debe a un incendio, sino a un colapso que nos muestra la estructura de los edificios, y coloca al espectador en una posición en la que parece estar atrapado debajo de ellos.

La portada de *revolución* plasma una lucha de clases basada en la destrucción del orden existente. En el centro de la masa armada, la bandera roja es levantada por un hombre que denota la fuerza del movimiento con la prueba de un cañón que ha sido arrastrado frente a la multitud incendiaria. Con brazos levantados, algunos festejan la explosión del incendio de la revolución presente.

³⁰ Catálogo de la exposición *José Clemente Orozco Pintura y Verdad*, (México: Instituto Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2010), p. 130.

A la par del héroe individual, surgió uno colectivo: las masas, una figura tanto literaria como visual. En los esquemas estético-políticos, el pueblo es representado como una masa roja indistinguible que dirige a la insurrección contra el capital. El héroe aparece, según la noción de Michael Walzer, como “el poseedor de una visión trascendente (que) actúa más allá de sus determinaciones históricas, pero también capaz de formular una visión práctica con poder de movilización interior y exterior, individual y colectiva.”³¹ En este tipo de representaciones, el héroe es la masa sin rostro y despersonalizada que surge como un singular colectivo. Las diferentes imágenes que circularon en torno a la ideología del “pueblo” fueron un tema común desde el siglo XIX y tuvieron alguna forma de continuidad que finaliza con la moción de la imagen del proletariado/masa más propia del siglo XX.

En el caso de la portada de *revolución*, destaca el elemento de sonoridad que tiene este “canto múltiple”. El dinamismo del fuego utiliza recursos del futurismo italiano que apelan a la sonoridad de la imagen y, asimismo, el mensaje es compartido con varias frases del poema como: “intensifico más que nunca la palabra impersonal de mi canto para condensar un fragmento sonoro de la INTERNACIONAL...”³² El poema recupera de los movimientos de vanguardia el modo de alejarse del orden discursivo para dar paso a la sonoridad. Lorenzo Turrent Rozas lo describe como “un canto múltiple a la URSS, como en los poemas de Langston Hughes, (y) Rafael Alberti.”³³ Las referencias a la poesía visual y a la poesía concreta de la vanguardia ultraísta sevillana y madrileña a la que perteneció Alberti; y a la obra de Langston Hughes, cuya poesía adoptó el ritmo de la música de jazz, no son gratuitas. En el caso del segundo, la presencia del poeta estadounidense en México fue una constante desde 1930 gracias a la intervención de Miguel Covarrubias, y su poesía era bien conocida gracias a las traducciones que hicieran Xavier Villaurrutia y José Antonio Fernández de Castro, entre otros. Luis Cardoza y Aragón escribió sobre su poesía: “La poesía negra es plástica. Es maciza, voluminosa, llena de fisiología musical y en el

³¹ Jaime Cuadriello “Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación” en el catálogo de la exposición: *El Éxodo Mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México: INBA, Museo Nacional de Arte, 2010, p.49.

³² Miguel Bustos Cerecedo, *revolución*, Xalapa: editorial integrales, 1934, p. 25

³³ *Ibid* p. 8

plano diametralmente opuesto de todo impresionismo. Sus canciones, sus blues tristes, son figuras geométricas.”³⁴ En este sentido, la sonoridad de la imagen poética y visual es una característica que siguió vigente en la poesía realista de los años treinta.

La resolución ideológica de la imagen también se plantea con el propio medio: “el libro también abrirá de luces para solapar a las frentes cansadas. la sabiduría dará conciertos de cordialidad para todos los hombres.”³⁵ La materialidad de la portada supone la idea de que a la revolución destructora, le seguirá una reconstrucción por medio de la educación plasmada en los libros y revistas a manera de redención.

En esta invención de símbolos visuales, “tradiciones inventadas” según Eric Hobsbawn, el simbolismo del color también tiene un lugar importante. Según el análisis de Victoria E. Bonnell sobre los posters soviéticos de los años veinte y treinta, el color de la propaganda política también tuvo un origen en el arte religioso. El color rojo, por ejemplo, sirvió en los íconos religiosos para identificar aquello que es sagrado, mientras que el negro o el verde tuvieron una connotación negativa.³⁶ En este sentido, un cambio significativo en este tipo de propaganda de los años treinta, fue la sustitución de los colores pastel: azules, verdes, rosas y amarillos, por el rojo y el negro. No parece casualidad, entonces, que incluso las portadas de *ruta* sufrieran un cambio a la par que su posición se volvía más radical según los preceptos del marxismo-leninismo que se pueden leer en la revista y en sus publicaciones.

Las portadas

Las imágenes creadas por Julio de la Fuente para las portadas e interiores de *ruta*, así como para algunos de los libros de *editorial integrales*, constituyen una serie iconográfica de un grupo de izquierda que, de forma más o menos clara, propuso un cambio radical en el sistema. La imagen constituye una parte esencial de la revista; las portadas, como semblante del objeto, reforzaron continuamente el contenido ideológico del texto.

³⁴ Luis Cardoza y Aragón, “Langston Hughes, El poeta de los Negros”, *El Nacional*, Domingo 17 de marzo de 1935.

³⁵ Miguel Bustos Cerecedo, *Op.cit.* p. 22.

³⁶ Victoria E. Bonnell, *Iconography of power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkley, L.A. London: University of California Press, 1999, p. 117.

En el caso de *ruta*, sus portadas fueron casi en su totalidad grabados en madera, según se lee en la revista, a dos o tres tintas. La paleta de colores se redujo al rojo, amarillo, naranja y negro. Se suprimió el uso de mayúsculas, característica que pudo obedecer a la “vocación de equidad” del grupo, y que le dio a la publicación un carácter de folleto de propaganda o de cartel, un arte que se dignificó hacia estos años. En esta idea, las portadas y el contenido de *ruta* formaron un núcleo de narrativa proletaria que no estuvo exento de maniqueísmos. Los obreros siempre eran representados como hombres con un cuerpo fornido y saludable que se mantenían en pie de lucha contra el capitalismo que les oprimía.

Por su parte, la figura del campesino siguió siendo una constante en las páginas de la revista. Después de todo, Veracruz era un estado con un movimiento agrario activo desde inicios de los años veinte que contaba con una organización campesina particularmente dinámica y poderosa: la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del estado de Veracruz que, junto a otras organizaciones, recibieron el apoyo del gobernador Adalberto Tejeda en ambos de sus periodos al frente del estado.³⁷

En toda la serie iconográfica que se conformó en *ruta*, no pasa por alto el interés que Julio de la Fuente, Leopoldo Méndez y sus colaboradores tuvieron en otros artistas contemporáneos. Ya sea por sus estancias en Estados Unidos o por las distintas exposiciones de grabados, litografías y carteles que se organizaron en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, los artistas mexicanos estuvieron expuestos a las obras Max Beckman, John Heartfield, Emil Nolde Geroge Grosz y Otto Dix, entre otros. La violencia de la guerra mecanizada, las trincheras militares, los cascos de acero y las máscaras antigases fueron temas recurrentes en las ilustraciones que tomaron un carácter antifascista.

Existe una economía de elementos en todos los grabados. Las portadas de los dos primeros números solo muestran a un par de personajes en posiciones que no sugieren mucho movimiento pero que resultan eficaces en su mensaje a favor del campesinado. La portada del tercer número

³⁷ Heather Fowler, “Orígenes laborales de la organización campesina en Veracruz”, en *Historia Mexicana*, Vol. 20, No. 2 (Oct. - Dec., 1970), p. 243.

resulta una de las más interesantes. Con un tema claramente urbano, la composición de Julio de la Fuente construye un relato en varios escenarios con una serie de planos que se superponen a través de ventanas y edificios. En un primer plano se observa a una serie de obreros ahorcados; la escena es interrumpida por un obrero que, entre penumbras, mira por una ventana mientras una hoz y un martillo se levantan en el horizonte que se despliega a su lado. En la parte superior, destaca la silueta de un obrero que sostiene una bandera en la que se lee “Strike”, al tiempo que unos rascacielos se proyectan hacia el cielo en líneas diagonales. La disposición de la imagen construye un relato en el que la organización sindical es la clave para el triunfo del proletariado.

La lectura visual que De la Fuente tuvo de las ilustraciones de otras revistas como *New Masses*, con un contenido político explícito, durante su estancia en Nueva York, tuvo un evidente impacto en la serie de grabados que realizó tanto para *ruta* como para *editorial integrales*.



ruta, no. 3, mayo 1933;



ruta no. 4, junio 1933;



ruta no. 5, julio 1933;



ruta no. 6, agosto 1933.

Grabados de Julio de la Fuente



ruta, no. 8, octubre 1933;



ruta no. 9, noviembre 1933;



ruta no. 10, diciembre 1933;



ruta no. 11, enero 1933.

Grabados de Julio de la Fuente



ruta, no. 12, febrero 1934;



ruta no. 14, abril 1934;



ruta no. 15, mayo 1934;



ruta no. 17-18, jul-ago 1934.

Grabados de Julio de la Fuente



ruta, febrero 1935;



ruta, abril 1935;



ruta, junio-julio 1935;



ruta, oct-nov 1935.

Grabados de Julio de la Fuente

ruta y editorial integrales. Literatura proletaria

De Estridentópolis a La Ciudad Roja.

