



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN HISTORIA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS**

**TRIBUNAS DE PLURALIDAD:**  
**LAS REVISTAS *ANTENA*, *PROA* Y *PLURAL* (1924-1925)**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRO EN HISTORIA**

**PRESENTA:**  
**MARCO CLAUDIO SANTIAGO MONDRAGÓN**

**TUTORA PRINCIPAL:**  
**DRA. YANNA HADATTY MORA**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**CIUDAD DE MÉXICO**  
**CIUDAD UNIVERSITARIA**  
**OCTUBRE 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM AG400923. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.**

# Agradecimientos

Quiero agradecer muy especialmente a Yanna Hadatty y a María Andrea Giovine, por su confianza, apoyo, paciencia y orientación durante todos estos años de aprendizaje en el camino de las revistas literarias ilustradas.

Agradezco a la Dra. Josefina Mac Gregor por sus agudos comentarios. Las sugerencias y consejos que compartió conmigo durante sus clases fueron clave para el desarrollo de la investigación. A Javier Rico le agradezco su interés en mi trabajo, su disposición para leerlo y sus recomendaciones.

Muchas gracias a Álvaro, Andrea, Arantza, Claudia, Felipe, Hiram, Miguel Ángel, Nicolas, Natalia, Paola, Rebeca y Sureya, quienes escucharon mis disertaciones en los seminarios de tesis y en Espiral con apuntes espléndidos y generosos.

Dedico esta tesis a mi mamá y a mi papá, a mi novia, a mis amigas y amigos, a la Brandy <3

A la memoria de mi abuela Carmen (1927-2022), Silvina Ocampo y Norah Borges, devotas e implacables.

## ÍNDICE GENERAL

Introducción	6
1. Los primeros años de las vanguardias iberoamericanas	18
1.1 Antenas, proas, arlequines, santos y otras figuras en las revistas de la posguerra.	
1.2 Miradas al pasado: virreinalismo y arquitectura neocolonial en México.	
1.3 Literatura Kodak: instantáneas de una relación entre escritura y fotografía.	
2. El proyecto editorial <i>Antena</i>	47
2.1 “Cosas oídas que parecen fantásticas”: percepciones de la radiofonía hacia 1924.	
2.2 Una aproximación a la revista <i>Antena</i> (1924).	
2.3 Las “Ediciones de la revista <i>Antena</i> ”, el Grupo Ariel y el “grupo sin grupo”.	
3. Cultura visual en las revistas <i>Antena</i> , <i>Proa</i> y <i>Plural</i> (1924-1925)	73
3.1 Norah Borges y Federico Lanau: grabadores rioplatenses en <i>Antena</i> y <i>Plural</i> .	
3.2 Apuntes en torno al misticismo y la religiosidad en <i>Antena</i> y <i>Proa</i> .	
3.3 Flappers, kodaks y sketches: respuestas desde la visualidad y la literatura.	
Epílogo	105
Consideraciones finales	112
Índices	118
<i>Antena</i> (1924)	
<i>Proa</i> (1924-1926)	
<i>Plural</i> (1925)	
Referencias	129

*Un vals brotaba en ondas*

Silvina Ocampo

# Introducción

En la presente investigación se analizan las revistas *Antena*, *Proa* y *Plural*, publicadas entre 1924 y 1925 en la Ciudad de México, Buenos Aires y Madrid, respectivamente. La revista *Antena* (1924) se edita en México durante el denominado “renacimiento cultural” del país; *Proa* (1924-1926) es una revista clave en la historia de las letras argentinas y *Plural* (1925) se trata de una revista española que ha pasado casi desapercibida en los estudios culturales del periodo.

La selección de estas tres publicaciones como objeto de estudio responde al discurso común, muy evidente, que enarbola cada una en sus primeras páginas, dentro de sus correspondientes esferas culturales. Casi las primeras palabras que pueden encontrarse al hacer una lectura inicial son una serie de advertencias, pretensiones y propósitos en los que hay una negación de grupo: lo que se pretende es que las revistas sean foros abiertos, tribunas de pluralidad. Tales postulados parecen responder al surgimiento, en años anteriores, de otras revistas con el signo disruptivo de las vanguardias.

Esta línea editorial de apertura coincide con el espíritu de la época: el *rappel à l'ordre*, un “llamado al orden” que determina al periodo de conservadurismo cultural surgido en Europa tras el desastre de la Primera Guerra Mundial. Era una tendencia que rechazaba los excesos y la radicalidad de los movimientos de vanguardia que precedieron a la Gran Guerra tales como el futurismo, el cubismo y el dadaísmo. Durante esta época se extendió el deseo de volver a formas y valores más tradicionales en el arte, la literatura y la cultura.<sup>1</sup> Esta predisposición tuvo resonancias en ciertas regiones de Hispanoamérica, principalmente a través de periódicos, magazines, semanarios, revistas literarias y otros medios impresos. Para situar el *rappel à l'ordre* y el desarrollo de las revistas que se exploran en esta investigación hay que considerar su relación con las condiciones políticas de la época, en particular el auge de los regímenes autoritarios en varios países occidentales. La vuelta al orden en las artes reflejaba una tendencia política cada vez más encaminada hacia el conservadurismo y el autoritarismo, ya que las sociedades buscaban restaurar la estabilidad y el orden de los años anteriores a la guerra.

---

<sup>1</sup> Rosalind Krauss, “Antimodernist reactions”, en Hal Foster et al, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2016), 183.

En México, el país se recuperaba del largo proceso de inestabilidad política y violencia que había caracterizado a la Revolución Mexicana. Hacia 1924, tras el fracaso de la rebelión delahuertista, el general Plutarco Elías Calles asumió la presidencia del país y comenzó a implementar una serie de políticas que tuvieron repercusiones importantes en años posteriores. Las crecientes tensiones políticas entre Calles y la Iglesia Católica, así como la compleja relación que había entre México y los Estados Unidos se extendieron a la esfera cultural. Artistas e intelectuales se involucraron en diversos debates y polémicas, principalmente en los periódicos y las revistas literarias. En la Ciudad de México, el panorama cultural que existía era visto como un “renacimiento”.<sup>2</sup> Artistas y escritores de todo el mundo encontraron en la capital mexicana un espacio muy atractivo para vivir y trabajar.<sup>3</sup> En 1924 Alfonso Reyes volvió temporalmente al país después de pasar varios años en Europa, primero, exiliado en diferentes ciudades del Viejo Continente y después, ejerciendo como diplomático. Su regreso a México coincidió con el desarrollo del proyecto editorial de la revista *Antena*. Esta publicación de periodicidad mensual fue compilada por Francisco Monterde. Se editaron cinco números entre julio y noviembre de aquel año. El título *Antena* tenía la intención de asociar a la revista con el artefacto que permitía la comunicación radiofónica, por entonces era un símbolo de las ciudades modernas. La revista *Antena* no manifestaba militancias pues se pretendía que en sus páginas se publicaran “todos los valores intelectuales, sin aceptar o rechazar ciegamente los consagrados o los desconocidos... ya se trate de valores nuestros o de más allá de nuestras fronteras”.<sup>4</sup> Además de ser una revista literaria, estuvo vinculada a una de las primeras estaciones de radio de la ciudad, por lo que se le otorgó una atención especial a uno de los medios de comunicación más novedosos de la época.<sup>5</sup> En las páginas de *Antena* se publicaron textos de Alfonso Reyes, Mariano Azeula, Julio Torri, Dr. Atl, Genaro Estrada, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen.<sup>6</sup> Las portadas de la revista fueron ilustradas con varias reproducciones de obra gráfica y plástica, entre

---

<sup>2</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* (México: Ediciones Domés, 1985), 9-11.

<sup>3</sup> Harper Montgomery, *The mobility of modernism* (Austin: University of Texas Press, 2017), 41-50; Mauricio Tenorio Trillo, *I speak of the city: Mexico City at the turn of the twentieth century* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 105-121.

<sup>4</sup> “Advertencias”, *Antena, 1924. Monterrey. 1930-1937. Examen. 1932. Número. 1933-1935*. Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 12.

<sup>5</sup> Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. Trad. Valeria Luiselli (Ciudad de México: Editorial Sexto Piso, 2014), 149.

<sup>6</sup> Francisco Monterde, “Presentación”. En *Antena, 1924. Monterrey. 1930-1937. Examen. 1932. Número. 1933-1935*. Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 9.



ellas un linóleo de la artista argentina Norah Borges, hermana menor del escritor Jorge Luis Borges.

En Buenos Aires, la escena cultural también prosperaba. Para 1924 la familia Borges se había establecido en Buenos Aires después de constantes viajes por Europa. Su regreso a la Argentina coincidió con el de los pintores Xul Solar y Emilio Petorutti, quienes también habían cruzado el Atlántico de vuelta a su país natal. La presencia de estas figuras en la capital argentina acompañó el relanzamiento, durante 1924, de la revista *Proa* y la fundación de *Martín Fierro*, dos publicaciones periódicas que influyeron profundamente en la cultura moderna de Argentina. *Proa* fue una revista editada en Buenos Aires cuya historia se puede dividir en dos etapas o en dos periodos, aunque también puede pensarse como un proyecto editorial de mayor amplitud que recorre buena parte del siglo XX. En su primera etapa, que va de 1921 a 1922, *Proa* fue dirigida por Jorge Luis Borges e ilustrada enteramente por su hermana, Norah Borges. Durante su segunda etapa, situada entre agosto de 1924 y enero de 1926, se distinguió por la dirección conjunta de Alfredo Brandán Caraffa, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. En adición a esto, su formato y contenido se modificaron notablemente.<sup>7</sup> En el texto inaugural de la segunda etapa de *Proa* se puede leer una disposición de apertura: “Nuestra juventud estudiosa no tiene una tribuna para volcar sus pensamientos. *Proa* quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras, crisol de juventudes que aman el heroísmo oscuro y cotidiano...”.<sup>8</sup> En la nueva *Proa* coincidieron escritores de la nueva generación argentina, como Roberto Arlt y Norah Lange, con otras figuras rioplatenses mayores, como Macedonio Fernández y Pedro Figari. A mediados de los años veinte, Argentina también atravesaba un periodo de transformaciones políticas y culturales durante la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear. Bajo su gobierno se produjo un notable crecimiento económico y empresas estadounidenses como Chrysler, General Motors o la International Business Machines se establecieron en el país. Las tensiones políticas eran elevadas debido a la escisión entre los sectores yrigoyenistas —leales al proyecto del expresidente Hipólito Yrigoyen— y los antipersonalistas —seguidores del presidente Alvear— de la Unión Cívica Radical, el partido político gobernante.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Anthony Stanton, “La aventura de *Proa*. Punto de convergencia”, *Revista de la Universidad*, nueva época, núm. 162 (agosto 2017): 43.

<sup>8</sup> “Proa”, *Proa*, 2ª época, núm. 1 (agosto 1924): 5. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/> (consulta: noviembre 2021)

<sup>9</sup> Félix Luna, *Yrigoyen*. (Buenos Aires: Editorial Desarrollo, 1964), 196-202.

Al otro lado del Atlántico, a mediados de los años veinte, España se encontraba bajo el reinado de Alfonso XIII. El rey había respaldado un golpe de Estado en 1923 y comenzaban los primeros años de la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera, cuyo régimen se mantuvo durante el resto de la década.<sup>10</sup> La nación española aún se estaba recuperando de la Primera Guerra Mundial y de la pandemia de 1918. Con el paso del tiempo, los niveles de malestar social y desigualdad económica fueron en ascenso. A pesar de esto, Madrid era un centro de actividad cultural e intelectual vibrante gracias a un conjunto diverso de poetas y artistas que tuvo gran influencia en la literatura del siglo pasado. Entre esa comunidad pueden mencionarse los nombres de Federico García Lorca, María Zambrano, Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel, Rafael Cansinos Assens, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, quien en 1923 fundó la *Revista de Occidente*. Un par de años después, a principios de 1925, apareció *Plural*, una revista de periodicidad irregular de la que se imprimieron sólo tres números. El título de la revista permite ver desde entonces una intención por establecer la pluralidad como un elemento primordial de la revista. La “Pretensión” de *Plural*, publicada en su primer número, anunciaba que la revista había aparecido con la finalidad “de incorporar a sus páginas los representantes más jóvenes o prometedores, más valiosos o caracterizados de las distintas fracciones o minorías en que hoy se subdivide nuestro mundo intelectual más cernido, y aun los afines extranjeros”.<sup>11</sup> Entre los colaboradores de *Plural* estaban artistas y escritores como Guillermo de Torre, Francisco Bores, Benjamín Jarnés, Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna, entre otros relacionados al proyecto de *Proa* y *Martín Fierro* como Norah Borges y Oliverio Girondo.

Ante las consideraciones anteriores, surgen varias preguntas. ¿Por qué apareció un discurso común de apertura en al menos tres revistas hispanoamericanas a mediados de los años veinte del siglo pasado? ¿A qué se debió este posicionamiento en el ambiente cultural de Argentina, España y México pocos años después de la irrupción de las vanguardias? ¿cómo fue la relación entre *Antena*, *Proa*, *Plural* y otras publicaciones periódicas de la época?, ¿qué resultados se obtienen al comparar las tres revistas en sus respectivos contextos?

---

<sup>10</sup> Leandro Álvarez Rey, *Bajo el fuero militar: la dictadura de Primo de Rivera en sus documentos (1923-1930)*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 17-45.

<sup>11</sup> “Pretensión”, *Plural*, núm. 1 (enero 1925): 1. Digitalización disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO) <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/37333> (consulta: enero 2020)

Para buscar posibles respuestas a estas cuestiones, esta investigación se apoyó principalmente en los estudios de Annick Louis sobre la revista cultural como *objeto autónomo*.

De acuerdo con Louis,

el concepto de objeto autónomo es un postulado epistemológico que implica que la revista no es estudiada en función de un autor, de una ideología, de una época, sino en tanto objeto simbólico productor de relaciones e ideología, y no significa en ningún caso aislar las revistas de su contexto de producción.<sup>12</sup>

Como sostiene Louis, “si consideramos las revistas culturales como agentes del campo, se convierten en un medio privilegiado para entender la producción cultural”.<sup>13</sup> Bajo esta perspectiva, el estudio de las revistas se ha renovado en diversas disciplinas desde hace por lo menos treinta años. Para el caso de la presente investigación pueden citarse las investigaciones de Beatriz Sarlo y Patricia Artundo.<sup>14</sup> De acuerdo con el planteamiento de Louis, “para estudiar una publicación periódica hay que *leerla*, y hacerlo teniendo en cuenta las condiciones actuales de lectura y las condiciones de la época en que fueron editadas, así como los significados que ambas inscriben en el objeto”.<sup>15</sup> En este sentido, los primeros pasos que se llevaron a cabo en esta investigación tuvieron que ver con la lectura extensiva, intensiva<sup>16</sup> y comparativa de tres revistas principales:

---

<sup>12</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*. Coord. Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. (México: El Colegio de México, 2019), 27–53.

<sup>13</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 30.

<sup>14</sup> Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América: Cahiers du CRICCAL (Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970)*, núms. 9-10, (1992): 9-16; Patricia Artundo, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. Ponencia presentada en el *IX Congreso Argentino de Hispanistas: el Hispanismo ante el Bicentenario*. (La Plata: 27-30 de abril, 2010). Disponible en línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf) (consulta: 14 de febrero 2020).

<sup>15</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 31.

<sup>16</sup> “Hablamos de lectura extensiva porque las revistas son periódicas, y sus lectores contemporáneos realizaron, por lo tanto, un tipo de lectura específico: se adaptaron al ritmo de publicación y leyeron la revista a lo largo de un período determinado por la periodicidad, extendiéndola en una semana, dos, un mes en algunos casos. La lectura realizada en el momento de publicación de una revista es también, probablemente, fragmentaria, puesto que parte del público no adquiriría, ni leía, todos los números y, a menudo, no leía la totalidad de los números. La lectura extensiva es también una lectura discontinua, porque no sigue el orden de la edición, es una lectura no lineal, contrariamente a la que tendemos a hacer cuando estudiamos un medio, que suele ser más bien lineal, puesto que nuestro objetivo es conocer la totalidad de la revista. Cuando estudiamos estos mismos objetos, necesitamos realizar una lectura intensiva contrariamente al público que compraba los medios regularmente, porque disponemos (si tenemos suerte) de todos los números, y solemos leerlos en el marco de un tiempo concentrado; no dependemos de su ritmo de salida. Nuestra lectura intensiva es una lectura especializada, concentrada, que debe abarcar la totalidad de un medio; se genera así una imagen de continuidad y de linealidad, que subraya la coherencia, así como las incoherencias, de un medio. Nuestra lectura especializada permite percibir las repeticiones, las comunicaciones internas y las redes que atraviesan una publicación, y provoca una impresión determinada, construyendo una imagen específica del objeto”. Véase Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”. Disponible en línea: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio> (consulta: 24 de mayo de 2020).

*Antena*, *Proa* y *Plural*. Si bien la base de la investigación se sostiene en este análisis, no se limita a dicha tríada. Para no expandir aún más la de por sí extensa red que se produce al fijar el modo de lectura definido por Louis, se establecieron algunas limitaciones. La principal fue poner en primer plano los vínculos entre las tres publicaciones y, a partir de esos puntos de convergencia, trazar el curso de la investigación, en el que las redes intelectuales y la cultura visual surgen como ejes principales del abordaje.

Siguiendo la estrategia metodológica de Louis para el estudio de revistas, se busca establecer una pluralización de la noción de contexto. Se definen, en este sentido, cuatro conceptos operativos que “son relativos al medio y al tipo de publicación” y deben pensarse “no como instancias aisladas, sino como una serie de círculos concéntricos a partir de la forma material de los objetos”.<sup>17</sup> Louis distingue dos conceptos principales —*contexto de publicación* y *contexto de edición* además de dos complementarios, *contexto de producción* y *contexto de lectura*.

En primer lugar, el *contexto de publicación* determina “los elementos inmediatos que rodean al texto —los que se encuentran en la misma página (escritos, ilustraciones)—, pero también las otras páginas; puede tratarse del conjunto total de la publicación. El concepto designa los elementos que se dan *a ver* y *a leer*, y reenvía a los elementos materiales más inmediatos, pero no solamente al objeto en sí, sino al movimiento que consiste en la puesta en página del texto”.<sup>18</sup>

Para facilitar la aproximación al *contexto de publicación* de las tres revistas fue de utilidad consultar los índices de las revistas (cuando ya existían, como en el caso de *Antena* y *Proa*), o elaborarlos por completo a partir de los nuevos hallazgos que permite este abordaje, como en el caso de *Plural*. En este trabajo se elaboró además un índice alternativo de *Antena*, con la finalidad de recuperar información que el índice de la edición facsimilar no incluyó. La lectura y elaboración de estos índices permitieron ubicar rápidamente autores y obras, reiteraciones o ausencias en los nombres de las colaboraciones y el tipo de obras visuales y literarias que se publicaron. En este caso, los índices funcionaron como mapas del contenido general de las revistas, en los que se pueden observar continuidades o irregularidades en su estructura interna, cambios en las secciones, aumento o disminución de las páginas, etcétera. Los índices se incluyen en el último apartado de este trabajo.

---

<sup>17</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 33.

<sup>18</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 33. Cursivas en el original.

En segundo lugar, “el *contexto de edición* designa una noción más amplia, pero también relativa al objeto. Puede tratarse de la revista en sí misma, del diario en el marco del cual es editada una revista, de otras publicaciones, de las colecciones de libros donde se retoman los textos editados en revistas, de la red constituida por el conjunto de revistas publicadas en una época en una cultura (y, a veces, en el extranjero). Llegado a este punto, es necesario reemplazar la idea de revista por la de *proyecto*. Una revista es siempre uno de los elementos constitutivos de un proyecto, más o menos vasto, más o menos definido por un grupo de intelectuales, en un momento puntual”.<sup>19</sup>

Por otra parte, “el *contexto de producción* no designa tampoco un objeto preidentificable, sino las condiciones materiales específicas —culturales y sociales— de producción de los textos; su comprensión es a menudo difícil, porque los rastros que quedan de la fabricación y puesta en circulación de ciertos medios son escasos y a menudo difíciles de interpretar, en razón de la pérdida del contexto en que ocurrió esta producción. El *contexto de producción* designa todo aquello que tiene que ver con la fabricación del objeto: los datos relativos a la financiación, a la impresión, a las reuniones de un grupo, al proyecto intelectual detrás de una publicación, a los circuitos de papel”.<sup>20</sup>

En última instancia, el *contexto de lectura*, “designa las condiciones de lectura de los textos, tal como se inscriben en los aspectos materiales de las publicaciones. De lo que se trata es de la lectura que proponen las formas y no de la recepción, aunque cuando se dispone de datos es evidentemente productivo estudiar la recepción”.<sup>21</sup>

Para esta investigación se ha procurado atender la insistencia de Louis cuando subraya que “los conceptos de contexto de edición, de publicación, de producción, de lectura, resultan productivos cuando son pensados en plural, y como series de contextos que se superponen”.<sup>22</sup>

El análisis propuesto no pretende cubrir la totalidad de los materiales de las revistas ni hacer un planteamiento monográfico. En este sentido, se busca “considerar a las revistas como objetos autónomos y no como realizaciones de otros objetos (ya sean autores o escuelas)”.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 35.

<sup>20</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 36-37. Cursivas en el original.

<sup>21</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 37.

<sup>22</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 41.

<sup>23</sup> Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Ed. Hanno Ehrlicher y Nanette Reißler-Pipka. (Aachen: Shaker Verlag, 2014). Disponible en línea: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis> (consulta: 24 de mayo de 2020).

Asimismo, no se consideran representantes de la totalidad de las tendencias culturales e intelectuales de la época. A pesar de estas limitaciones, consignan un momento cultural particular en el desarrollo de las vanguardias en Hispanoamérica y son muy relevantes para la comprensión de la producción cultural en el periodo de estudio.

Entre los principales desafíos de la investigación debe mencionarse la disponibilidad de material documental. Ante el cierre de archivos y bibliotecas durante el confinamiento de 2020 y 2021, fue necesario recurrir casi exclusivamente a los acervos digitales disponibles en internet y a otras bases de datos para complementar el abordaje general de las revistas. Al respecto, es destacable el trabajo de rescate hecho hace más de cuarenta años en la colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas del Fondo de Cultura Económica. Los tomos que reúnen a los facsimilares de las revistas *La Falange* y *Antena*, realizadas en 1980 y 1981. Este trabajo se apoyó sustancialmente en esa edición para su análisis, aunque se revisaron los originales del tercer y cuarto número de *Antena*. La investigación también debe mucho al Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) por su invaluable labor de recuperación archivística y digitalización. Las reproducciones de la revista *Proa* fueron extraídas de este amplio acervo.<sup>24</sup> Para el caso de la revista *Plural*, las digitalizaciones se encuentran disponibles en línea, en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO).<sup>25</sup>

De las revistas que se analizan en este libro, puede decirse que *Proa* ha sido estudiada con mayor amplitud. En 2012 se editó una edición facsimilar de la revista bajo el cuidado de Rose Corral y Anthony Stanton, quienes han investigado cabalmente esta publicación.<sup>26</sup>

Las investigaciones de Patricia Artundo también fueron pilares para establecer el panorama histórico de *Proa* y son fundamentales para aproximarse a la obra de Norah Borges. El libro *Norah Borges: Obra Gráfica (1920-1930)* es imprescindible para comprender la importancia de su papel como difusora del grabado durante el periodo referido.<sup>27</sup> Asimismo, la consulta de los catálogos de las exposiciones retrospectivas *Norah Borges: Mito y vanguardia*, realizada en el Museo

---

<sup>24</sup> Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), Universidad de Buenos Aires. Sitio web: <https://ahira.com.ar> (consulta: 23 de enero 2020).

<sup>25</sup> Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO), Universidad de Oviedo. Sitio web: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/> (consulta: 11 de agosto de 2020).

<sup>26</sup> *Proa (1924-1926)*. Edición facsimilar. Ed. Rose Corral y Anthony Stanton (Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2012); Rose Corral, "Historia y perfil de la segunda época de *Proa* (Buenos Aires)", *Boletín Editorial* del Colegio de México, núm. 162, (marzo-abril 2013): 9-16.

<sup>27</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica. 1920-1930*. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 7-52; "Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924". En *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay*. Ed. Carlos García y Dieter Reichardt. (Frankfurt / Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004), 254-266.

Nacional de Bellas Artes Neuquén en 2006 y *Norah Borges: Una mujer en la vanguardia* de 2020, fue de gran ayuda para examinar la trayectoria de su obra y para tener una mejor comprensión de las técnicas y los materiales que utilizó, así como para determinar algunos aspectos técnicos de su oficio.<sup>28</sup>

Sobre la revista mexicana *Antena* existen contados estudios y hay todavía varias posibilidades de lectura entre sus páginas. Al respecto, es preciso mencionar el libro *Naciones Intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)* de Ignacio Sánchez Prado.<sup>29</sup> Para Sánchez Prado, el proyecto de *Antena* es la muestra de un breve momento de apertura estética dentro del campo intelectual mexicano en el que artistas y escritores de todas las tendencias existentes en aquel momento buscaron espacios públicos de consolidación.<sup>30</sup>

La revista española *Plural* merece un análisis más amplio que supere los alcances de esta investigación. Aunque en general ha sido una revista poco explorada, Rafael Osuna reconoce a *Plural* como una publicación que da cuenta de una esfera literaria dispersa en Madrid debido a la interrupción, como en México, de varias publicaciones surgidas entre 1919 y 1924.<sup>31</sup> El presente trabajo se ha concentrado especialmente en la visualidad de *Plural*.