A partir de las antologías y los estudios que han rescatado al movimiento estridentista de un olvido que sus propios protagonistas parecieron promover, surgen los nombres de los escritores, artistas y publicaciones que han quedado en los entretelones de la escena artística y literaria de la ciudad de Xalapa de los años veinte y treinta. Lo anterior, se explica porque la periodización a la que ha estado sujeta la historiografía de las vanguardias latinoamericanas, ha ocasionado que su producción se encierre dentro de la década de los años veinte como consecuencia de los *ismos* europeos, mientras que la producción artística y literaria de carácter político y social que le siguió, es relegada como un fenómeno que poco tiene que ver con su evolución lógica. Lo cierto es que la vanguardia artística experimental se revistió de una función pragmática y de una finalidad social.³⁸ La fuerte politización de la cultura de los años treinta provocó que la conciencia de la lucha de clases penetrara en todas las expresiones artísticas; el advenimiento del fascismo, en particular, provocó una crisis que obligó a los artistas a redirigir su producción en pos de una vanguardia política.

Es el caso del grupo *noviembre*. El grupo es mencionado de forma esporádica como un colofón del Estridentismo, si bien su actividad se extendió hasta finales de la década de los años treinta, gracias a la publicación de varias novelas, revistas, obras de teatro, además de algunas antologías poéticas con una tendencia que el grupo denominó como “proletaria” o “revolucionaria”.

A los ojos de los miembros del grupo *noviembre*, la revolución estaba aún por llegar. En el prólogo del poema de Miguel Bustos Cerecedo, Lorenzo Turrent Rozas escribió: “Dos poemas a la Revolución, de los escritos en Méjico, deseo citar. El de Manuel Maples Arce y éste de Miguel Bustos Cerecedo. Maples Arce nos habla de una revolución que se hizo; Bustos Cerecedo de una que no se ha hecho, que se hará.”³⁹

³⁸ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991.

³⁹ Lorenzo Turrent Rozas “Prólogo” en Miguel Bustos Cerecedo, *revolución*, Xalapa: editorial integrales, 1934, p.9

Su actividad literaria, a la par de la gráfica, tiene su mejor fuente en *ruta*, publicación mensual que circuló entre 1933 e inicios de 1938.⁴⁰ Parto del supuesto de que *noviembre* no fue un movimiento opuesto al estridentismo, sino el resultado de la tensión entre una vanguardia estética y una vanguardia política. Solo así se podrían explicar los giros en la producción de un Manuel Maples Arce o un Germán List Arzubide. En este sentido, *noviembre* mantuvo encuentros y desencuentros con el movimiento estridentista a través de una literatura proletaria fallida pues conservó cierto tinte burgués en su narrativa, pero con una producción gráfica que, como se ha visto, logró consolidarse a través de los años.

Hacia una literatura proletaria

Como un grupo literario con cierta “orientación social”, la actividad de *noviembre* fue intermitente durante sus primeros años. Las revistas que editaron, *simiente* y *noviembre*, tuvieron dos y cinco números respectivamente, además de contar con una circulación reducida.⁴¹ Fue hasta 1932, con la creación de la *Editorial Integrales*⁴² y la revista *ruta*, que *noviembre* alcanzó una estabilidad en la producción de una literatura y una gráfica proletaria.

Una de las primeras publicaciones de la recién creada *editorial integrales* fue *Hacia una literatura proletaria*, una selección de siete cuentos escritos por Germán List Arzubide, Enrique Barreiro Tablada, Mario Pavón Flores y Consuelo Uranga, entre otros. Más allá de las historias cortas, en las que todavía se leen algunos vestigios de la narrativa estridentista, destaca el prólogo que Lorenzo Turrent Rozas escribió para la edición a propósito de una nueva “crisis en la literatura

⁴⁰ La revista, cuyo nombre se escribió en minúsculas durante sus primeras tres épocas, se publicó una vez más entre junio de 1938 y mayo de 1939, en mayúsculas, con “el único objetivo de dar a conocer al mundo a los jóvenes escritores mexicanos”. En esta nueva etapa de la revista, editada desde la Ciudad de México, colaboraron Manuel Maples Arce, Arques Vela y un joven Octavio Paz. Si bien es cierto que el número de *ruta* editado en junio de 1938 reconoce la existencia de una publicación anterior con el mismo nombre, la revista reinició su numeración por lo que el de junio de 1938 quedó registrado como el número 1 de la publicación mensual. En 1982, el Fondo de Cultura Económica publicó una edición facsimilar de los números editados entre 1938 y 1939 para su colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas.

⁴¹ José Mancisidor, “El grupo noviembre”, en *ruta*, no. 15, marzo 1934.

⁴² En algunos textos, *editorial integrales* agregó a su nombre el apéndice “ediciones revolucionarias”, además de que suprimía el uso de mayúsculas.

de vanguardia”, título que retomó de los debates que Salvador Novo, Ermilio Abreu Gómez y Celestino Gorostiza, entre otros, llevaron a la prensa nacional en esos años.⁴³



“¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia?, *El Universal Ilustrado*, abril 7 de

Como explica Edith Negrín, la nueva modalidad revolucionaria emergió de la controversia entre los nacionalistas contra los cosmopolitas o vanguardistas. El texto pone de manifiesto los propósitos y las series limitaciones a las que se enfrentó la literatura proletaria, sujeta a una tensión entre el estilo estridentista y el de la novela revolucionaria:

Contemplando nuestro panorama literario, cabe preguntar ¿La Revolución Mexicana ha producido una literatura revolucionaria, es decir proletaria? La contestación se impone: solo en casos excepcionales.

Nuestra literatura es casi unánimemente burguesa. Por su alejamiento de México o por su contemplación pasiva (...) su falta de ideología y organización.

La literatura de vanguardia es lo más desorientado en el México revolucionario (...).

EL ESTRIDENTISMO, que se pretende catalogar, erróneamente, dentro de la literatura vanguardista, hizo un ensayo de literatura revolucionaria. Pero a esta escuela literaria podríamos formularle las mismas objeciones que a la poesía futurista de Mayakovsky. (Literatura para minorías, literatura incomprendible a las masas.)

La tendencia proletaria pudo haberse manifestado brillantemente en la novela de la Revolución Mexicana. Pero nuestra novela revolucionaria es tan burguesa como la misma producción vanguardista. En primer lugar, hay que anotar su falta de ideología, su inmensa desorientación. Luego, este género literario ha huido cobardemente de la realidad actual, que interesa analizar, estudiar si se quiere producir una obra honrada. Ha huido de esta realidad

⁴³ Cfr. “¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia? Una lluvia de rectificaciones: Hablan Gorostiza, Jiménez y Ramos”, *El Universal Ilustrado*, abril 7 de 1932; Ermilio Abreu Gómez, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, abril 28 de 1932.

para refugiarse en el anecdotario de la lucha revolucionaria. (El espectáculo de los ahorcados. Los excesos naturales de un pueblo que se sacude el yugo de una dictadura. Pancho Villa exhibido ante el regocijo reaccionario... Todo lo que halaga el histerismo de la burguesía nacional y mundial).⁴⁴

El texto de Turrent Rozas expone una serie de debates acerca de la definición de la literatura proletaria que preocupó a varios escritores desde inicios de 1930. Si una obra era proletaria por su autor, su público, su temática o su perspectiva política, el constante uso que hace Turrent Rozas del término vanguardia sugiere una tensión permanente entre ambas categorías.⁴⁵ Su deseo de alejarse tanto del estilo estridentista, como de la construcción anecdótica de la Novela de la Revolución Mexicana, revela una incipiente ideología que nunca llegó a consolidarse del todo en su literatura. A este respecto, Christopher Domínguez ha apuntado que el fracaso del “proletarismo” involucra la debilidad de una intelectualidad literaria que fue cercana al partido comunista, acaudillado culturalmente por los muralistas, el peso del indigenismo y de la novela de la revolución, además de la pronta identificación de las vanguardias radicales –como el estridentismo- con el nacionalismo estatal.⁴⁶

Los escenarios urbanos, los obreros, y los sindicatos se convirtieron en los personajes principales de una literatura proletaria mexicana a la que solo se le podría calificar de esa forma por su trama. Los escritores cayeron en el aburguesamiento que tanto criticaron al exponer, incluso, un desdén y una desconfianza por las masas, además de la necesidad de su sometimiento a una vanguardia más sabia.⁴⁷ La proletaria fue una narrativa que, si bien buscó despertar la conciencia revolucionaria a través del sacrificio de sus protagonistas y su consecuente redención en el trabajo, nunca dejó de recurrir a la tradición del sentimentalismo pequeño burgués. En esta contradicción radicó su fracaso. Al igual que la gráfica, la literatura hizo uso de esquemas del relato religioso y

⁴⁴ Lorenzo Turrent Rozas, *Hacia una literatura proletaria*, *Op.cit.* p. XV-XVI.

⁴⁵ Los debates sobre la falta de definición de la literatura proletaria no fueron exclusivos de México. Barbara Foley ha estudiado un fenómeno paralelo en Estados Unidos a través de publicaciones como *New Masses* y *Partisan Review*. Barbara Foley, *Radical representations. Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1940*, Durham & London: Duke University Press, 1993.