Como se ha señalado, uno de los ejes principales de la investigación consiste en otorgar importancia a la visualidad de las revistas pues, como apunta Louis, “desde el campo de la historia del arte la dimensión visual puede proporcionar datos clave para la comprensión de una revista y de los proyectos intelectuales subyacentes en ella, sea cual fuere el campo desde el cual es estudiada”.<sup>32</sup>

Para complementar la base metodológica de la investigación se han tomado en cuenta diversos estudios, publicados en los últimos diez años, que permiten establecer un relato histórico de las revistas literarias de vanguardia más allá de los paradigmas nacionales, con la cultura visual

---

<sup>28</sup> May Lorenzo Alcalá y Sergio Alberto Baur, “Norah Borges. Mito y Vanguardia”. En *Norah Borges. Mito y Vanguardia*. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes / Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, 2006), 9-10; Andrés Duprat, “Presentación”. En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Ed. Sergio Alberto Baur y Andrés Duprat. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes / Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 7.

<sup>29</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Naciones Intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009), 15-81.

<sup>30</sup> Ignacio Sánchez-Prado. “Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXIII, núm. 66 (julio-diciembre 2007): 187-206.

<sup>31</sup> Rafael Osuna, *Revistas de la Vanguardia española*. (Madrid: Editorial Renacimiento, 2014), 264.

<sup>32</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria...”, 32.

e impresa y las nuevas materialidades en el centro de la discusión.<sup>33</sup> De acuerdo con Antonia Viu, “la convivencia entre lo impreso y lo digital hoy se vuelve literal si pensamos en la creciente importancia de las plataformas digitales como forma de acceso a las revistas” ya que “resulta imposible ignorar el hecho de que el acceso a las publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo XX está mediado hoy no solo por tecnologías como el *microfilm*, sino también por la enorme cantidad de repositorios digitales que ponen a disposición de los lectores revistas que estaban condenadas a desaparecer físicamente”.<sup>34</sup>

Entre los aportes historiográficos fundamentales para esta investigación se encuentra el libro *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, en el que se invita “a comparar la suerte seguida por las revistas modernas y de vanguardia editadas en un mismo periodo (los años veinte) en cuatro países distintos: México, Argentina, Uruguay y España”.<sup>35</sup>

Propuestas colindantes para el estudio de revistas pueden encontrarse en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Reißler-Pipka. Ehrlicher también ha subrayado la conveniencia de establecer estudios comparativos que permitan ampliar el panorama crítico actual de las revistas literarias. En este sentido,

la digitalización y las nuevas posibilidades de acceso a las revistas de la modernidad podrían inaugurar un enfoque más comparativo que trascienda los límites nacionales como compartimentos estancos para entender mejor la dimensión intercultural y los procesos de traslación que caracterizan la literatura, no sólo en la modernidad, pero sí especialmente en ella. Para el ámbito hispanohablante, esto abre también la posibilidad de enfocar mejor la dimensión intercultural de muchas revistas de la “pasada” modernidad de los siglos XIX y XX.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Ver Verónica Delgado, “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”. En *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. Coord. Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015), 11- 25.

<sup>34</sup> Antonia Viu, *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas (1910-1950)* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2019), 10-11.

<sup>35</sup> Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. “Introducción”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Ed. Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. (México: El Colegio de México, 2018), 11.

<sup>36</sup> Hanno Ehrlicher, “Introducción”; <https://www.revistas-culturales.de/es/hanno-ehrllicher-intro> (consulta: 24 mayo de 2021).



El libro *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica* coordinado por Marina Martínez Pésico, también ha servido como guía para el presente trabajo. Esta compilación reúne investigaciones que giran en torno al “furor hemerográfico” y a la recuperación documental en el espacio transatlántico de las revistas en años recientes, así como a la discusión de nociones como las de vanguardia radical, vanguardia moderada y las “poéticas pendulares” que acompañaron a estos movimientos, en especial alrededor de la revista *Martín Fierro*.<sup>37</sup>

En la última década, varias exposiciones han incorporado en sus curadurías a las revistas literarias como parte fundamental de la historia del arte y del desarrollo de los movimientos estéticos y políticos más importantes del siglo XX. Las perspectivas planteadas en la muestra *Vanguardia en México (1915-1940)*, presentada en el Museo Nacional de Arte en 2013, han permitido perfilar esta investigación, al “contribuir a una reflexión sobre las articulaciones entre las artes plásticas y la literatura durante la primera mitad del siglo xx en México” y “explorar la manera en que se conformó una pluralidad de alternativas, a veces sólo distintas o complementarias entre sí, a veces contradictorias”.<sup>38</sup>

También debe mencionarse la exposición *Redes de Vanguardia: Amauta y América Latina (1926-1930)* que se presentó en el Museo Reina Sofía de Madrid, en el Museo de Arte de Lima, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y en el Blanton Museum of Art, de Austin, Texas, entre 2019 y 2020. Su catálogo reúne estudios que ofrecen una forma novedosa de establecer un relato de la historia cultural latinoamericana tomando como eje de discusión a las revistas culturales. La muestra “propone reconsiderar el papel de la revista en la definición, debate y circulación del arte en América Latina en los años veinte. Se trata de un intento por estudiar, desde una visión continental y a la vez centrada en contextos y obras locales, los debates en torno a la idea de vanguardia que se desarrollaron entre artistas e intelectuales de la región”, lo que permite “una perspectiva privilegiada para proponer una revisión de las vanguardias latinoamericanas. Los patrones de debate e intercambio establecidos por la revista y sus

---

<sup>37</sup> Marisa Martínez Pésico, “Introducción”. En *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*. Coord. Marisa Martínez Pésico (Madrid: Calambur Editorial, 2019), 11-34.

<sup>38</sup> Anthony Stanton y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”. En *Vanguardia en México (1915-1940)*. Coord. Renato González Mello y Anthony Stanton. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte, 2013), 14-34

colaboradores nos permiten pasar de conceptos generales o etiquetas, arbitrariamente impuestos sobre el arte del periodo, al dibujo de relaciones más precisas entre artistas, intelectuales e ideas”.<sup>39</sup>

Para acercarse al período histórico en que se inscribe el presente trabajo, se consultó el segundo tomo de la *Historia de las Literaturas en México*, titulado *La revolución intelectual de la Revolución Mexicana (1900-1940)*. Como se apunta en la introducción, “una historia literaria del periodo debe ocuparse también de la revisión de publicaciones periódicas: semanarios, suplementos, revistas, diarios, textos pedagógicos, antologías, boletines y folletos”.<sup>40</sup> En el mismo tenor, algunas reflexiones del libro *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*, editado por Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux, también han servido como apuntalamientos para este trabajo, como la búsqueda por “resaltar la gran relevancia del estudio archivístico de la prensa para disciplinas como la literatura, la historia, la historia del arte, los estudios de medios y los estudios visuales” y “demostrar que el estudio de la prensa en México se ve inmensamente enriquecido por un análisis que combina el respeto hacia el archivo con la puesta en práctica de aproximaciones interdisciplinarias, comparativas y teóricas”.<sup>41</sup> Finalmente, el libro *Surveying The Avant-Garde: Questions on Modernism Art and the Americas in Transatlantic Magazines* de Lori Cole, presenta un panorama revelador de los movimientos vanguardistas mediante el estudio de las revistas a partir una de sus propuestas principales: “interrogar a la cultura impresa”.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Natalia Majluf y Beverly Adams, “Introducción”. En *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. Ed. Natalia Majluf y Beverly Adams. (México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019), 14-15

<sup>40</sup> Yanna Hadatty Mora, Rafael Mondragón y Norma Lojero. “Introducción. Revolución intelectual, Revolución mexicana”. En *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. Coord. Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero y Rafael Mondragón. (México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Instituto de Investigaciones Filológicas / Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Facultad de Filosofía y Letras, 2019), 9.

<sup>41</sup> Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux, “Introducción”. En *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*. Ed. Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux. (México: UNAM / Centro de Estudios Literarios, 2022), 13-28.

<sup>42</sup> Lori Cole, *Surveying the Avant-Garde. Questions on modernism, art and the Americas in transatlantic magazines*. (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018), 181-187.

# 1. Los primeros años de las vanguardias iberoamericanas

En este capítulo se aborda la historia de varias revistas literarias que aparecen entre 1920 y 1923. En los primeros años de la década, se publican *Actual* (México), *Prisma* (Argentina), *Antena* (Chile), *Grecia* y *Ultra* (España). Los *contextos de lectura* de estas revistas permiten establecer un primer acto de las vanguardias iberoamericanas, cuya estridencia se va diluyendo, en España y Argentina más que en México, debido una toma de distancia, por parte de algunos artistas y escritores, de las estrategias planteadas en sus formatos. Este distanciamiento comienza a hacer acto de presencia, con sus matices, en las revistas *Índice* (España), *La Falange* (México) y la primera época de *Proa* (Argentina). La red de revistas que se presenta en este análisis y el libro *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges permiten establecer un *contexto de edición* cuyo análisis busca mostrar el desarrollo de ese proceso, así como las redes de colaboración que comenzaron a establecerse en estas y otras revistas de la época, tan relevantes como *Irradiador* (México) y *Revista de Occidente* (España).

En el caso del panorama cultural de México, el virreinalismo se posiciona durante este período como una vertiente literaria relevante. Surgida durante el régimen de Venustiano Carranza, tiene bastante notoriedad hasta mediados de la década de 1920. La intención de bibliófilos, historiadores, coleccionistas y escritores adherentes a esta tendencia es rescatar los valores artísticos, culturales y materiales producidos en la Nueva España. La arquitectura neocolonial también responde a la búsqueda de una nueva identidad nacional en el espacio público. En el capítulo se revisan dos ejemplos importantes de dicho estilo: el pabellón de México en la Exposición Internacional del Centenario, presentado en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil en 1922 y la Escuela Primaria Benito Juárez de 1924, ambos proyectos en los que destaca el arquitecto Carlos Obregón Santacilia. Asimismo, se revisan dos textos de la revista *El arquitecto* (México) que muestran las discusiones del gremio arquitectónico en torno al modelo de las construcciones coloniales y por ello se incluyen en este apartado, como parte del *contexto de edición*.

Por otro lado, en algunas páginas de *La Falange* se puede ver el contraste entre el virreinalismo y lo neocolonial frente a la modernidad maquinal de la época. Los textos en prosa de Salvador Novo, Porfirio Hernández y otros autores manifiestan la disyuntiva entre la tradición del pasado mexicano y la maquinaria cultural que llega desde Estados Unidos. La vinculación de

la literatura con los nuevos medios (la radio, la cámara fotográfica portátil y el cinematógrafo) establecen una tensión al interior de la revista que también está presente en *Antena*, publicación de la que se ocupa en su totalidad el siguiente capítulo de este trabajo.

## 1.1 Antenas, proas, arlequines, santos y otras figuras en las revistas de la posguerra.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) provoca un éxodo de artistas, escritores y críticos alrededor del mundo. Como no hay todavía rutas aéreas, las familias acomodadas se trasladan en barcos trasatlánticos para viajar entre América y Europa. Por aquel tiempo los Borges viajan con regularidad a Suiza, pues Guillermo Borges, padre de Jorge Luis Borges, requiere revisiones periódicas y tratamiento para una enfermedad ocular que heredará a su hijo. En uno de estos viajes, la familia queda varada ante el cierre de fronteras y eventualmente se establece en Ginebra, Suiza.<sup>43</sup> Durante los años de la guerra, Leonor Fanny “Norah” Borges (1901-1998), la hija menor de la familia, asiste a clases de grabado en madera, dibujo y pintura con Maurice Sarkissov, Arnaldo Bossi y Frans Masereel.<sup>44</sup> Eventualmente los Borges se trasladan a Lugano, donde residen hasta 1918. Luego viajan a España y pasan el verano en Barcelona y en Palma de Mallorca. Por estas fechas, Norah Borges pinta un mural en el Hotel des artistes de Valldemosa y publica “Músicos ciegos”, uno de sus primeros grabados, en la revista ilustrada *Baleares*.<sup>45</sup>

La estancia en España les permite a los hermanos Borges conocer esa y otras revistas literarias como *Reflector*, *Cervantes* y *Grecia*. Ambos hermanos participaron en ellas y colaboraron para la publicación de algunos “manifiestos del ultra”, que formaron parte del movimiento de vanguardia ultraísta en Madrid y Sevilla. La obra poética y gráfica de los hermanos Borges se publica junto a la de otros jóvenes escritores españoles como Guillermo de Torre, Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna, lo que configura el principio de una filiación transatlántica entre Buenos Aires y Madrid que ha sido estudiada ampliamente.<sup>46</sup> En la revista

---

<sup>43</sup> María Florencia Galesio y Paola Melgarejo, “Norah Borges en los años 20 entre la vanguardia y lo íntimo”. En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia...*, 52-62.

<sup>44</sup> Sergio Alberto Baur, “Diario apócrifo de Norah Borges”. En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia...*, 17.

<sup>45</sup> Sergio Alberto Baur, “Una mujer en la vanguardia”. En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia...*, 84.

<sup>46</sup> Véase Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia*. (Madrid: Gredos, 1963), 25-88; Andrew A. Anderson, *El momento ultraísta: orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. (Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2017), 11-50.

*Grecia*, de Sevilla, Norah Borges publica con frecuencia, gracias a su estancia en esa ciudad durante varios meses.<sup>47</sup> Allí, entre febrero y julio de 1920, se publican los grabados “Madonna”, “Ángel con violoncello” y “La mujer de la mantilla”, imágenes en las que se aprecia una interesante disposición técnica y temática (Figura 1). Son figuras o evocaciones religiosas y místicas con posturas oblicuas, rostros inexpresivos que asemejan máscaras. Los trazos contruidos con el corte a la vez rígido y suave de la gubia le otorga al grabado un juego de luces vibrante, persiste algo de carnaval en las obras que ocupan prácticamente hojas completas de la revista.



Figura 1.  
Grabados de Norah Borges en tres páginas de la revista *Grecia*.  
Sevilla, 1920.

Como señala Patricia Artundo, en este periodo la obra de Norah Borges no es unidireccional y pueden verse en sus obras exploraciones cubistas, primitivistas y expresionistas. En este sentido, de acuerdo con Artundo, durante su estancia en España los grabados de la artista argentina condensan “el poder brutal y demoníaco” de *Die Brücke* y “el primitivismo lírico” del grupo *Der Blaue Reiter*.<sup>48</sup> Además de tener una amplia presencia visual en la revista *Grecia*, en enero de 1921 se publica un grabado de Norah Borges en el primer número de *Ultra*, otra revista

<sup>47</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 40.

<sup>48</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 40.

española con la que colabora de manera considerable.<sup>49</sup> Un mes después, aparece un “Manifiesto del Ultra” en las últimas páginas de la revista *Baleares*. El manifiesto se publica con el grabado de un Arlequín, sin firma, y una serie de poemas de Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar.<sup>50</sup> Este manifiesto resulta en particular interesante por la convivencia de los poemas ultraístas y el grabado de Norah Borges con las secciones “A nuestros lectores” y “El arte de ser bonita”, una columna orientada al público femenino, en las últimas páginas de la revista. (Fig. 2)

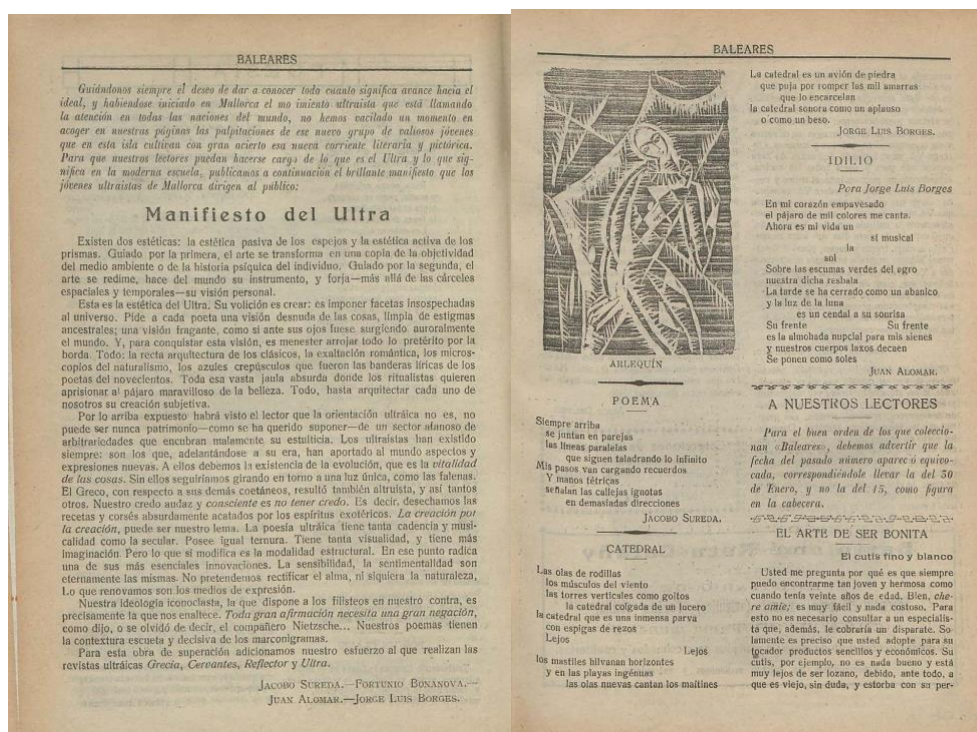


Figura 2. “Manifiesto del Ultra” con grabado de Norah Borges en la revista *Baleares* (1921)

<sup>49</sup> La revista *Ultra* incluyó poemas de Gerardo Diego, Jorge Luis Borges, César A. Comet y Humberto Rivas. Una carta escrita por Rivas, y publicada en *El Universal Ilustrado* en septiembre de 1922, permite ver que aparentemente *Ultra* era bien conocida en España, Chile y el Río de la Plata, pero no tanto en México: “En realidad, puede decirse que el ultraísmo, el verdadero, el que tiene un contenido y una orientación, empieza con el primer número de *Ultra*, revista que he fundado y dirijo y que representa el espíritu de nuestra nueva modalidad poética. Así consta en España y en el extranjero. No me extraña que ustedes ignoren esto, porque *Ultra* no ha llegado a México. Les mandaré la colección completa. Nuestra obra ha repercutido en toda América, y en Chile, Buenos Aires y el Uruguay siguen nuestra tendencia con gran entusiasmo. Espero que en México contaremos también con buenos amigos y camaradas”. Véase Anthony Stanton, “Un ultraísta invisible entre estridentistas y contemporáneos: Humberto Rivas y su revista mexicana *Sagitario* (1926-1927)”. En *Laboratorios de lo nuevo...*, 271-295.

<sup>50</sup> Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar, “Manifiesto del Ultra”, *Baleares*, año V, núm. 131 (15 de febrero de 1921): 20-21. Digitalización disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?d=date&d=1921-02-15&d=1921-02-15&g=e&g=i&p=0~1~4785301~0~0> (consulta: julio 2021)

Como Norah Borges, otros artistas del período exploran la figura del arlequín en sus obras.<sup>51</sup> A principios de los años veinte, Pablo Picasso comienza a representar arlequines cada vez más lejos de las formas distorsionadas y fragmentadas de su obra anterior.<sup>52</sup> Por otro lado, en el poemario vanguardista *Paulicéia Desvairada* del escritor brasileño Mario de Andrade, publicado en 1922, el arlequín y lo *arlequinal* cobran relevancia a lo largo del libro.<sup>53</sup>

Junto al arlequín de Norah Borges, que forma parte del manifiesto ultraísta, debe señalarse la portada del segundo número de *Ultra*. Es un grabado en madera de San Sebastián que, como se ha anotado en otros estudios, puede considerarse un doble oblicuo del arlequín antes mencionado (Fig. 3).<sup>54</sup> La comparación de ambas imágenes permite ver que el santo y el arlequín tienen posturas similares y que comparten una estructura casi idéntica. Por otro lado, a diferencia del arlequín, el San Sebastián que aparece en la portada de *Ultra* se acompaña de una figura angelical a la derecha de la imagen, veladamente distinguible. La conjunción de este grabado, con los contrastes que la artista propone, además de la disposición experimental de la tipografía producen una portada sobresaliente que sitúa a Norah Borges en un lugar muy importante dentro del proyecto de *Ultra*.

---

<sup>51</sup> La figura del arlequín surgió en la *commedia dell'arte*, una forma de teatro italiano del siglo XVI. Se trata de un personaje travieso y acrobático, vestido con un traje de rombos y una máscara.

<sup>52</sup> Rosalind Krauss, "The development of Synthetic Cubism". En Hal Foster, Rosalind Krauss et al., *Art Since 1900*, 192-197.

<sup>53</sup> Mario de Andrade, *Pauliceia Desvairada*. (São Paulo: Casa Mayença, 1922). Digitalización disponible en línea: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7651> (consulta: 24 de junio de 2021).

<sup>54</sup> Roberta Ann Quance, "Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia", *Dossiers Feministes*, núm. 10 (2007): 233-248.



Figura 3.  
Portada de la revista *Ultra*, núm. 2, febrero de 1921,  
con la nota entre paréntesis “Grabado en madera por Norah Borges”.

La transfiguración del arlequín en San Sebastián, o viceversa, permite señalar una de las estrategias de Norah Borges en la difusión de su obra. En este proceso su obra adquiere variaciones y alteraciones.

En los meses siguientes a la aparición de *Ultra*, los Borges retoman sus viajes por España, hacia Mallorca y Zaragoza, hasta mediados de 1921, cuando regresan a Buenos Aires. Ya en la capital argentina, publican la revista mural *Prisma* con una proclama y nueve poemas. Ubicada en la calle Viamonte 1367, *Prisma* presenta grabados de Norah Borges en cada uno de sus números, en los que se ve el empedrado de las calles de Buenos Aires y sus formas arquitectónicas, las fachadas con balaustradas, balcones y jarrones como vistos a través de los reflejos en un prisma. De acuerdo con Patricia Artundo, en el primer grabado de Norah Borges en *Prisma* “la cuadrícula actuaba —extendida sobre el plano— como el prisma del que hablaba el poeta. A través de ella la artista operaba una transformación de la realidad externa y al igual que su hermano por medio de la metáfora, trascendía el mero recurso plástico, para reconducirla y transmutarla en una realidad



‘interior y emocional’”.<sup>55</sup> Como señala Artundo, el regreso de la familia Borges a Buenos Aires en 1921 determina “en gran medida el carácter de su obra juvenil, es decir, el redescubrimiento simultáneo de la ciudad”.<sup>56</sup> Su regreso a la Argentina también coincide con la aparición de varias hojas de vanguardia en otras latitudes de Latinoamérica.

Un caso interesante es la “Hoja vanguardista no. 1”, que se publica en la ciudad chilena de Valparaíso entre 1921 y 1922. En la hoja de este manifiesto se aprecia el título alterno de “Antena”, impreso con gruesas letras mayúsculas en la parte superior de la página. Debajo se leen las letras “N, S, E, O” dispuestas de acuerdo con la orientación y nomenclatura de los puntos cardinales (Fig. 4). El manifiesto de la hoja lleva por nombre “Rosa Náutica” y en él están presentes varios elementos recurrentes en el discurso vanguardista de la época, como las asociaciones entre altamar, los puertos, los barcos trasatlánticos, las antenas y la radiotelefonía con los movimientos artísticos de avanzada:

Europa es hoy el tablero de una planta eléctrica, donde se abren bajo el gobierno de fosforescentes operadores, las múltiples rosas amarillas de las ampolletas. Y de ese enorme tablero parten incontables ismos, cables submarinos o terrestres que han buscado los intersticios oceánicos, traspasando invertebradamente los estratos seculares para transmitir a las 4 esquinas de la Rosa Náutica la nueva vitalidad eléctrica, la futurista sensibilidad.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra Gráfica...*, 33.

<sup>56</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra Gráfica...*, 33.

<sup>57</sup> El documento ha sido analizado en varias ocasiones. Véase Saúl Yurkievich, “Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno”, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, núm. 46, (1968): 649-655; Lola Lli-Albert, “Notas para un estudio de los manifiestos, proclamas y artículos del vanguardismo hispanoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, núm. 15, (1982): 199-209; Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988), 120-121.

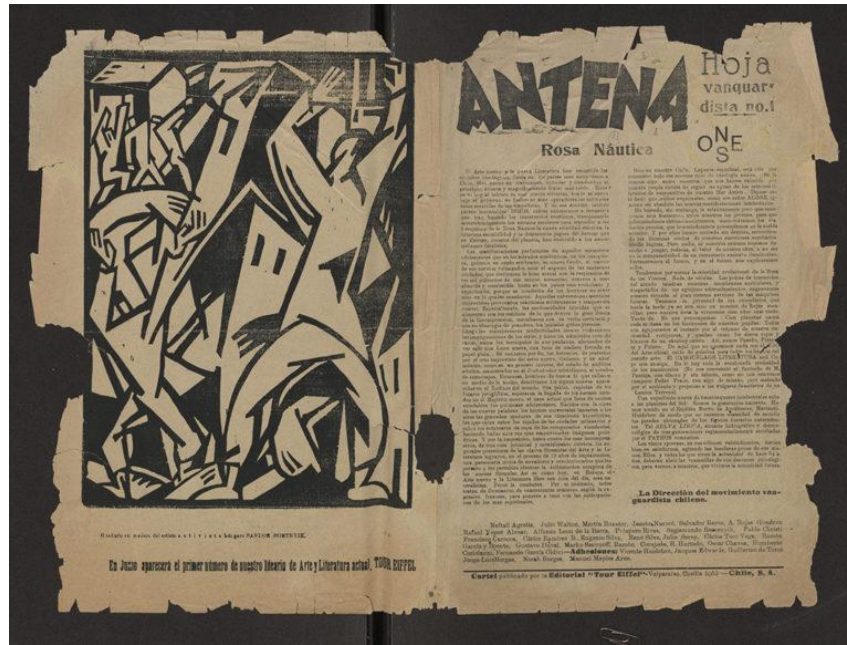


Figura 4.  
*Antena*. Hoja de vanguardia núm.1  
 Valparaíso, Chile (1922)

El texto de la “Rosa Náutica” aparece firmado colectivamente por “la dirección del movimiento vanguardista chileno”, que incluye a Neftalí Agrella, Julio Walton, Salvador Reyes, Zsigmond Remenyik y las “adhesiones” de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce y Norah Borges, la única mujer en la amplia lista de firmantes. Un grabado titulado “Aktivizmus”, del húngaro Sandor Bortnyik, ilustra la hoja vanguardista.