⁴⁶ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa Mexicana del siglo XX*, vol. 1., 2a ed., México: FCE, 1993, p. 59.

⁴⁷ Edith Negrín, “La ciudad roja de José Mancisidor: una novela proletaria Mexicana”, *AIH*, Actas XI, 1992, p. 319.

describió al proletariado en un tono mesiánico en un intento de simplificar el discurso y convertir a la clase obrera en una figura ejemplar.

La ciudad proletarizada se convirtió entonces en el tópico literario de los años treinta. Xalapa, fantasía urbana, Estridentópolis, se convirtió en *La Ciudad Roja* de José Mancisidor; el libro más significativo de una corriente que recibió un fuerte impulso con el concurso de novelas revolucionarias que convocó el periódico *El Nacional* en 1930.⁴⁸

La insistencia en la virilidad como una cualidad distintiva del compromiso político es otro tema a considerar. En los debates literarios de la época, el uso de adjetivos como “viril” y “afeminado” fue moneda corriente para atribuir un valor estético a la obra artística de forma excluyente. En términos generales, lo femenino se asociaba con la producción literaria que se calificaba de burguesa mientras que, como señala Víctor Díaz Arciniega, la palabra viril, que también es de uso habitual en el lenguaje burocrático, poseía “entre sus acepciones el de fortaleza, hombría, rectitud, decisión, compromiso, entrega e, incluso, <revolucionario>”.⁴⁹

En el fondo, el tema de la virilidad no solo se manifestó en materia de una línea política y práctica, sino también en supuestos culturales más amplios. Se trataba de una evidente homofobia y una exclusión a priori a las mujeres. En los años veinte, tanto los nacionalistas como los estridentistas se afirmaron en una masculinidad heterosexual para diferenciarse de una homosexualidad identificada con el grupo de los *Contemporáneos*. La herencia de esta cultura “viril” se manifestó en los años treinta en relación con un compromiso político; la literatura proletaria estaba enraizada en una masculinidad heroica que se refleja en las figuras de los obreros y los sindicatos.

A su vez, la pasividad o la total ausencia de la figura femenina ayudó a consolidar una cultura viril alrededor de la literatura proletaria. Si bien es cierto que la ideología de izquierda que imperó en los años treinta reconocía en algún grado la opresión hacia la mujer, estos intereses

⁴⁸ El concurso lo ganó Gustavo Ortíz Hernán con *Chimeneas*, una novela que se publicó siete años después acompañado de dibujos de Salvador Pruneda, fotomontajes de Agustín Jiménez y fotografías de Enrique Gutmann y Agustín Casasola.

⁴⁹ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, 2a ed., México: FCE, 2010, p. 75.

fueron subordinados a las tareas de la clase obrera y la lucha contra el fascismo. En el caso mexicano, una de las excepciones fue la producción de Nellie Campobello, específicamente su novela *Cartucho*, cuya primera edición estuvo a cargo de *editorial integrales* con una portada atribuida a Leopoldo Méndez.

La ruta entre el estridentismo y noviembre

Entre los libros están las revistas. Las revistas que, según Guillermo Sheridan, “deben llenar las brechas generacionales, o bien la distancia entre un aficionado y un profesional. (Además de ser un) puente que llena la fisura, el hueco entre dos hechos (la revista es un *entre*)”.⁵⁰ Retomo la cita de Octavio Paz: “Las revistas literarias no sólo expresan las rupturas entre las generaciones, sino que también son puentes entre ellas”.⁵¹

ruta fue la publicación más exitosa de *noviembre*. A diferencia de las revistas que editaron con anterioridad, ésta se mantuvo en circulación durante cuatro años. El tiraje inicial de 500 ejemplares se quintuplicó al año siguiente y pronto comenzó a circular en los Estados Unidos, particularmente en Nueva York, ciudad donde extendió su red de colaboradores que incluyó al escritor estadounidense Joseph Freeman, el escritor y periodista cubano Pablo de la Torriente Brau,⁵² el poeta estadounidense Langston Hughes, y el miembro del sindicato del *Latin American Press*, Ben Ossa, entre otros. La mayoría de las traducciones del inglés al español estuvieron a cargo de Julio de la Fuente.

En un aspecto formal, los primeros números de *ruta* carecieron de una estructura definida. Sus editores tardaron en encontrar un equilibrio entre su carácter literario y su carácter político, por lo que tendió a ser una revista “cultural” que reunió distintas noticias sobre teatro, cine, y congresos

⁵⁰ Guillermo Sheridan, “Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura”, en Saúl Sosonowsky (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, tomo III, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 183.

⁵¹ Octavio Paz, “Quinta vuelta”, en *Vuelta*, 60, noviembre de 1981, p. 4.

⁵² Pablo de la Torriente Brau permaneció exiliado en Nueva York durante el año de 1935, y desde ahí escribió a José Mancisidor y a Julio de la Fuente para ser uno de los corresponsales de *ruta* desde la ciudad norteamericana. En 1936 partió a España para combatir en el Ejército Popular de la República Española, a la vez que se desempeñó como corresponsal de las revistas *New Masses* y *El Machete*.

Pablo de la Torriente Brau, *Cartas cruzadas, correspondencia 1935,1936*, 2 vol., La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2004.

de escritores en la Unión Soviética y Estados Unidos. Con el tiempo, la naturaleza demagógicamente literaria de *ruta* afirmó sus posiciones políticas revolucionarias hasta devenir en un grupo de escritores y artistas con consignas claras como la lucha contra el fascismo.

noviembre, al igual que el Estridentismo, se opuso al arte burgués establecido por la Academia. Pero a diferencia de los estridentistas, el grupo encabezado por Mancisidor pronto adquirió una orientación marxista-leninista que pugnó por el proletariado como la clase social revolucionaria. En este sentido, tal como lo hicieron los estridentistas con el gobierno de Heriberto Jara, *noviembre* se benefició del segundo periodo de gobierno de Adalberto Tejeda, quien desde inicios de los años veinte, dio a los miembros de la Local de Veracruz del Partido Comunista Mexicano una amplia oportunidad para organizarse en las comunidades campesinas y en los sindicatos obreros.⁵³

Desde un inicio *noviembre* estuvo ligado con el movimiento estridentista. Germán List Arzubide, y Enrique Barreiro Tablada son personajes clave para entender esta relación que hizo eco en las páginas de las revistas *noviembre* y *ruta*; su paso de un movimiento a otro obligó a otros escritores como Turrent Rozas a esclarecer la relación y las diferencias entre los dos grupos. Un ejemplo temprano es el ensayo “El chubasco estridentista”:

Nosotros afirmamos la justicia de este movimiento literario. Justicia momentánea en determinados aspectos.

En efecto, el estridentismo posee el prestigio siguiente: tuvo un impulso en la Revolución Mexicana. Fue resultante de esa conmoción de masas. Con su aparición, por primera vez surgió en México un grupo de escritores y artistas que, burlándose de la actitud narcisista dictada por Oscar Wilde a los eunucos de la literatura, se colocó resueltamente al lado del proletariado. (...)

Voy a referirme a dos aspectos de este movimiento literario: por lo que respecta a la literatura mexicana pre-revolucionaria, los estridentistas, quizá influenciados por los procedimientos de Marinetti, hicieron una campaña de negación absoluta. (...)

⁵³ Heather Fowler, *op.cit.* pp. 235-264.

En cuanto a la Revolución Mexicana, el estridentismo hizo una campaña exclusivamente de propaganda, de exaltación. (Véanse los diversos números de *Horizonte*, “índice ideológico de la Revolución”).⁵⁴

Aunque “saludable”, el estridentismo fue visto como un movimiento de carácter transitorio que se quedó a la mitad del camino entre las vanguardias europeas y la propaganda del gobierno de Heriberto Jara en Veracruz. Si bien los estridentistas trataron de vincularse en un inicio con el futurismo italiano a través de sus manifiestos, revistas y antologías –Manuel Maples Arce incluso envió ejemplares de sus publicaciones a Filippo Tommaso Marinetti,⁵⁵ al poco tiempo entraron pronto en una época patrocinada por el estado en la que *Horizonte*, revista editada por Germán List Arzubide, además de su contenido literario, se convirtió en un órgano de difusión de la labor educativa del estado, y de construcciones monumentales como la del Estadio de Xalapa. Una publicación como *Horizonte* deja ver a una vanguardia que se movió entre los temas rurales y urbanos; entre la literatura y la política. Incluso la gráfica que produjeron Ramón Alba de la Canal y Leopoldo Méndez, a veces experimental en la perspectiva o en sus formas geométricas, tuvo como tema principal el escenario rural de Xalapa.

Por su parte, Germán List Arzubide publicó su “Cuenta y Balance” del estridentismo en el tercer número de *ruta* en mayo de 1933.⁵⁶ El breve recuento donde asegura que el movimiento encabezado por Manuel Maples Arce fue liquidado a falta de una nueva generación, fue el único ensayo que el escritor dedicó al movimiento al que perteneció años atrás durante el tiempo que colaboró en *ruta*,⁵⁷ y desde entonces, se ocupó en escribir obras de teatro y artículos sobre lo que se exhibía en la Unión Soviética y en Estados Unidos.

⁵⁴ Lorenzo Turrent Rozas, “El chubasco estridentista”, en *Noviembre*, no. 2, 1932. Publicado en Lorenzo Turrent Rozas, *Obra Completa*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973, pp. 20-22.

Desafortunadamente no ha sido posible localizar los números de las primeras revistas publicadas por el grupo: *simiente* y *noviembre*.

⁵⁵ Manuel Maples Arce envió y dedicó a Filippo Tommaso Marinetti ejemplares de *Andamios Interiores*, *Urbe*, y *Poemas interdictos*, en 1922, 1924, y 1927 respectivamente. Los ejemplares son parte de la colección de Beinecke Rare Books & Manuscripts Library de la Universidad de Yale.

⁵⁶ Germán List Arzubide, “Cuenta y Balance”, en *ruta*, número 3, mayo 15 de 1933.

⁵⁷ Ya en 1927, Germán List Arzubide había publicado *El movimiento Estridentista*, una especie de memoria que encerraba, según se lee en el colofón de la publicación, “el relato del único movimiento revolucionario literario-social de México”

Como suele suceder, List Arzubide terminó por guardar silencio sobre su etapa estridentista y fueron terceros quienes vieron en su obra una imagen romántica de su vida de revolucionario: “Revolucionariamente imprecisa al principio. Definitivamente abierta a la Revolución Social ahora”.⁵⁸ Como si el estridentismo hubiera sido un ensayo de poesía nueva en obras como *El viajero en el vértice* y *Esquina*; para después ser seducido por la poesía proletaria en *Plebe*; y más tarde por el ensayo revolucionario en *La lucha contra la mentira religiosa en la U.R.S.S.*

En este sentido, el compromiso político de List Arzubide puede explicarse a través de su experiencia en 1929 con el grupo *Manos Fuera de Nicaragua*; una causa comprometida con la lucha revolucionaria del General Augusto Sandino que se propuso demostrar la intervención estadounidense en el país centroamericano. Encargado de llevar una bandera estadounidense interceptada en el campo de batalla como prueba de la intervención, List Arzubide asistió al Congreso Antiimperialista Mundial en Frankfurt, Alemania, donde entró en contacto con personajes como el novelista francés Henri Barbusse y Madame Sun Yat-sen. Esto provocó que el mexicano viajara a la Unión Soviética donde conoció a varios artistas y escritores, incluidos el poeta Valdimir Mayakovsky y el cineasta Sergei Eisenstein, al mismo tiempo que desarrolló un interés por el teatro infantil que marcó su producción posterior.⁵⁹ Incluso parte de sus colaboraciones para *ruta* estuvieron dedicados al teatro guiñol e infantil en la Unión Soviética.

Teatro/Cine

Tanto el teatro como el cine fueron valorados como un instrumento poderoso de reforma social. Las críticas a Broadway y a Hollywood se hicieron cosa común, y las noticias y ensayos sobre el teatro y cine de izquierda pronto se convirtieron en una constante en *ruta*.⁶⁰ Un ejemplo es la crítica que

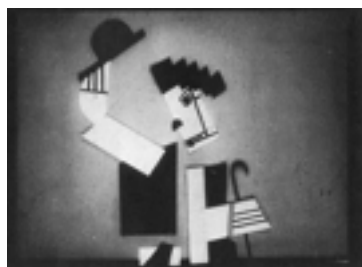
Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, Xalapa: Ediciones de Horizonte, 1927.

⁵⁸ Lorenzo Turrent Rozas, “Germán List Arzubide y sus tres comedias revolucionarias”, *Momento*, no. 5, Xalapa, Veracruz, 1933. Publicado en Lorenzo Turrent Rozas, *Obra Completa*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973, pp. 224-230.

⁵⁹ Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez, Revolutionary Art and the Mexican print*, Austin: University of Texas Press, 2007, p. 69.

⁶⁰ De hecho, uno de los pocos reportajes en *ruta* que incluyó fotografías fue el dedicado al teatro “francamente de izquierda” que se hacía en Nueva York. En este se hace referencia a las organizaciones cooperativas que montaban obras como *Waiting for lefty*, *Awake and sing*, *The Black Pit*, *Parade*, y *The Youngs go first*, entre otras. Todo en el

Lorenzo Turrent Rozas hizo de Charles Chaplin en marzo de 1934 en “Anarquía y decadencia de Charlot”. El ensayo, que también fue traducido al inglés para la revista estadounidense *The Living Age*, resulta significativo al evidenciar los puntos de encuentro y desencuentro de *noviembre* con el estridentismo.⁶¹



Fernand Léger, Dudley Murphey, *Ballet*



ruta, marzo 1932. Grabado sin

La figura de Charles Chaplin era, para el estridentismo, un personaje “angular, representativo y democrático”,⁶² característico de la vida moderna y la fascinación por la tecnología. La opinión era generalizada dentro de la comunidad artística internacional; como ejemplo, Fernand Léger utilizó una figura cubista del vagabundo ‘Charlot’ en la primera secuencia de *Ballet Mecanique* (1924), filme calificado categóricamente como de vanguardia por su experimentación en la fragmentación y recombinación de objetos.

No obstante, Turrent Rozas criticó severamente al cineasta, “supuestamente anarquista”, por considerarlo cómplice del capitalismo y distraer al proletariado de su lucha al no permitir que el vagabundo Charlot tuviera algún tipo de movilidad ascendente: “Después de la risa, quedaba en la boca un sabor amargo”.⁶³ El cariño que compartía toda una generación por Chaplin resultaba

contexto de las palabras que Albert Maltz dedicó al respecto en el Primer Congreso de Escritores Americanos celebrado en 1935, donde declaró la imperiosa necesidad de producciones teatrales, cortas o largas, en prosa o en verso, sobre huelgas, conflictos raciales, comedias o dramas, que satisfaga al enorme público de trabajadores.

Ben Ossa, “el teatro revolucionario en estados unidos -su creación y desarrollo- llamado imperioso a los escritores y artistas dramáticos de la américa latina”, (reportaje exclusivo para ruta), *ruta*, junio julio 1935, 2a época, números 28-29, pp. 7-10.

⁶¹ Elissa J. Rashkin, *The stridentist movement in Mexico. The avant-garde and cultural change in the 1920*, Lanham, MD: Lexington Books, 2011, p. 231-233.

⁶² Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Callardo *et al.*, *Manifiesto estridentista N.º 2*, 1 de enero de 1923. reproducido en Luis Mario Schneider, *El estridentismo, o una literatura de la estrategia*, México: CONACULTA, 1997, pp. 276-277.

⁶³ Lorenzo Turrent Rozas, “Anarquía y decadencia de Charlot”, en *ruta*, número 13, marzo 1934, pp. 3-4.

El texto fue traducido al inglés como “Charlie Chaplin’s Decline” y publicado en *The Living Age* en junio de 1934.

insuficiente. Mientras Turrent Rozas reconocía la importancia del cine mudo en la formación de los cines proletarios, y en las críticas al sistema capitalista a través de su gesto subversivo, el vagabundo Charlot parecía un crítico vacío, sin ningún tipo de compromiso político definido.

Como bien apunta Elissa Rashkin, la ironía que rescataron los estridentistas en el icónico personaje del cine mudo, pudo ser un intento de resolver la contradicción entre la condición de la literatura de vanguardia como terreno cultural accesible para una minoría y el deseo de sus miembros de llegar a las masas.⁶⁴ Al texto de Turrent Rozas le acompañó un grabado que muestra a Chaplin, caracterizado como el vagabundo Charlot, encerrado en una vitrina de cristal mientras sostiene una bolsa de dinero; detrás de él, un grupo de obreros le da la espalda, mientras caminan hacia el horizonte en una clara referencia al final de *El circo*, uno de los filmes más exitosos del actor inglés.

Conexión Xalapa-NY: redes de colaboración

Las redes de colaboración que *noviembre* extendió durante los años en los que editó *ruta* fueron vitales para la supervivencia de la revista. Desde los primeros números, se leen una serie de traducciones de artículos publicados en otras revistas como *New Masses* u *Octubre*, publicación editada en España por el escritor Rafael Alberti. En una editorial de 1934, Mancisidor describió “la ayuda, el prestigio y la colaboración” de otros artistas y grupos que se sumaron a la publicación editada en Xalapa:

De Uruguay, Ecuador y Cuba, los compañeros de Ildefonso Pereda Valdés, Gil Gilbert, Jorge Vera, y Luis Felipe Rodríguez, nos enviaron interesantes colaboraciones. De Francia la camarada Armen Ohanian ha respondido a nuestro llamado y de la URSS, la Internacional de Escritores Revolucionarios, nos ha tendido su mano su mano fraternal.⁶⁵

En un horizonte más próximo, la ciudad de Nueva York fue uno de los lugares donde *noviembre* encontró un mayor número de colaboradores. Como punto de partida, Julio de la Fuente, quien se

⁶⁴ Elissa J. Rashkin, “Una opalescente claridad de celuloide. El estridentismo y el cine”, en *Ulúa*, no. 12, Julio-Diciembre 2008, p. 57.

⁶⁵ José Mancisidor, “el grupo noviembre”, *ruta*, no. 13, marzo 15, 1934, p. 1

convertiría en el artista oficial del grupo, vivió una temporada en la ciudad estadounidense hacia finales de la década de los años veinte donde escribió e ilustró para varios periódicos de sindicatos latinoamericanos, además de exhibir por primera vez una serie de acuarelas en la galería Wanamaker.⁶⁶ Si bien no fue muy larga, su primera estancia sirvió al artista para establecer una serie de contactos entre los latinoamericanos radicados en Nueva York y sus diferentes asociaciones.