Contemporánea a *Prisma* y a la “Rosa Náutica” de Chile, puede anotarse a la revista y hoja de vanguardia *Actual* de la Ciudad de México. En *Actual*, el poeta Manuel Maples Arce presenta al estridentismo, un movimiento literario cuya intención principal es despertar a las letras mexicanas de su eterno letargo decimonónico.<sup>58</sup> En febrero de 1922 aparece el segundo número de *Actual* y en julio se publica el tercero como una “hoja de vanguardia y proyector internacional de nueva estética” con colaboraciones de Salvador Novo y Humberto Rivas. Gracias a *Actual*, Manuel Maples Arce entabla comunicación con Guillermo de Torre en Madrid, Jorge Luis Borges en Buenos Aires y Germán List Arzubide en Puebla.<sup>59</sup> Arqueles Vela, secretario de redacción en

<sup>58</sup> Elissa Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. Trad. Víctor Altamirano y Daniel Castillo. (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 181.

<sup>59</sup> Carla Isadora Zurián de la Fuente, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador*. Tesis de maestría. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 37-40.

*El Universal Ilustrado*, se une al movimiento al publicar una elogiosa reseña de *Andamios Interiores: poemas radiográficos* (1922), de Maples Arce.<sup>60</sup>

El formato que aparece en *Prisma*, de Buenos Aires, *Actual*, en la Ciudad de México y la *Antena*, de Valparaíso, es similar: se estructura un manifiesto en hojas desplegadas cuyo destino es idealmente un muro en la calle, son revistas que no alcanzan un tiraje relevante y no pasan de los tres números, pero su publicación permite señalar la existencia de un movimiento latinoamericano de vanguardia que comunica a éstas y otras ciudades mediante las revistas y otras estrategias compartidas.

En Buenos Aires, *Prisma* concluye su ciclo de publicación en relativamente poco tiempo, luego de dos números, pero casi de inmediato se prepara otro proyecto editorial. A principios de 1922, Jorge Luis Borges y Norah Borges, junto a Macedonio Fernández, Norah Lange, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza se reúnen para fundar una nueva revista. En una carta a Jacobo Sureda, Jorge Luis Borges comenta este momento de transición que se presenta: “*Prisma* feneció, pero estamos juntando dinero para sacar una revista con la misma hechura de *Ultra* y que venderemos a veinte centavos el ejemplar. Lanuza quiere que se intitule *Antena*, Guillermo Juan *Norte* o *Proa*, Norah Lange *Horizonte* y yo *Inquisición*, nombre que a todos parece absurdo”.<sup>61</sup> Eventualmente el nombre que se elige para la revista es *Proa*, con el subtítulo de “Revista de Renovación Literaria”. Su primer número se publica en agosto de 1922, con una escena circense elegida por Norah Borges para la portada, un grabado dedicado a Carolina Torres Cabrera (Fig. 5).<sup>62</sup> La escena permite ver la maestría técnica de Borges, pues con unos cuantos trazos logra representar una carpa y a varios funambulistas que parecen estar en medio de un acto. El segundo número de *Proa* se publica a fines de 1922, con otro grabado de Norah Borges, titulado “Jardín”.

A diferencia de *Ultra*, que tuvo una variedad de ilustradores en sus páginas, la primera etapa de *Proa* es ilustrada exclusivamente por Norah Borges.<sup>63</sup> Como apunta Patricia Artundo, en esta primera *Proa* “no hay viñetas ni guardas art decó y lo más importante: no hay incongruencia

---

<sup>60</sup> Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, vol. VI, núm. 62 (noviembre 1976): 49-60.

<sup>61</sup> Carlos Meneses, *Cartas de juventud de Jorge Luis Borges (1921-1922)*. (Madrid: Editorial Orígenes, 1987), 76-77. Citado en Patricia Artundo, “Los antecedentes españoles de *Proa. Revista de Renovación Literaria*”. En *Las artes en el debate del V Centenario*, IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte. (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1992), 12.

<sup>62</sup> Marta J. Sierra, “Oblique Views: Artistic Doubling, Ironic Mirroring and Photomontage in the Works of Norah Lange and Norah Borges”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, tomo 29, núm. 3 (2005): 563-84; <http://www.jstor.org/stable/27764014> (consulta: 6 de septiembre de 2020).

<sup>63</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra Gráfica...*, 28. Hay que anotar la presencia de otras dos grabadoras en *Proa*: Dorah Berges (posible seudónimo de Norah Borges o un error de imprenta) y Susana Hudson.

entre la apariencia formal de la revista y su contenido”.<sup>64</sup> La publicación, tomando en cuenta el diseño tipográfico y la diagramación, es medida respecto a lo que se ve en algunos números de *Ultra*. Como señala Artundo, “en *Ultra* hay una disposición de innovación tipográfica, carácter informal y espíritu lúdico que no está presente en *Proa*”.<sup>65</sup>

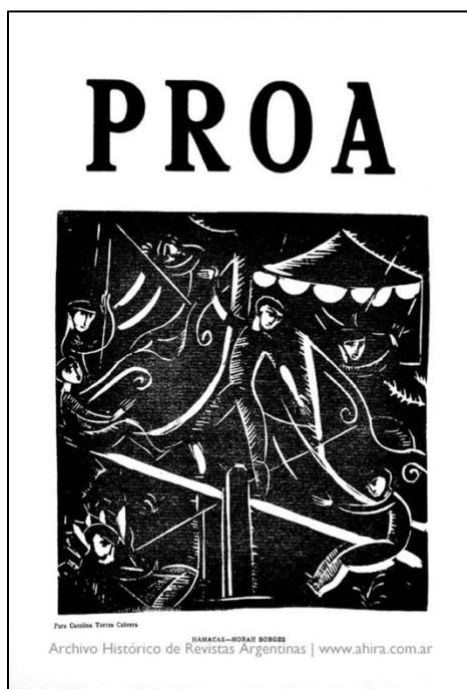


Figura 5.  
Norah Borges, “Hamacas”, ilustración de portada en *Proa, Revista de renovación literaria*, núm. 1 (noviembre de 1922).

La visualidad moderada de *Proa* no sólo es perceptible en la portada, también puede encontrarse al interior de sus páginas. En una nota del primer número se lee: “Al oportuno lector: el ultraísmo no es una secta carcelaria”.<sup>66</sup> La revista permite ver la dirección de Jorge Luis Borges y su comunicación con varios poetas ultraístas en España. Una nota sin firma que se publica en el segundo número de *Proa* da cuenta de esta relación:

Durante los meses de septiembre, octubre y noviembre [de 1922], existió en Buenos Aires la gran verdad humana y andaluza de Isaac del Vando-Villar ... saludamos los ultraístas argentinos al hombre que ilustró las calles triunfales y acaudilló la casi legendaria revista

<sup>64</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra Gráfica...*, 29.

<sup>65</sup> De acuerdo con Artundo, los grabados de *Proa* “denuncian al mismo tiempo una tensión entre los elementos formales procedentes de los movimientos renovadores del arte: cubismo sintético y negrismo (‘Daguerrotipos’ y ‘Ajedrez’) y aquellos más calmos y silenciosos (‘Jardín’, ‘Calesita’, ‘Jóvenes tocando la guitarra’) que caracterizarían su obra a partir del año 1924”. Véase Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra Gráfica...*, 20-31.

<sup>66</sup> “Al oportuno lector”, *Proa*, 1ª época, núm. 1 (noviembre 1922): 1. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-revista-literaria-no-1/> (consulta: marzo 2022)

*Grecia*, donde brotaron, en elocuente crepitación de inquietudes, los primerizos resplandores de nuestra lírica.<sup>67</sup>

Con todo y este saludo, pueden notarse en *Proa* atisbos de un distanciamiento paulatino de los hermanos Borges del movimiento ultraísta y de la estética que caracteriza los primeros años del movimiento. Este nuevo posicionamiento es perceptible en el primer poemario de Jorge Luis Borges cuya portada es un grabado de Norah Borges (Fig. 6).

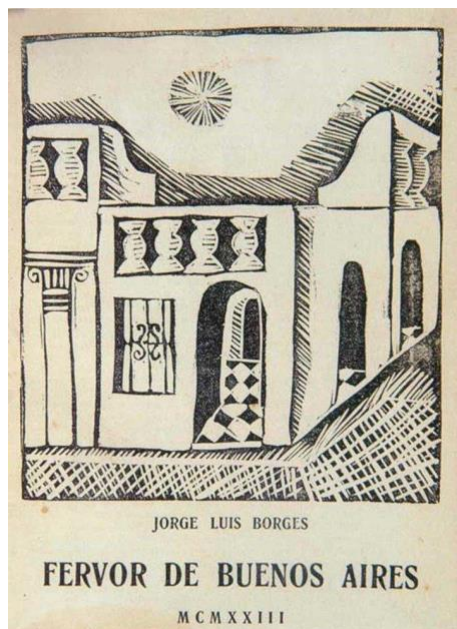


Figura 6.  
Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923)  
Portada de Norah Borges.

Acerca de la portada, el propio Borges anotó:

Durante los largos años de ausencia en Europa lo que yo recordaba era esa ciudad, la ciudad de casas bajas que ya no existía cuando volví, ya que hacia 1910 empezaron las primeras casas de altos, cerca de Plaza de Mayo. Pero guardé esa imagen, esa imagen deliberadamente simplificada y que mi hermana acentuó en la portada del libro, donde pinta una suerte de Buenos Aires platónico, todo de casas bajas, todas con azoteas, todas con zaguanes, todas con patios. Yo me aferré voluntariamente a esa primera imagen.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> “Bibliografía”, *Proa*, 1ª época, núm. 2 (diciembre 1922): 5. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-revista-de-renovacion-literaria-no-2/> (consulta: mayo 2022)

<sup>68</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 15.

Beatriz Sarlo ha señalado, respecto al escritor argentino, que en este primer libro “su sistema de percepciones lo vincula al pasado; su proyecto poético, en cambio está tensionado por el partido de ‘lo nuevo’. Trabaja bajo el impacto de la renovación estética y la modernización urbana: produce una mitología con elementos premodernos, pero con los dispositivos estéticos y teóricos de la renovación”.<sup>69</sup> Por otro lado, Patricia Artundo ha extendido esta idea hacia la obra de Norah Borges, donde “la recuperación del pasado que la artista produce es expresada a través de los recursos generados por los movimientos europeos renovadores del arte y en particular por el cubismo[...] es innegable que Norah fue la primera en dar una respuesta específicamente actual al proceso de modernización en el cual estaba inmersa”.<sup>70</sup> Como puede verse, *Fervor de Buenos Aires* refleja una doble mirada hacia el pasado que define un momento clave en la trayectoria de ambos hermanos.

El tercer número de *Proa* se publica en julio de 1923, cuando la familia Borges emprende otro largo viaje hacia Europa y entonces el proyecto de la revista se detiene por un tiempo. A pesar de esto, la colaboración de poetas como Macedonio Fernández o Norah Lange y la “incipiente apertura hacia expresiones latinoamericanas contemporáneas” —como las de Salvador Reyes, Jacobo Nazarre y Alberto Rojas Giménez en Chile; Ildefonso Pereda, en Uruguay; y Manuel Maples Arce y Raúl Carrancá y Trujillo en México— ofrecen una idea del proyecto que se estaba desarrollando alrededor de *Proa*.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1988), 102.

<sup>70</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 17.

<sup>71</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 26-27.

## 1.2 Miradas al pasado: virreinalismo y arquitectura neocolonial en México.

*El arte colonial fue más valiente que el nuestro.*<sup>72</sup>

JEAN CHARLOT.

Hacia mediados de los años veinte algunas revistas comenzaron a volverse pragmáticas y prefirieron reflejar “una amplitud ajena al radicalismo iconoclasta y a la intolerancia sectaria de los vanguardistas militantes”.<sup>73</sup> En este sentido, varias revistas de este periodo que se asumen como espacios abiertos a las nuevas poéticas del campo intelectual, incluyeron en sus páginas tanto a vanguardistas, como a clasicistas y fueron receptivas a las renovaciones poéticas.<sup>74</sup> Esta orientación derivó en la formación de lo que Anthony Stanton llama “una tribuna plural, ecléctica y heterogénea de muy alta calidad que recoge textos y obras de distintas tendencias que tienen en común su afán de modernidad, experimentación y disciplina”, como el caso de la revista mexicana *Sagitario* (1926-1927).<sup>75</sup>

Una publicación que puede encontrarse dentro de esta línea discursiva es *La Falange*, publicada en la Ciudad de México a fines de 1922. Como en *Proa*, los propósitos de *La Falange* brindan una propuesta de apertura: “Varios literatos de México se reúnen hoy en una falange de poetas y de artistas y editan el primer número de una revista sin odios, sin prejuicios, sin dogmas, sin compromisos; una revista que no es el órgano de ningún cenáculo, que no combate en contra de nadie sino en pro de algo”.<sup>76</sup>

El eclecticismo de *La Falange* se puede ver en su equipo de redactores y colaboradores, escritores y pintores jóvenes con intereses comunes afincados en postulados de la poesía pura, el impresionismo lírico de Juan Ramón Jiménez, el creacionismo de Vicente Huidobro y el imagismo

---

<sup>72</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* (México, Ediciones Domés, 1985), 43.