El Sindicato de *Latin American Press*, del que también fue miembro Carleton Beals, jugó un papel fundamental en la extensión de este intercambio cultural. En una carta del 23 de abril de 1935, días antes de la inauguración del Congreso de Escritores Americanos, uno de los miembros del sindicato Ben Ossa, escribió una carta al periodista cubano Pablo de la Torriente Brau:

El motivo de la presente se reduce a pedirle que se ponga en contacto con José Mancisidor o Julio de la Fuente, editores de la revista *Ruta*, Jalapa-México. Ellos desean tener un corresponsal en esta ciudad, y he pensado que Ud. podría aceptar esta responsabilidad. La revista se ha venido publicando regularmente por cerca de dos años o más, y ya circula internacionalmente. Desde el punto de vista económico, nada le puedo decir, ya que esta publicación se mantiene por el entusiasmo de los compañeros de Veracruz. Pero existe aquí el Centro Mutualista Mexicano, en donde le podrían tomar numerosas copias en caso que Ud. tomase la agencia del magazine en esta ciudad. Esto es sólo una suposición que puede desarrollarse más tarde en algo práctico. Nosotros estamos planeando un magazine internacional en español y yo he pensado en Ud. como colaborador.⁶⁷

Pablo de la Torriente Brau se convirtió en uno de los colaboradores más frecuentes de *ruta*. La correspondencia entre el cubano y José Mancisidor se hizo habitual, además de sostener comunicación con otros escritores del grupo como Miguel Bustos Cerecedo autor del poema *revolución*. Las misivas se centraron, sobre todo, en los comentarios del periodista sobre las obras

⁶⁶ Una breve síntesis de la actividad artística de Julio de la Fuente en la ciudad estadounidense se corrobora en el prólogo del catálogo que realizó la *New School for Social Research* en Nueva York, en ocasión de la exposición de 50 de sus fotografías entre 1938 y 1939. *Mexican Document Photographs. J. de la Fuente*, New School for Social Research, november 21 to december 3, 1939.

(The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, New York Public Library)

⁶⁷ Carta de Ben Ossa a Pablo de la Torriente Brau, 23 de abril de 1935.

Pablo de la Torriente Brau, *Cartas cruzadas, correspondencia 1935,1936*, vol. 1, La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2004, p. 133.

de los escritores mexicanos y su distribución en la ciudad estadounidense. En una carta dirigida a Bustos Cerecedo en mayo de 1936, escribe:

De tu poema «Revolución» me gusta mucho la primera parte. Tiene una cierta emoción interna, y algo así como un ritmo solemne que inevitablemente asociamos a «La Internacional». La he leído dos o tres veces y cada vez me gusta más. La prefiero sin duda a la segunda parte, en donde la frecuencia de los versos rotos, el empleo final de artículos, contracciones, preposiciones, conjunciones y otras «novedades» le restan fluencia y naturalidad. Yo creo una cosa. Ningún poeta tiene que ser más sencillo y natural que un poeta de la revolución. Porque puede haber dos clases de poetas de la revolución: el que escribe para los intelectuales y el que escribe para las masas. Y grande será quien escriba para todos. Como te dije antes, muchos poetas han llegado a la revolución a través de un proceso, que en muchos ha sido artificial, ha sido estímulo de la «moda», ambición de «no quedarse atrás».

(...) Tengo que hacerte dos peticiones. La primera es que consigas que continúen remitiéndome «Ruta» y las demás publicaciones de «Integrales». Conocí aquí, a su paso para Rusia a Mancisidor, compañero cordialísimo y amable a quien le hablé de esto, pero él seguía viaje y no podía ocuparse mayormente del asunto.⁶⁸

Las colaboraciones del cubano se sumaron a aquellas de Joseph Freeman, editor de *New Masses*, y a las del poeta estadounidense Langston Hughes. Este último resulta otros de los casos paradigmático que, como Méndez en la gráfica, transitó de la ‘vanguardia’ al ‘realismo’; sus estancias en México, lograron que su poesía fuera difundida en varias revistas como *Contemporáneos* y *Crisol*, a la vez que él se convirtió en un traductor e importante difusor de los escritores y artistas mexicanos en Estados Unidos.

El nombre de Langston Hughes se remite al movimiento de los años veinte conocido como “Harlem Renaissance,” asociado a su vez con el término “New Negro”; un intento de combatir el racismo y los estereotipos a través de la producción literaria, artística y musical. Como en toda idea de vanguardia, el movimiento neoyorkino trató de conciliar la “alta y baja cultura” a través de

⁶⁸ Carta de Pablo de la Torriente Brau a Miguel Bustos Cerecedo, 31 de mayo de 1936. Pablo de la Torriente Brau, *op.cit.* vol. 2., p. 77.

tradiciones musicales como el jazz y el blues, además de experimentar con las formas literarias del modernismo y las nuevas poesías del jazz.



Winold Reiss, *Retrato de Langston Hughes*, c. 1925

En el retrato que el pintor de origen alemán, Winold Reiss, le realizó hacia 1925, se observa la figura de un joven Langston Hughes que, en un gesto pensativo, mira al horizonte mientras un cuaderno permanece abierto frente a él. Al fondo, en una serie de planos superpuestos que recuerdan a la pintura mural de Aaron Douglas durante el “Harlem Renaissance”, se distingue una serie de edificios, que seguramente son aquellos de Nueva York, así como un pentagrama con notas musicales que dirigen la mirada a otra escena en el ángulo superior derecho: en la intimidad de una recámara, se distingue a un hombre de raza negra recostado en su cama, desde donde parece gritar, pues dos rayos de luz se proyectan desde su boca. La composición resulta interesante a la lectura de un texto que Salvador Novo escribió en 1931 para la revista *Contemporáneos*. “Notas sobre la poesía de los negros en los Estados Unidos”; una breve reflexión que acompañó la publicación de una serie de poemas de algunos de los autores más importantes de este movimiento. Los conceptos de sonoridad y ritmo son retomados de nuevo al detenerse en la figura de Paul Laurence y el propio Hughes:

En tanto, su música muscular, sensual, útil como un aullido, se apoderó de los Estados Unidos. Los blues, que atacan por igual al portero del pullman que al millonario que viaja

con él, y el tap, llegaron a unir, por diferentes rutas, al blanco y al negro cuando ambos expresan, bailándolo, la alegría de reproducir los impulsos ancestrales que todos llevamos en el subconsciente colectivo de Jung.⁶⁹

Todo el cuadro es una introspección; una reflexión sobre la figura del autor que convive con los símbolos que caracterizaron su poesía: el ritmo de la urbe, el jazz y las formas de la denuncia social. Hughes llegó a México por primera vez en 1919 para vivir con su padre quien, tras su divorcio, se trasladó a Toluca para trabajar en una compañía eléctrica. Si bien su primera estancia fue corta y pronto se trasladó a Nueva York, Hughes regresó constantemente a la Ciudad de México y a Toluca durante toda la década de los años veinte. Por los diarios que guardó durante sus visitas a México y a Cuba, se debe notar que, a la par que aprendió español, escribió libretas enteras con listas de nombres de escritores y artistas mexicanos, a las que añadía pequeños comentarios o descripciones de la escena cultural nacional.⁷⁰ Si bien su poesía era conocida en el país desde 1928 gracias a la existencia de algunas traducciones del cubano J.A. Fernández de Castro, la figura de Hughes cobró gran relevancia en la década de los años treinta. Con la intervención de Miguel Covarrubias,⁷¹ Hughes pronto participó de la escena cultural mexicana; a la cena que los editores de *Crisol* ofrecieron en su honor en febrero de 1931, le siguieron varios artículos dedicados a su trabajo en revistas y periódicos nacionales: al de Rafael Lozano en marzo de 1931, “Langston Hughes, el poeta afro-estadounidense”; se le sumaron las ya mencionadas ‘notas’ de Salvador Novo; así como otros artículos publicados en *El Nacional*, como “Langston Hughes. Poeta militante negro”.⁷²

⁶⁹ Salvador Novo, “Notas sobre la poesía de los negros en los Estados Unidos”, *Contemporáneos*, no. 40-41, Septiembre-Octubre 1931, pp. 198-200.

⁷⁰ “Journal, re: Mexico, a spanish lesson”, JWW MSS 26, Box 492, Folder 12441. Langston Hughes Papers. James Weldon Johnson Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁷¹ Según J.A. Fernández de Castro, Miguel Covarrubias le envió un cable en enero de 1930 para anunciarle la llegada de Hughes a La Habana y sus posteriores estancias en México.

J.A. Fernández de Castro, “Impresión personal”, *El Nacional*, Domingo 17 de marzo de 1935.

⁷² Véase Rafael Lozano, “Langston Hughes, el poeta afro-estadounidense”, *Crisol: Revista de Crítica*, no. 5, marzo 1931.

Hacia 1935, el nombre y la obra de Langston Hughes eran reconocidos por grupos literarios tan dispares como el de los Contemporáneos, y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.⁷³ Fue a partir de ese momento que Hughes se dio a la tarea de traducir a varios autores mexicanos. En el mismo año de 1935, emprendió el proyecto *Troubled Lands*, una compilación de cuentos mexicanos y cubanos para el que tradujo varias obras de Mancisidor, Germán List Arzubide, Juan de la Cabada, Nellie Campobello, y Pablo de la Torriente Brau. Si bien la antología como tal nunca llegó a publicarse, Hughes distribuyó varios de los cuentos y artículos a diversas revistas estadounidenses como *The Living Age*.⁷⁴ Sus poemas, en cambio, fueron publicado en *ruta*. El mismo Julio de la Fuente se encargó de traducir sus primeros poemas de carácter explícitamente revolucionario, al mismo tiempo que se organizaron presentaciones públicas de sus poemas. En 1937, Mancisidor viajó con Hughes a Valencia para asistir al II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, junto a otros escritores como Rafael Alberti quien, gracias a su revista *Octubre* y a sus traducciones directas del ruso, fue uno de los grandes difusores de la doctrina marxista en América Latina.

⁷³ Arnold Rampersad, *The Life of Langston Hughes: Volume I: 1902-1941, I, Too, Sing America*, New York: Oxford American Press, 1988, p. 302.

⁷⁴ “Troubled Lands: Stories of Mexico and Cuba, drafts, typescript and carbon, corrected”, Box 27, Folder 9490-9491, 1935. Langston Hughes Papers. James Weldon Johnson Collection in the Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Un cambio de *ruta*; una conclusión

En junio de 1935, *noviembre* tomó una nueva dirección: la mayoría de sus integrantes se trasladaron a la Ciudad de México y participaron en la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Como consecuencia lógica, la “brigada noviembre” y *ruta* quedaron adheridas a la recién creada agrupación en un intento de continuar la causa proletaria contra el fascismo que se intensificó hacia esos años.⁷⁵ La transición de la revista a una segunda y tercera época significó, además, que el grupo se incorporara a la vertiente nacionalista de la política cultural del régimen de Lázaro Cárdenas. En uno de los pocos estudios dedicados a *ruta*, Iván Pérez Daniel señala que este cambio privilegió una mirada estética enfocada en las ideas del nacionalismo mexicano, y dejó en un segundo término a aquellas asociadas con la difusión del marxismo.⁷⁶

La experiencia del Congreso de Escritores Americanos, celebrado los últimos días de abril de 1935 en Nueva York, parece fundamental para comprender la nueva ruta que tomó *noviembre*. Junto a Juan de la Cabada, Germán List Arzubide, Renato Molina Enríquez, y Miguel Rubio, José Mancisidor atendió al congreso como representante de “un pequeño grupo de escritores del estado de Veracruz influenciados por el movimiento revolucionario”.⁷⁷ Según las memorias del Congreso, la participación de José Mancisidor y el resto de la delegación mexicana, conformada por Emilio Enríquez, Juan de la Cabada y Ángel Flores -quien tradujo todas sus participaciones-, se destacó por el diálogo con Joseph Freeman al referirse al “uso demagógico” que se le daba en México al símbolo “el pueblo”. Quien no salía bien parado de toda esta reflexión era Diego Rivera, pues para ese entonces había sido expulsado del PCM. Mancisidor declaró: “(...) renegades of the revolutionary movement, like the painter Diego Rivera, employ other phrases and symbols, such as the “Fourth International” to conceal their treason.”⁷⁸

⁷⁵ José Mancisidor, “brigada noviembre”, *ruta*, Números 28-29, junio y julio de 1935, p. 1

⁷⁶ Iván Pérez Daniel, *op.cit.* 191.

⁷⁷ Comité Ejecutivo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) to Alan Calmer, March 31, 1935. Comunicqué. Private archive. (ICAA Record ID: 807356)

⁷⁸ “Discussions and Proceedings”, *American Writers Congress*, edited by Henry Hart, USA: International Publishers, New York, 1935, p. 172.

La denuncia de Mancisidor, quien también mencionó las estrategias de los anteriores gobiernos mexicanos “para enlistar escritores radicales”, deja ver en el fondo que el diálogo entre los escritores comunistas mexicanos era mucho más cercano al Partido Comunista de Estados Unidos que a la Unión Soviética. La relación con Joseph Freeman, en particular, fue un puente de comunicación necesario para los intelectuales comunistas mexicanos, quienes pronto se dieron cuenta del poder de una alianza con el John Reed Club, no solo por la relación directa que guardaba con Moscú, sino por los medios de distribución a su alcance. Para muestra, el Comité Ejecutivo de la LEAR escribió a Freeman en enero de 1935 para solicitar apoyo en la distribución de su revista *Frente a Frente*:

We are sending you copies of our paper and would like to be in contact with a workers Spanish book shop (sic) to handle it.

From now on we shall make an effort to keep in touch with the J.R.C. and similar organizations in other countries. So, we are asking you to give us all the assistance that our new organization might need. We also plan to have continuous literary and artistic Exchange as to stretch the roots of a revolutionary culture.⁷⁹

La reunión de escritores en 1935 marcó el precedente del Congreso de Artistas Americanos celebrado en febrero del año siguiente. La convocatoria, que se publicó en *ruta* como parte de su contribución revolucionaria internacional, coincidió con la puesta en marcha de la estrategia del Frente Popular para crear una alianza internacional de intelectuales contra el fascismo que se apoyara en un arte y una cultura proletarios.⁸⁰

En ocasión del congreso de artistas, la participación de *noviembre* fue reducida aunque se estudió la posibilidad de la participación de Julio de la Fuente y Leopoldo Méndez como artistas gráficos. En la carta que Ben Ossa escribió a Luis Arenal en noviembre de 1935, tras la estancia de Germán List Arzubide en Nueva York, se lee:

⁷⁹ Comité Ejecutivo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) to Joseph Freeman, National Secretary of the John Reed Club (JRC), January 22, 1935. Communiqué. Private archive. (ICAA Record ID: 800989).

⁸⁰ Rosalind E. Krauss, Benjamin H.D. Buchloh et al., *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006, p. 293.

También lo supongo impuesto del gran éxito de Germán en Nueva York, y del importante trabajo que su visita nos permitió ejecutar (...) Así en el espacio de cuatro días visitó al redacción de *New Masses*, el *Daily Worker*, el *Labor Defender*. Habló en el Sindicato de Artistas en el Mexican Workers Club y representó a las organizaciones teatrales en la Conferencia de los Estados del Oeste del New Theatre League.

(...) Pero el asunto que a Ud. más le interesa, fue el motivo de una discusión larga con el secretario del Congreso de Artistas Americanos de Estados Unidos, el compañero Stuart Davis. Después de una prolongada reunión se acordó sugerirle a Ud. los siguientes puntos

1. Colectar el mayor de adhesiones al Congreso cuyo manifiesto está en manos de Germán List Arzubide, y cuya copia le incluyo.

2. Seguir la adhesión de los artistas americanos que viven allá y de las grandes figuras conocidas en este país, Orozo, Cobarrubias etc.

3. Comité para la propaganda mediante artículos y conferencias etc.

4. Estudiar el asunto importantísimo del envío de una fuerte delegación. México es el centro más importante de arte hoy por hoy y una gran delegación tendría resonancia. Se propusieron los nombres de Luis Arenal, Siqueiros, Leopoldo Méndez, De la fuente y tantos otros. Esta delegación tendría que ser self supporting (sic) desde el punto de vista económico. A fin de levantar fondos, se estudió la posibilidad de hacer una exposición de litografías, grabados en madera, acuarelas y óleos, cuyo precio sea reducido, y de indiscutible mérito a fin de asegurar su venta aquí. El comité ejecutivo aceptó la idea y se ha conseguido la galería al respecto. Esta exposición de artistas mexicanos deberá estar aquí en caso de que usted acepte el 18 de enero. Comunícole que se encuentra en México City Alberto Rembao, el cual se ha comprometido a traer parte de esta y Julio de la Fuente se podría encargar del envío de lo restante por Veracruz.⁸¹

Si bien no se conoce la respuesta de Luis Arenal a las propuestas de Ben Ossa, resulta claro que los congresos de escritores y artistas americanos fueron decisivos para que *noviembre* y su mayor órgano de difusión, *ruta*, se unieran por “afinidades ideológicas” a la LEAR durante los dos años siguientes. La importancia que se le dio a la gráfica como un arte público y socialmente comprometido fue un punto de encuentro importante. En este sentido, resulta significativa la conferencia que David Alfaro Siqueiros dio en el congreso de 1936; con el título “The Mexican

⁸¹ Ossa, Ben to Luis Arenal of the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), November 8, 1935. Private archive. (ICAA Record ID: 801606).

Experience”, el artista mexicano aseguró que fue a través de la gráfica, y no el muralismo, que se había logrado un contacto gradual con las masas y por lo tanto, un verdadero arte público. Como señala Alicia Azuela, la contraparte de este argumento encontró un fuerte respaldo en la voz del historiador y teórico del arte Meyer Schapiro, quien también participó en el congreso con la ponencia “The Social Bases of Art”, y cuya postura aseguraba que el sentido práctico del arte militante debería ser juzgado por los efectos positivos dentro del movimiento social que genera.⁸²

ruta sufrió cambios significativos en su diseño a partir de 1935. El contenido de la revista comenzó a publicarse en la portada, siempre en minúsculas, y los grabados de Julio de la Fuente se convirtieron en viñetas en lugar de ocupar la página entera. Al mismo tiempo, la obra del artista cambió y en ocasiones sus grabados llegan a recordar a aquellos de Luis Arenal, también fundador de la LEAR, cuando recurre a la repetición de rostros, casi idénticos, para representar las marchas y las protestas sindicales. En cuanto al contenido, la crítica y las notas literarias dieron paso a ensayos de tinte político que, como en *Frente a Frente*, estaban enfocados en la lucha contra el fascismo.