<sup>73</sup> Anthony Stanton, “Un ultraísta invisible...”, 290.

<sup>74</sup> Bernat Padró Nieto, “Un espacio transatlántico de revistas”. En *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*. Coordinado por Marisa Martínez Pérsico. (Madrid: Calambur Editorial, 2019), 44.

<sup>75</sup> Anthony Stanton, “Un ultraísta invisible...”, 294.

<sup>76</sup> “Propósitos”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 1



estadounidense.<sup>77</sup> Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia —con variaciones, quienes condujeron la revista a lo largo de sus siete números— recopilan textos de Gabriela Mistral, Diego Rivera, Genaro Estrada, Manuel Toussaint, José Vasconcelos y el Dr. Atl, con ilustraciones de Rivera, Carlos Mérida, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel, además de que otorgan un espacio importante a las caricaturas de Miguel Covarrubias y Antonio “Toño” Salazar.<sup>78</sup> Si bien *La Falange* es presentada como una revista “sin odios ni prejuicios”, hay un tono de confrontación desde su primer número:

Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos ... No hacen por consiguiente distinguos entre Francia o España, entre Italia o Chile; saben que por ser latinos estos países sienten en modo semejante al suyo, allá en lo hondo de su tradición y en lo elevado de sus ideales. Se vuelven a ellos, además, porque el excesivo progreso industrial y mecánico a que han llegado los pueblos sajones los han postergado en cuanto a condiciones de vida externa se refiere, pero no han podido borrar la huella de su alta cultura y de su poesía inmanente...<sup>79</sup>

Sobre este posicionamiento hay varias cuestiones que pueden señalarse. En primer lugar, hay que subrayar la insistencia en el texto sobre atenerse a la “tradición histórica” y a la búsqueda por “recuperar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos”, un llamado de regreso a las raíces clásicas de la tradición latina. La orientación de este discurso, con algunos matices, se adapta bien al tono de la época, el *rappel à l'ordre*, tendencia importante en el ambiente cultural de la época en la que se busca recuperar el orden después de varios años de crisis política y social. En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, comienza a imponerse entre la comunidad cultural e intelectual de Europa un llamado de vuelta a las raíces clásicas de la civilización. Durante este periodo se publican varios textos que respaldan la idea de una “vuelta al orden” a través de un nuevo clasicismo. En Francia, el texto de 1918, “Après le Cubisme”, del pintor Amédée Ozenfant y del arquitecto Charles-Edouard Jeanneret, luego conocido como Le Corbusier, junto a una serie de ensayos que Jean Cocteau publica en su libro *Rappel à l'Ordre* a

---

<sup>77</sup> Anthony Stanton, “Introducción: Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna”. En *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. Ed. Anthony Stanton. (México: El Colegio de México, 2015), 11-42.

<sup>78</sup> Marco Claudio Santiago Mondragón, *Revista La Falange: panorama general*. Tesis de licenciatura. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 34-36.

<sup>79</sup> “Propósitos”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 1-2.



mediados de los años veinte, reflejan un distanciamiento artístico e intelectual de las expresiones consideradas radicales de la vanguardia. Artistas que habían pretendido establecer una ruptura con el arte del pasado retoman temas clásicos como el de la Virgen con el Niño y redescubren la tradición de la *commedia dell'arte*, plasmando arlequines y bufones en sus obras.<sup>80</sup> Según Rosalind Krauss “lo que todas estas llamadas al orden tuvieron en común fue la idea de que el periodo anterior a la guerra se definió por el caos, por la barbarización de la cultura a causa de agentes extranjeros y por una sensualidad decadente que debería ser sustituida por la pureza del racionalismo clásico”.<sup>81</sup>

En México, la vuelta al orden coincide con la aparición del virreinalismo, un tendencia literaria en la que los escritores desarrollan sus obras alrededor del pasado virreinal y plantean “que la fundación de la nacionalidad se halla en el encuentro entre el Estado, la cultura española y el catolicismo del virreinato”.<sup>82</sup>

Según Ignacio Sánchez Prado, desde 1917 el virreinalismo alcanza cierta consolidación en el frágil aparato cultural de México gracias a un concurso de cuento convocado por *El Mexicano*, el diario oficial del régimen de Venustiano Carranza, en el que se establece otra vez “un puente entre el campo literario y el nuevo régimen, considerando que la Revolución significó también la ruptura de la alianza entre intelectuales positivistas y Estado forjada en el Porfiriato”.<sup>83</sup> En este concurso, “los cuentos de tema revolucionario fueron dejados de lado, mientras una narrativa de tema virreinalista titulada *El secreto de la Escala* de Francisco Monterde García Icazbalceta (1894-1985) recibió reconocimiento de parte del jurado”.<sup>84</sup> En sus memorias, Monterde describe el concurso de *El Mexicano* como un momento determinante “para la vocación de más de un joven que esos días prefirió remontarse a lo pretérito, al comprender que el ambiente no era propicio para obras que trataran temas de la revolución mexicana”.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Rosalind Krauss, “Antimodernist reactions”, 178.

<sup>81</sup> Rosalind Krauss, “Antimodernist reactions”, 178.

<sup>82</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. Tesis de doctorado. (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2006), 17.

<sup>83</sup> Sánchez Prado considera la Constitución de 1917 como un primer documento que “sienta las bases para la formación del consenso hegemónico posrevolucionario” en México. Entre el año de su promulgación y 1925 “se desarrolla una pugna entre los diversos grupos intelectuales por la constitución del discurso hegemónico del régimen posrevolucionario”. Véase Ignacio Sánchez Prado, *Naciones intelectuales...*, 7-15.

<sup>84</sup> Ignacio Sánchez Prado. *Naciones intelectuales...*, 42.

<sup>85</sup> Ignacio Sánchez Prado. *Naciones intelectuales...*, 42.

Monterde, poeta y dramaturgo, era sobrino-nieto del ilustre historiador decimonónico Joaquín García Icazbalceta (1825-1894) y como su tío abuelo, un estudioso y entusiasta de la época virreinal. Además de Monterde, entre los virreinalistas de la época podemos encontrar a escritores como Artemio de Valle-Arizpe, Mariano Silva y Aceves, Julio Jiménez Rueda, Genaro Estrada, Manuel Toussaint y Luis González Obregón.<sup>86</sup> Son autores que “buscan en el virreinato las bases culturales de la nación” como una reacción frente a las vanguardias, el indigenismo y los modernismos.<sup>87</sup> Como apunta Sánchez Prado,

la preferencia de la cultura carrancista por la obra de los virreinalistas es explicable puesto que la clase intelectual de la época había expresado un recelo particular por la dimensión popular del movimiento revolucionario ... el virreinalismo permitía la construcción de una plataforma oficialista que carecía de potencial crítico frente al campo de poder y, simultáneamente, colaboraba con el borramiento de las figuras de Villa y Zapata del discurso oficial.<sup>88</sup>

Otras aproximaciones al pasado virreinal de México también pueden encontrarse en las tendencias arquitectónicas de la época. En septiembre de 1922 se inaugura en la ciudad de Río de Janeiro, la *Exposição Internacional do Centenario*, una feria mundial que forma parte de los festejos por la independencia de Brasil con representaciones oficiales de varios países, entre ellos México, Estados Unidos, España, Argentina y Uruguay.<sup>89</sup> Los festejos en Brasil son una oportunidad que aprovecha el presidente Álvaro Obregón para impulsar la reputación internacional de su gobierno.<sup>90</sup> Obregón designa a José Vasconcelos como director general del proyecto y se convoca a un concurso de arquitectura para la construcción del pabellón mexicano.<sup>91</sup> El proyecto ganador es un edificio de estilo colonial, con formas y ornamentaciones que evocan al barroco mexicano, con un escudo nacional al centro de la fachada. Diseñado por los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditti, el pabellón que se expone en Río de Janeiro incluye

---

<sup>86</sup> Cecilia Colón Hernández, “*Pero Galín* o el arte de la fabla”, *Tema y variaciones de literatura: la novela mexicana del siglo XX*, núm. 20 (2003): 37-51.

<sup>87</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Naciones Intelectuales...*, 39.

<sup>88</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Naciones intelectuales...*, 42.

<sup>89</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Mexico at the World Fairs, Crafting a Modern Mexico*. (Berkeley: University of California Press, 1996), 206.

<sup>90</sup> La tensa relación política que Estados Unidos mantenía con el gobierno obregonista enmarca el ambiente cultural del periodo. Recordemos que durante 1923, Obregón mantuvo extensas reuniones con políticos y empresarios estadounidenses para solventar daños y perjuicios a su patrimonio en México durante los años de la revolución. Las negociaciones derivaron en las convenciones o “tratados” de Bucareli, cuyas resoluciones generales se acordaron en agosto de 1923.

<sup>91</sup> Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World Fairs...*, 207.

decorados interiores tanto de Roberto Montenegro como de Gabriel Fernández Ledesma.<sup>92</sup> Respecto a este proyecto, el arquitecto Alfonso Pallarés escribe en la revista *El Arquitecto*: “Carlos Obregón Santacilia puede considerarse el arquitecto de la Revolución ... es el arquitecto más representativo de este auge constructor revolucionario. Salió vencedor, en compañía de su colega Carlos Tarditi en el Concurso para el Pabellón Mexicano en la Exposición de Río de Janeiro y ambos fueron a la tierra brasileña a construir su obra, que atrae por su sabor de vieja mansión criolla mexicana: fue la consagración del movimiento pro arquitectura colonial que de años atrás se venía desarrollando en México”.<sup>93</sup>



Figura. 7  
Fotografía del pabellón de México en la *Exposição Internacional do Centenario* de 1922  
*Jornal do Commercio*, Río de Janeiro, 1922.

Las notas de prensa de la muestra de Río describen “un ambiente general pro ibérico muy fomentado por la propia ciudad de Río, ya de estilo *belle époque* y con una creciente población inmigrante española y portuguesa”.<sup>94</sup> Fotografías de la Feria permiten ver en varios pabellones formas arquitectónicas y ornamentaciones que evocan a las de iglesias, templos y conventos de la época colonial (Fig. 7). Como apuntaba Pallarés, se trata de un momento consagrador para el estilo arquitectónico neocolonial. En octubre de 1924, Antonio Muñoz García anota en la revista *El Arquitecto*: “Hoy parece estar de moda el estilo Colonial ... Arquitectos, pasantes y alumnos

<sup>92</sup> Mauricio Tenorio Trillo, “A Tropical Cuauhtémoc: Celebrating the Cosmic race at the Gunabara Bay”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65 (1994): 93-137.

<sup>93</sup> Alfonso Pallarés, “La revolución y la arquitectura”, *El Arquitecto*, serie 2, núm. 2 (febrero de 1925): 9-10.

<sup>94</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Mexico at the World Fairs...*, 204-208.

de arquitectura, o simples amantes de las bellas artes, todos, han vuelto sus estudios y actividades a lo llamado colonial y se ufanan porque impere como en pasadas centurias”.<sup>95</sup> La descripción de la ciudad de Río de Janeiro que hace José Vasconcelos a partir de sus notas de viaje por Brasil en *La Raza Cósmica* permite ver su entusiasmo por esta tendencia. Al recorrer las calles de Río, Vasconcelos se fija en “los edificios de estilo colonial portugués... Todo el lujo del Portugal conquistador, con mucho tinte Ibérico y algo de Oriente; pero los arquitectos brasileños han agrandado las construcciones, las han hecho graciosas y aéreas. Así corresponde a la patria nueva que, en tantos sentidos, mejora y supera a la antigua”.<sup>96</sup>

En el referido ensayo “La revolución y la arquitectura” de Pallarés, se describe la prevalencia de esta tendencia arquitectónica en los siguientes términos:

Las nuevas generaciones de arquitectos, amalgamando su criterio con las nuevas generaciones de revolucionarios, han tenido como faro para la elaboración plástica de sus proyectos, los monumentos inmortales levantados durante la época Colonial, en donde se acusa indiscutiblemente de una manera inequívoca la manera de ser de nuestra raza mestiza mexicana dominada por un fondo hispánico invencible. Nada más significativo, por lo demás, que la esterilidad de estilo arquitectónico de la Revolución y su necesidad de recurrir a lo 'colonial', es decir, lo religioso, lo más opuesto a sus 'constituciones' para hacer su obra constructiva.<sup>97</sup>

El apunte crítico de Pallarés resulta relevante porque señala las tensiones políticas entre los gobiernos posrevolucionarios y la Iglesia Católica a partir de la promulgación de la Constitución de 1917. En este sentido, Pallarés subraya la aparente contradicción de que los proyectos arquitectónicos de la revolución vuelvan su mirada al pasado: “¿Cómo pueden amalgamarse las características de esa Arquitectura Colonial con las características que forzosamente distinguen a la Arquitectura moderna, tanto de México como de todos los países civilizados del mundo?, ésta es una pregunta a la que no han dado debida respuesta aún los arquitectos mexicanos”.<sup>98</sup> No obstante, según Pallarés, en la obra de Carlos Obregón Santacilia puede hallarse una vía capaz de solventar algunos de los problemas que expone líneas arriba: “El programa del Pabellón de México en la exposición de Río de Janeiro, obligaba a una reconstrucción, llamémosle así, de un tipo colonial de edificio mexicano; en la Escuela Benito Juárez, proyectada también por Carlos

---

<sup>95</sup> Antonio Muñoz García, “La arquitectura colonial y el interés actual por su conocimiento y aplicación en la solución de los problemas arquitectónicos del día, y los arquitectos Nicolás y Federico Mariscal”, *El Arquitecto*, serie 2, núm. 1 (octubre 1924): 35-36.

<sup>96</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 84.

<sup>97</sup> Alfonso Pallarés, “La revolución y la arquitectura”, 9.

<sup>98</sup> Alfonso Pallarés, “La revolución y la arquitectura”, 9.

Obregón, éste hace un esfuerzo por amalgamar las formas más sencillas de nuestra Arquitectura Colonial, con las formas exigidas por la arquitectura moderna”.<sup>99</sup>

De acuerdo con Natalia de la Rosa, quien ha problematizado las discusiones que surgieron en torno a la arquitectura nacional durante este periodo, “arquitectos como Jesús T. Acevedo, Carlos Obregón Santacilia y Guillermo Zárraga desarrollaron una propuesta que realizó una síntesis del estilo colonial para crear un nuevo modelo racional”.<sup>100</sup> Se trata “de una propuesta moderna, o como Carlos Obregón Santacilia definió, ‘arquitectura moderna tradicional, tomando de la Colonia los elementos más simples y más apropiados para lograrlo’”.<sup>101</sup> El ejemplo por excelencia de esta propuesta es el Centro Escolar Benito Juárez de Obregón Santacilia en el que “desde el planeamiento de la distribución se comienza con un nuevo sentido espacial. Hay una combinación entre los acomodos tradicionales, con las conexiones a nuevos espacios”.<sup>102</sup> Paralelamente, “en el uso de materiales también se daba este doble juego entre acabados tradicionales con nuevas técnicas”.<sup>103</sup>



Figura 8. Centro Escolar Benito Juárez.

---

<sup>99</sup> Alfonso Pallarés, “La revolución y la arquitectura”, 10.

<sup>100</sup> Natalia de la Rosa, *Escuelas Centrales Agrícolas, un caso de arquitectura neocolonial. Entre el modelo ornamental y el espacio racional*. Tesis de maestría. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 14.

<sup>101</sup> Natalia de la Rosa, *Escuelas Centrales Agrícolas...*, 45.

<sup>102</sup> Natalia de la Rosa, *Escuelas Centrales Agrícolas...*, 45.

<sup>103</sup> Natalia de la Rosa, *Escuelas Centrales Agrícolas...*, 54.

Según el propio Obregón Santacilia: “El tratamiento de la fachada es monumental, al punto que da la impresión de ser un convento generado de dos claustros o dos patios. El acabado de los muros es a base de aplanados de cal y acentos decorativos de azulejo talavera, tan característico del estado de Puebla; los corredores tienen arcadas y techos de teja”.<sup>104</sup>

A diferencia del Centro Escolar Benito Juárez que se mantiene en pie, la estructura del pabellón mexicano en la Feria de Río de Janeiro no se conserva. Sin embargo, la participación de México en los festejos por el centenario de la independencia de Brasil tuvo resonancias en otros lugares del espacio público de la capital que son perceptibles hasta el día de hoy, especialmente en la colonia Roma. En 1922 se renombra al Parque Orizaba, ubicado entre las calles Durango y Orizaba, como Plaza Río de Janeiro, como parte de las celebraciones. La representación de México en Brasil incluye además del pabellón, un desfile militar, una amplia variedad de productos artesanales e industriales y una réplica del monumento a Cuauhtémoc de Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, fundida expresamente como un regalo para la ciudad y el pueblo de Brasil.<sup>105</sup>

De acuerdo con Pallarés, a Obregón Santacilia y Tarditti

también les fue encomendado el monumento a Cuauhtémoc que obsequiara nuestro Gobierno al Brasil, con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia de esa gran Nación. Desgraciadamente se optó por reproducir la estatua de Cuauhtémoc que se levanta en el Paseo de la Reforma, encomendando tan sólo a los arquitectos Obregón y Tarditti el proyecto del pedestal adecuado y la elección del sitio conveniente. El éxito obtenido por Obregón en estas obras, le valió que a su llegada a México, el señor Vasconcelos, entonces Secretario de Educación Pública, le encomendara algunos proyectos de importancia, y entre ellos el del grupo escolar Benito Juárez.<sup>106</sup>

El discurso de inauguración del monumento, dictado por José Vasconcelos frente a las playas de Río de Janeiro en septiembre de 1922, se publica a principios de 1923 en la revista *La Falange*.<sup>107</sup> En éste, Vasconcelos elabora un extenso ensayo sobre Cuauhtémoc, en el que declara:

---

<sup>104</sup> En varias calles alrededor del conjunto pueden encontrarse hasta el día de hoy casas que siguen el estilo de la escuela, especialmente en las fachadas, donde se distinguen las paredes encaladas, los techos con teja de arcilla y los ornamentos de cantera rosa. Sobre los debates alrededor de este estilo arquitectónico, véase Natalia de la Rosa, *Escuelas Centrales Agrícolas...*, 54.

<sup>105</sup> Christopher Fulton, “Cuauhtemoc Regained”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 36, (julio-diciembre 2008): 8-9.

<sup>106</sup> Alfonso Pallarés, “La revolución y la arquitectura”, 10.

<sup>107</sup> Para un análisis de Vasconcelos y su discurso sobre Cuauhtémoc, véase Yanna Hadatty Mora, “José Vasconcelos y Benjamín Carrión, suscitadores de las vanguardias”. En *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Ed. Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman. (Quito: Museo de la Ciudad - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2014), 247-271.

La Historia ha dividido al continente americano en dos razas ilustres que deben dar a la humanidad el ejemplo de un desarrollo fraternal y fecundo. No somos como los norteamericanos, ni ellos son como nosotros, y esta diferencia interesa al progreso del mundo, porque sólo el concurso de las distintas aptitudes de los pueblos creadores podrá sentar las bases de una civilización integral y armoniosa.<sup>108</sup>

Esta visión que divide América en dos “razas”, y cuyas resonancias pueden verse en los propósitos de *La Falange* —que había declarado a “la influencia sajona” como “ilógica y enemiga” frente a “la cultura romana de la que todos provenimos”— puede entenderse como una lectura vasconcelista del ensayo *Ariel*, de José Enrique Rodó, publicado en 1900 y muy influyente a partir de entonces en los círculos intelectuales. En México, las tensiones frente a Estados Unidos también se expresan en la revista *El Maestro*, donde Jaime Torres Bodet es secretario de redacción. En ésta, uno de los ejes discursivos de la publicación es denunciar y reprobar las políticas intervencionistas estadounidenses que se aplicaban en México y otros países latinoamericanos.<sup>109</sup>

En diciembre de 1922, se publica en *La Falange* la transcripción de una conferencia radiofónica que ofrece Adolfo Best Maugard para el periódico *The Examiner*, en San Francisco, California, en la que da un breve panorama sobre el arte mexicano y la labor educativa de Vasconcelos.<sup>110</sup> En la radioconferencia, Best Maugard señala a México como “el país de las dos Américas que tiene un arte más característico y durante la Colonia fué el preferido por los españoles, quienes establecieron ahí su Cuartel General y fué ahí donde construyeron los más importantes monumentos de América”.<sup>111</sup> Entre otras ideas, Best Maugard señala que la mezcla del arte indígena y el europeo resultan en “ese arte maravilloso que se llama el colonial” e invita al radioescucha estadounidense a visitar México “para contemplar los innumerables monumentos

---

<sup>108</sup> En el discurso, Vasconcelos delinea a Cuauhtémoc como un héroe sublime y al mismo tiempo fracasado, un “héroe del dolor vencido” que se recupera de la adversidad. De ese ímpetu de rebeldía y afrenta se compone el retrato vasconcelista del héroe mexica. Hernán Cortés, por otra parte, aparece como “el conquistador, el más grande de todos los conquistadores, el incomparable Hernán Cortés, que vencía con la espada y convencía con la palabra”. Véase “Glosario”, *La Falange*, núm. 2, (enero 1923): 105. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 131.

<sup>109</sup> Rocío García Rey, *La presencia de Latinoamérica en las revistas El libro y el pueblo y El Maestro*. Tesis de licenciatura. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 34-35. Hacia finales de 1922 el gobierno de Estados Unidos no había reconocido formalmente al gobierno obregonista y tanto Vasconcelos como Obregón compartían la idea de erigir un ideal latinoamericano que hiciera frente al estadounidense. Véase Lucía Martínez Moctezuma, “*El Maestro*, revista de cultura nacional”. En *Revistas culturales latinoamericanas. 1920-1960*. Ed. Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman. (México: Comisión Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad Iberoamericana / Universidad Autónoma de Morelos, 2008), 22-23.

<sup>110</sup> “Glosario”, *La Falange*, núm. 1, (diciembre 1922): 41-45. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 57-61

<sup>111</sup> “Glosario”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 42. Edición facsimilar, 58.

que ha dejado ese arte y ver la verdadera arquitectura y mayólica, la cerámica, joyería, textiles y otras mil expresiones de arte que nos ha dejado esta época y que es el mejor y más notable ejemplo del arte moderno actual porque viene a ser su origen. Algunos siglos después, estos dos géneros de arte ya no eran indígena y europeo sino que se habían fundido en una sola expresión, en un nuevo arte, en el actual arte mexicano”.<sup>112</sup>

La visión de Best Maugard, como la de Vasconcelos, aparece marcada por la pugna entre ambas culturas, pero con un matiz, la posibilidad de que México se convierta en un vínculo cultural entre Estados Unidos y América Latina para configurar un arte americano que represente a todo el continente:

Tenemos un algo de común y es el de habitar América, por consiguiente debemos tener algo en nuestro arte, que nos difiera del de los otros continentes. En cuanto a la América Latina, ya hemos encontrado la forma de arte que puede ser representativa. Ahora les toca a Uds. americanos del Norte, encontrar el vuestro y darle una expresión propia. Nosotros estamos dispuestos a ayudarlos a ustedes con toda nuestra experiencia y contribuir en general a la única expresión de arte de las dos Américas, en el futuro.<sup>113</sup>

### 1.3 Literatura Kodak: instantáneas de una relación entre escritura y fotografía.

Diversos estudios han señalado cómo una interesante variedad de intelectuales latinoamericanos fija su interés en México durante la posguerra.<sup>114</sup> Esto sucede, por un lado, gracias a los cambios políticos y sociales que produce la Revolución mexicana y, por otro, a que México es valorado como un país “abanderado de la raza”, que puede colocarse como punto de convergencia para recuperar los valores de la región latinoamericana frente a Estados Unidos.<sup>115</sup> Rose Corral ha señalado que “los logros políticos, agrarios, educativos y artísticos de la revolución, alcanzaron pronto una repercusión continental que le dio a las preguntas latentes sobre la cultura americana y

---

<sup>112</sup> “Glosario”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 42. Edición facsimilar, 58.

<sup>113</sup> “Glosario”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 43. Edición facsimilar, 59.

<sup>114</sup> Véase Sebastián Rivera Mir, *Militantes de la izquierda latinoamericana en México, 1920-1934. Prácticas políticas, redes y conspiraciones*. (México: El Colegio de México / Secretaría de Relaciones Exteriores / Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2018), 39-83.