Tanto la trama narrativa de la novela y la gráfica proletaria se alimentaron y afirmaron en las insurrecciones guiadas por una serie de acontecimientos lógico-lineales que tienen tres momentos cúspides: el problema, la lucha y la resolución.⁸³

Aunque fallida en su sentimiento burgués, la literatura proletaria siempre siguió un aspecto crucial del relato: el fin, bajo la forma de una aspiración o una promesa –cristalizada en la organización sindical-, estuvo presente desde el inicio.⁸⁴

A partir de 1935, las referencias al estridentismo quedaron atrás. La evolución de una vanguardia artística a una vanguardia política, que eventualmente se subordinó a los intereses del Estado, parecía completa.

⁸² Alicia Azuela, Collen Kattau y David Craven, “Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism”, *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 1, Meyer Schapiro (1994), pp. 55-59.

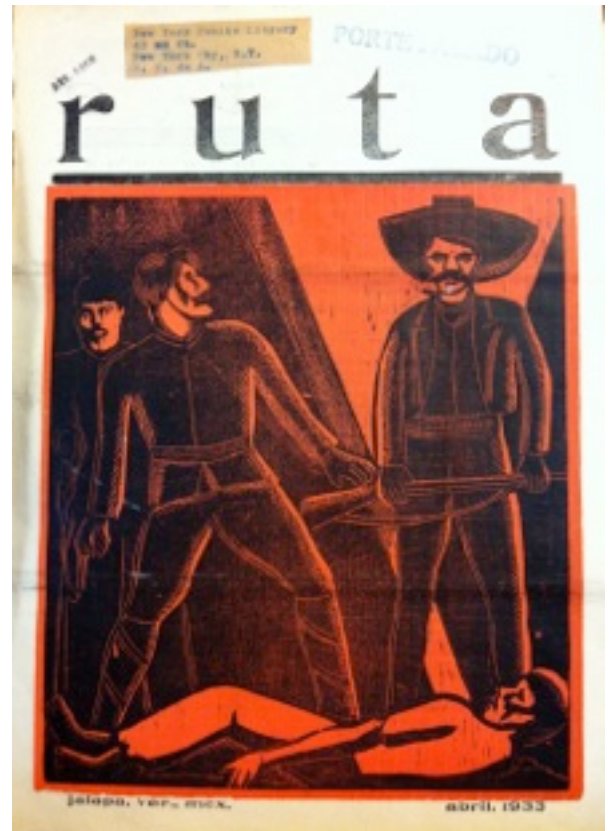
⁸³ Jaime Cuadriello *op.cit.*, p.49.

⁸⁴ *Ídem.*

ANEXO
 IMAGENES DE UNA REVISTA



ruta, no. 1, marzo 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 2, abril 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 3, mayo 1933. Portada de Julio de la Fuente



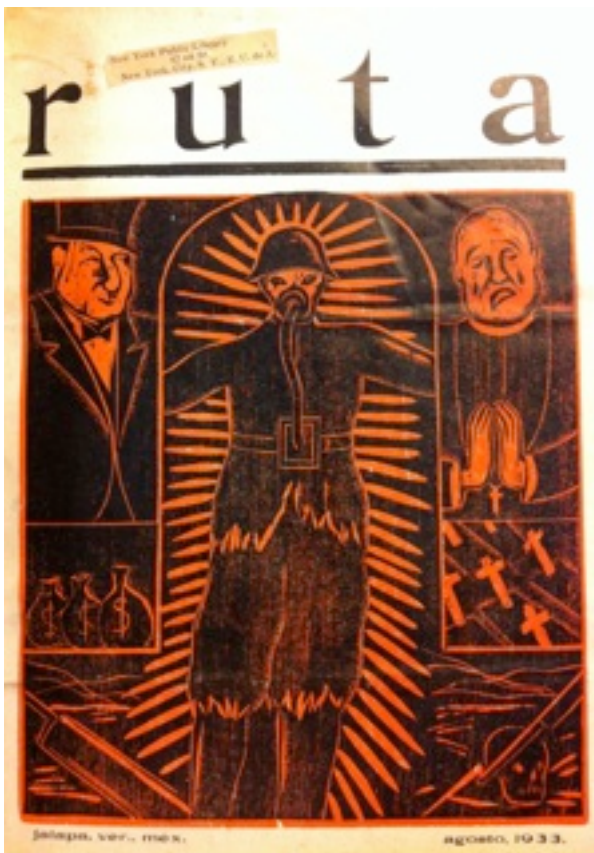
ruta, no. 4, junio 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 4, junio 1933. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 5, julio 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 6, agosto 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 7, sept. 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 8, octubre 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 9, nov. 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 9, nov. 1933. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 9, nov. 1933. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 10, dic. 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 10, dic. 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 11, enero 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 12, febrero 1933. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 12, febrero 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 13, marzo 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 13, marzo 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 14, abril 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 14, abril 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 15, mayo 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 15, mayo 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 15, mayo 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 16, junio 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 17-18, julio-agosto 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 17-18, julio-agosto 1934. Grabados de A. Fernández





ruta, no. 19 sept. 1934. Portada de Alex Kell



ruta, no. 20, octubre 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 21 nov. 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 21, nov. 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 21 nov. 1934. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 22, diciembre. 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 22 diciembre 1934. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 23, enero. 1935. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 24, febrero 1935. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 24, enero. 1935. Ilustración de Leopoldo Méndez



ruta, no. 24 febrero 1935. Ilustración de Leopoldo Méndez



ruta, no. 25, marzo. 1935. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 26, abril 1935. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 26, abril. 1935. Portada de Julio de la Fuente (Detalle)



ruta, no. 26, abril 1935. "El congreso de escritores norteamericanos" por José Mancisidor y grabado de Julio de la Fuente





ruta, no. 27, mayo 1935. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 27, mayo. 1935. Grabado de Julio de la Fuente



ruta, no. 28-29, junio-julio 1935. Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 28-29, junio-julio 1935. "ruta" adopta un nuevo plan

El teatro es un arte que nació con los hombres, pero que se desarrolló y perfeccionó con el tiempo. Desde sus orígenes, el teatro ha sido un medio de expresión y comunicación que ha evolucionado a lo largo de la historia. En el mundo moderno, el teatro ha adquirido un nuevo significado, convirtiéndose en un espacio de reflexión y crítica social.



El teatro es un arte que nació con los hombres, pero que se desarrolló y perfeccionó con el tiempo. Desde sus orígenes, el teatro ha sido un medio de expresión y comunicación que ha evolucionado a lo largo de la historia. En el mundo moderno, el teatro ha adquirido un nuevo significado, convirtiéndose en un espacio de reflexión y crítica social.

El teatro es un arte que nació con los hombres, pero que se desarrolló y perfeccionó con el tiempo. Desde sus orígenes, el teatro ha sido un medio de expresión y comunicación que ha evolucionado a lo largo de la historia. En el mundo moderno, el teatro ha adquirido un nuevo significado, convirtiéndose en un espacio de reflexión y crítica social.



Una escena de "La Señal de la Cruz" por los estudiantes de la Universidad de los Estados Unidos.



Una escena de "El teatro de los Estados Unidos" por los estudiantes de la Universidad de los Estados Unidos.

LA REACCIÓN CONTRA BROADWAY
El teatro de un teatro nuevo y actual ha sido el resultado de un grupo de actores y escritores que se reunieron en un momento de crisis. Este grupo de actores y escritores se reunieron en un momento de crisis.

ruta, no. 28-29, junio-julio 1935. Grabado de Julio de la Fuente y reportaje "el teatro revolucionario en estados unidos -su creación y desarrollo- llamado imperioso a los escritores y artistas dramáticos de la América Latina" por Ben Ossa

El teatro es un arte que nació con los hombres, pero que se desarrolló y perfeccionó con el tiempo. Desde sus orígenes, el teatro ha sido un medio de expresión y comunicación que ha evolucionado a lo largo de la historia. En el mundo moderno, el teatro ha adquirido un nuevo significado, convirtiéndose en un espacio de reflexión y crítica social.



El teatro es un arte que nació con los hombres, pero que se desarrolló y perfeccionó con el tiempo. Desde sus orígenes, el teatro ha sido un medio de expresión y comunicación que ha evolucionado a lo largo de la historia. En el mundo moderno, el teatro ha adquirido un nuevo significado, convirtiéndose en un espacio de reflexión y crítica social.

en este número:

barbuse ha muerto!

homenaje a barbuse

barbuse es el congreso de escritores



la muerte de henri barbuse

a henri barbuse

imp. vep., mpx. 100 y sep. de 1935

valde pado

ruta, no. 28-29, junio-julio 1935.

ruta, no. 30-31, agosto y sept., 1935, Portada de Julio de la Fuente



ruta, no. 30-31, agosto-sept 1935.



ruta, no. 30-31, agosto. y sept., 1935, Grabado de A. Pichardo



ruta, no. 37, marzo 1936, Portada de Manuel Monleón Burgos



ruta, no. 37, marzo 1936, retablo ppr Santos Balmori



ruta, no. 37, marzo 1936, madera por Ezequiel Negrete



ruta, no. 37, marzo 1936, madera por José Chávez Morado

BIBLIOGRAFÍA

- Azuela, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social*, México 1910-1945, México: El Colegio de Michoacán, FCE, 2005.
- Bonnell, Victoria E., *Iconography of power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkley, L.A. London: University of California Press, 1999.
- Bustos Cerecedo, *revolución*, Xalapa: editorial integrales, 1934.
- Catálogo de la exposición *José Clemente Orozco Pintura y Verdad*, (México: Instituto Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2010).
- Caplow, Deborah, *Leopoldo Méndez, Revolutionary Art and the Mexican print*, Austin: University of Texas Press, 2007.
- Clark, Toby, *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid: Akal, 2000.
- Cuadriello, Jaime, “Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación” en el catálogo de la exposición: *El Éxodo Mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México: INBA, Museo Nacional de Arte, 2010. pp. 38-103.
- de la Torriente Brau, Pablo, *Cartas cruzadas, correspondencia 1935,1936*, 2 vol., La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2004.
- Díaz Arciniega, Victor, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, 2a ed., México: FCE, 2010
- Dolinko, Silvia, *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires: Fundación Espiga, 2003.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa Mexicana del siglo XX*, vol. 1., 2a ed., México: FCE, 1993.
- Falcón, Romana y García, Soledad, *La semilla en el surco: Adalberto Tejeda y el radicalismo en Veracruz, 1883-1960*, México: El Colegio de México, Gobierno del Estado de Veracruz, 1986.

- Falcón, Romana, “Veracruz: los límites del radicalismo en el campo (1920-1934), *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 41, No. 3, (Jul-Sept, 1979), pp. 671-698.
- Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México: UNAM, IIE, 2002.
- Figs Orlando & Kolonitskii Boris, *Interpreting the Russian Revolution, The Language and Symbols of 1917*, New Haven: Yale University Press, 1999.
- Foley, Barbara, *Radical representations. Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1940*, Durham & London: Duke University Press, 1993.
- Fowler, Heather, “Orígenes laborales de la organización campesina en Veracruz”, en *Historia Mexicana*, Vol. 20, No. 2 (Oct. - Dec., 1970), pp. 253-264.
- Ginzberg, Eitan, “State Agrarianism versus Democratic Agrarianism: Adalberto Tejeda’s Experiment in Veracruz 1928-1932”, *Journal of Latin American Studies*, Vol. 30, No. 2 (May, 1998), pp. 341-372.
- Hagelstein Marquardt, Virginia, ““New Masses” and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style,” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12 (Spring, 1989), pp. 56-75.
- Hart, Henry (ed.), *American Writers Congress*, USA: International Publishers, New York, 1935.
- Harrison Richardson, William, *Mexico Through Russian Eyes, 1806-1940*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009.
- Hemingway, Andrew, *Artists on the left. American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, New Haven: Yale University Press, 2002.
- Hemingway, Andrew, “American Communists View Mexican Muralism: Critical and Artistic Responses,” *Crónicas* 2-3 (March 2001-March 2003), pp. 13-43.
- International Conference of Revolutionary Writers, “To All Revolutionary Artists of the World,” *Literature of the World Revolution*, Special number, *International Conference of International Writers. Reports, Resolutions, Debates*, Moscow: 1931.

- Krauss, Rosalind E., Buchoh, Benjamin H.D., *et.al.*, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006.
- Lavin, Irving, “Introducción”, *Erwin Panofsky. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós, 2000. (Paidós Estética 28), pp. 11-26.
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, Xalapa: Ediciones de Horizonte, 1927.
- Mancisidor, José, *La asonada*, Xalapa: editorial integrales, 1931.
- Mancisidor, José, *La ciudad roja*, Xalapa: editorial integrales, 1932.
- Negrín, Edith, “La ciudad roja de José Mancisidor: una novela proletaria Mexicana”, *AIH*, Actas XI, 1992, pp. 314-322.
- Negrín, Edith, “Una corriente de literatura proletaria en Xalapa”, *AIH*, *Actas XII* (1995), Centro Virtual Cervantes, pp. 151-160.
- Pérez Daniel, Iván, “La revista *ruta* entre dos épocas, 1933-1938”, en Aimer Granados (coord.) *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, México: UAM-Cuajimalpa / Juan Pablos, 2012, pp. 173-193.
- Rampersad, Arnold, *The Life of Langston Hughes: Volume I: 1902-1941, I, Too, Sing America*, New York: Oxford American Press, 1988.
- Rashkin, Elissa J., *The stridentist movement in Mexico. The avant-garde and cultural change in the 1920*, Lanham, MD: Lexington Books, 2011.
- Rashkin, Elissa J., “Una opalescente claridad de celuloide. El estridentismo y el cine”, en *Ulúa*, no. 12, Julio-Diciembre 2008, pp. 53-71.
- Schapiro, Meyer, *Estilo*, Buenos Aires: Paidón, 1962.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo, o una literatura de la estrategia*, México: CONACULTA, 1997,
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991.

- Sheridan, Guillermo, “Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura”, en Saúl Sosonowsky (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, tomo III, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Spencer, Daniela, *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*, México: CIESAS: M.A. Porrúa, 1988.
- Turrent Rozas, Lorenzo, *Hacia una literatura proletaria*, Xalapa: Editorial Integrales, 1932.
- Turrent Rozas, Lorenzo, “El chubasco estridentista”, en *Noviembre*, no. 2, 1932. Publicado en Lorenzo Turrent Rozas, *Obra Completa*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973, pp. 20-22.
- Turrent Rozas, Lorenzo, “Germán List Arzubide y sus tres comedias revolucionarias”, *Momento*, no. 5, Xalapa, Veracruz, 1933. Publicado en Lorenzo Turrent Rozas, *Obra Completa*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973, pp. 224-230.
- Turrent Rozas, Lorenzo, “Prólogo” en Miguel Bustos Cerecedo, *revolución*, Xalapa: editorial integrales, 1934, pp. 7-10.
- Turrent Rozas, *Obra Completa*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973.
- Wechsler, James M., “Propaganda Gráfica. Printmaking and the Radical Left in Mexico, 1920-1950”, *Mexico and modern printmaking. A revolution in the graphic arts, 1920 to 1950*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, and the McNay Art Museum, San Antonio in association with Yale University Press, 2006, pp.

HEMEROGRAFÍA

- “A renegade on parade”, *Daily Worker*, 17 May, 1930.
- Cardoza y Aragón, Luis, “Langston Hughes, El poeta de los Negros”, *El Nacional*, Domingo 17 de marzo de 1935.
- "Declaración." *Llamada, periódico de pared*, México, Octubre 1931, p. 1.
- “Diego Rivera and the John Reed Club”, *New Masses*, vol.7, no. 9, February 1932.

- Fernández de Castro, J.A., “Impresión personal”, *El Nacional*, Domingo 17 de marzo de 1935.
- Grupo Agorista, *Primera exposición de poemas*, México: Talleres gráficos de la Nación, 1929.
- List Arzubide, Germán, “Cuenta y Balance”, en *ruta*, número 3, mayo 15 de 1933, p. 3.
- Lozano, Rafael, “Langston Hughes, el poeta afro-estadounidense”, *Crisol: Revista de Crítica*, no. 5, marzo 1931.
- Mancisidor, José, “el grupo noviembre”, *ruta*, no. 13, marzo 1934, p. 1.
- Mancisidor, José, “brigada noviembre”, *ruta*, no. 28-29, junio y julio de 1935, p. 1
- Novo, Salvador, “Notas sobre la poesía de los negros en los Estados Unidos”, *Contemporáneos*, no. 40-41, Septiembre-Octubre 1931, pp. 198-200.
- Ossa, Ben, “el teatro revolucionario en estados unidos -su creación y desarrollo- llamado imperioso a los escritores y artistas dramáticos de la américa latina”, (reportaje exclusivo para *ruta*), *ruta*, junio julio 1935, 2a época, números 28-29, pp. 7-10.
- Paz, Octavio, “Quinta vuelta”, en *Vuelta*, 60, noviembre de 1981.
- Poniatowska, Elena, “Los 60 años de Leopoldo Méndez”, *Artes de México*, no. 45, Julio 1963.
- Turrent Rozas, Lorenzo, “Anarquía y decadencia de Charlot”, en *ruta*, número 13, marzo 1934, pp. 3-4.
- “Trayectoria de RUTA”, *Ruta*, no.1, junio de 1938, p. 1.
- “The Charkov Conference of Revolutionary Writers”, *New Masses*, vol. 6, no. 9, February 1931, p. 6.

Acervos

Beinecke Rare Books & Manuscripts Library, Yale University.

Biblioteca Nacional de México.

Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson. Universidad de Texas en Austin.

New York Public Library (NYPL).

Hemeroteca Nacional de México.

The ICAA Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A digital archive and project at the Museum of Fine Arts, Houston. (<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>).