<sup>115</sup> María del Carmen Díaz Vázquez, “Intelectuales Centroamericanos y el México posrevolucionario (1920-1930)”, *Latinoamérica: Revista sobre estudios latinoamericanos*, núm. 46 (2008): 125.



su renovación un nuevo giro”, no sólo en Argentina, sino también en Uruguay y Perú.<sup>116</sup> Las visitas de José Vasconcelos a países sudamericanos durante 1922 y 1923 son registradas por publicaciones consolidadas en Buenos Aires como la revista *Nosotros*.<sup>117</sup> Como apunta Corral, “a este debate se sumaron los problemas sociopolíticos de cada país, pero México y la lucha por su soberanía frente a Estados Unidos y el panamericanismo se comentó en la mayoría de las revistas”.<sup>118</sup> Así, por ejemplo, la defensa del petróleo mexicano se comenta simultáneamente en la revista mexicana *Irradiador*, en la revista *Inicial* de Buenos Aires y en *La Cruz del Sur* de Montevideo.<sup>119</sup> Celina Manzoni también ha demostrado que “el rechazo a la política expansiva de los Estados Unidos, las definiciones sobre el latinoamericanismo y sobre los movimientos de reivindicación racial, social y nacional” son temas centrales en las diversas discusiones políticas y estéticas del período referido.<sup>120</sup>

La relación entre México y Estados Unidos es un tema de discusión recurrente entre artistas, críticos y escritores latinoamericanos. No son pocos quienes muestran desconfianza en torno al “excesivo progreso industrial y mecánico” estadounidense, como se lee en los propósitos de *La Falange*.<sup>121</sup> En torno a la idea de Estados Unidos que se comienza a prefigurar durante este periodo, Hal Foster señala que “en los polos de producción y consumo, la nueva economía política de los años veinte del siglo pasado, afincada en la industrialización intensa, la guerra internacional y el consumismo frenético, se identificaba a menudo con los Estados Unidos —con sus procedimientos *fordistas* de trabajo industrial, por un lado, y sus innovadoras formas de entretenimiento masivo como el jazz y el cine, por el otro”.<sup>122</sup> Esta idea de “americanismo” se afianza mediante la publicidad de empresas estadounidenses como Kodak y Ford, empresas cuyas

---

<sup>116</sup> Rose Corral, “México y la cuestión americana en las revistas de los nuevos (México, Argentina, Uruguay)”. En *Laboratorios de lo nuevo...*, 297-327.

<sup>117</sup> José Ingenieros fue el encargado de pronunciar el discurso de bienvenida titulado “Por la unión latinoamericana”, en el que destacaba “las enseñanzas de México”, país convertido en “un vasto laboratorio social”. El discurso de Ingenieros fue reproducido con el mismo título en *Revista de Revistas* (México) el 14 y el 21 de enero de 1923. Véase Rose Corral, “México y la cuestión americana...”, 318.

<sup>118</sup> Rose Corral, “México y la cuestión americana...”, 301-302.

<sup>119</sup> Rose Corral, “México y la cuestión americana...”, 302.

<sup>120</sup> Celina Manzoni, “Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: *revista de avance* y *Amauta*”, *Revista Iberoamericana*, vol. 70, núm. 208-209 (julio-diciembre 2004): 735-747.

<sup>121</sup>. “Propósitos”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 1. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 13.

<sup>122</sup> Hal Foster, “Dada and Bauhaus dolls and puppets”. En Hal Foster, Rosalind Krauss *et al.*, *Art Since 1900...*, 232. La traducción es mía.

innovaciones tecnológicas amenazan, según algunas perspectivas de la época, la “alta cultura” y la “poesía inmanente” de la tradición latina.

Hacia 1924, Kodak es una empresa consolidada en el mercado gracias a diversas campañas publicitarias que promocionan cámaras portátiles y automáticas de bajo costo, un producto hasta ese momento inexistente. Para mediados de la década, alrededor de la marca Kodak se construyen “distintas representaciones para los conceptos de familia, infancia, figura masculina y, primordialmente, de la mujer como productora de imágenes, en un contexto de modernidad y progreso propiciado por el paso de un siglo a otro”.<sup>123</sup> De este modo, al interior de las agencias publicitarias se inventa la *kodak girl*, una figura presente en una amplia variedad de anuncios en los que “se observa a mujeres con cámara en mano en espacios públicos, en escenas deportivas, paseos al campo y viajes en automóviles, trenes o cruceros, capturando la experiencia del viaje y el turismo propios de la modernidad”.<sup>124</sup> Las mujeres que aparecen en los anuncios impresos de Kodak durante este periodo son epígonos de la modernidad, “fotógrafas que se mueven libres en espacios públicos y observan con mirada que aprehende en aparente dominio de su individualidad”.<sup>125</sup> Los eslóganes de este periodo subrayan el carácter portátil y ligero de la cámara, como en la frase “*Kodak as you go*” o “*Take a Kodak with you*”, que asociaban a la Kodak con la aventura y el viaje.

Resulta entonces interesante encontrar asociaciones que, desde el plano literario, se plantean con la palabra Kodak en una revista como *La Falange*, relativamente arielista en su disposición. La revista tiene una sección llamada “Kodak” a lo largo de las dos etapas de su proyecto editorial, sin un patrocinio explícito de por medio. En los primeros tres números de *La Falange*, la sección lleva entre paréntesis la nota “sección de Humorismo” con lo que se atribuye un carácter lúdico a su contenido. La primera entrega de Kodak consta de varias “Instantáneas”, una serie de ensayos breves de Porfirio Hernández sobre las barberías, los escaparates y los cuartos de hotel, el cinematógrafo, los cláxones y los acomodadores de teatros, además de otros temas como “La utilidad de las moscas” y “Las Hebillas”.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Claudia Pretelín Ríos, “Espacios de movilidad femenina en la práctica fotográfica amateur”, *Artediseño*, núm. 2, (agosto 2016–enero 2017): 68-81.

<sup>124</sup> Claudia Pretelín Ríos, “Espacios de movilidad femenina...”, 73.

<sup>125</sup> Claudia Pretelín Ríos, “Espacios de movilidad femenina...”, 75.

<sup>126</sup> Porfirio Hernández, “Instantáneas”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 59-61. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 77-79.

La sección Kodak también funciona en *La Falange* como un espacio para la experimentación con la escritura. Aunque Porfirio Hernández no colabora en los números restantes de *La Falange*, las exploraciones estilísticas que permite Kodak son aprovechadas por Salvador Novo para publicar unas “Confesiones de pequeños filósofos”. Estas confesiones se estructuran a partir de textos breves y paródicos que remiten en un tono satírico a personajes como Fausto, Oscar Wilde, Sócrates y contemporáneos a Novo como Diego Rivera.<sup>127</sup>

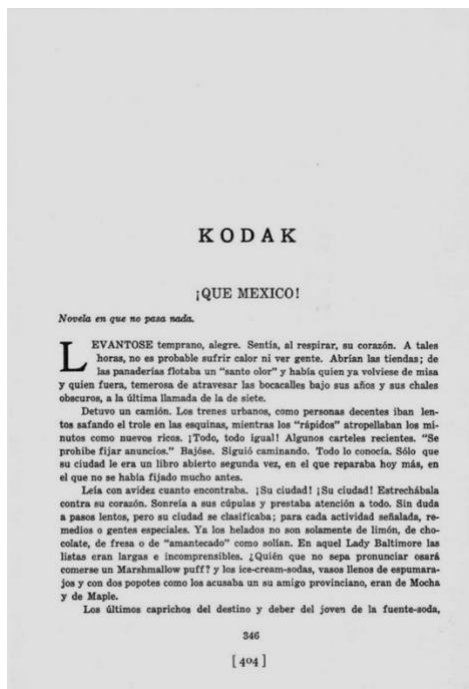


Figura 9.  
Izq. Portada de *La Falange*, núm. 3, febrero de 1923.  
Der. Página de *La Falange* con la sección “Kodak”.

En Kodak, Novo también publica “¡Qué México! Novela en la que no pasa nada”, una crónica sobre la Ciudad de México, primera versión del texto que se editará como *El Joven* y con algunas variaciones, a lo largo de los años veinte, en distintos formatos.<sup>128</sup> Sobre este texto, Xavier Villaurrutia apunta en 1928: “Durmiendo una noche de varios años se quedó *El joven* de Salvador Novo en el lecho de un cuaderno escolar. Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el

<sup>127</sup> Salvador Novo, “Confesiones de pequeños filósofos”, *La Falange*, núm. 7 (octubre 1923): 396-397. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 458-459.

<sup>128</sup> Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia*. (México: Universidad Nacional Autónoma De México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 2009), 38.

placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse ‘Dieciséis horas en la vida de un joven’”.<sup>129</sup>

La lectura que ofrece Villaurrutia sobre su amigo asociaba las primeras versiones de ese texto con una cinta cinematográfica. El apunte que relaciona a la narración de Novo con ese objeto no es arbitrario y se refiere, en particular, a la composición experimental del relato en una serie de cuadros breves. El texto de Novo permite ver escenas de la ciudad, como *snapshots* o instantáneas en las que aparece un retrato múltiple del entorno del barrio universitario, por entonces localizado en el Centro Histórico. Novo practica aquí la digresión como forma, su narración se detiene en algún punto de la calle y a partir de ahí se extiende por temas variados en párrafos cortos. Algunos ejemplos de estos espacios públicos al interior de la ciudad que aparecen en el recorrido del joven Novo son la cafetería y fuente de sodas Lady Baltimore, punto de reunión de conocedores de la lengua inglesa, que se anunciaba con frecuencia en *El Universal Ilustrado*; otro lugar es la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, donde ocurren acaloradas discusiones estudiantiles; en el texto también aparecen el cinematógrafo del Salón Rojo y la Casa de los Azulejos de Sanborns. Novo, lector apasionado de la ciudad, publica en Kodak un texto que juega con la dislocación del lenguaje, la polifonía y que por momentos elude los límites que hay entre la publicidad, la literatura y el periodismo.<sup>130</sup> Las publicaciones de Novo y Hernández en Kodak son muestra de un interés por dotar de un carácter lúdico a la escritura en prosa, experimentar con textos breves y describir el encuentro con algunas expresiones ciudadanas de la cultura estadounidense en una revista como *La Falange*.<sup>131</sup>

A mediados de 1923, *La Falange* deja de publicarse durante tres meses. Sin embargo, y más a tono con las exploraciones de Novo, el grupo estridentista publica varios libros que tienen como eje común al descubrimiento de la metrópoli y sus nuevos caracteres. Para empezar, en 1922 aparece *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela, la primera novela experimental latinoamericana que se publica por entregas en *El Universal Ilustrado* en el mismo año que el *Ulysses* de James Joyce.<sup>132</sup> Al año siguiente se publican *Vrbe: Super-poema bolchevique en cinco cantos* (1923)

---

<sup>129</sup> Xavier Villaurrutia, “Un joven en la ciudad”. En *Obras* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 683-685.

<sup>130</sup> Salvador Novo, “¡Qué México! (Novela en que no pasa nada)”, *La Falange*, núm. 6 (septiembre 1923): 346-349. Primera edición facsimilar en libro electrónico de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 404-409.

<sup>131</sup> En este número también se publicaron dos retratos religiosos de Roberto Montenegro, uno de Cristo y otro de San Francisco de Asís, que ilustran la portada y una página de *La Falange*, respectivamente.

<sup>132</sup> Elissa Rashkin, *La aventura estridentista...*, 83.

poemario de Manuel Maples Arce; *Avión* (1923), de Luis Quintanilla, con portada del Dr. Atl; y *Esquina* (1923), de Germán List Arzubide, e ilustrado por Jean Charlot. En todos estos libros hay, en mayor o menor medida, un ánimo que refleja los aspectos urbanos de las metrópolis, las mujeres modernas y los obreros, automóviles, semáforos y antenas con cables, en los que se experimenta dentro de la narrativa, la poesía y la ilustración. La colaboración entre escritores y artistas plásticos es recurrente. En julio de 1923, *La Falange* reaparece en la Ciudad de México para su relanzamiento presenta un nuevo diseño en la portada —el retrato de un obrero hecho por Manuel Rodríguez Lozano— y unos “Motivos” en los que se lee: “Nuestra literatura se ha desvinculado de la raza del medio, del minuto. Arde en ella un vino extraño: exageraciones ultraístas, modernismos falsos... ¿quién sabe qué cosas más! Pero ¿dónde está el artista humilde capaz de resignarse a las realidades cercanas? ¿Quién —desde Guillermo Prieto— ha cantado nuestras canciones populares y se ha llenado la boca con el agua luminosa del poema mexicano?”.<sup>133</sup> Debe subrayarse la reticencia que hay en esta editorial de *La Falange* frente a las “exageraciones ultraístas”, consideradas un “vino extraño” en la literatura mexicana, pues permite ver una lectura desde la revista hacia el movimiento ultraísta.

Por otro lado, la inicial disposición arielista en *La Falange*, que niega cualquier influencia anglosajona para la literatura joven de la época, se desmantela cuando Salvador Novo y Rafael Lozano publican en sus páginas una “Antología Norte-americana Moderna”. A manera de estudio preliminar, Lozano publica un ensayo titulado “Los nuevos poetas de Estados Unidos” en el que describe un panorama general de la literatura estadounidense, desde Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe hasta las revistas *Young American Poets* de Jessie Rittenhouse y *Poetry* de Harriet Monroe, donde se dan a conocer “los más grandes poetas estadounidenses de hoy”: Carl Sandburg, Amy Lowell, Robert Frost, Vachel Lindsay, Sarah Teasdale, Edgar Lee Masters, H.D. y John Gould Fletcher, es decir, el núcleo del grupo que conforma al Imagismo.<sup>134</sup> En su ensayo, Lozano identificó a otros poetas “inmediatos menores” como Witter Bynner, Alfred Kreyborg, Ezra Pound, Edna St. Vincent Mills y Lola Ridge. De esta selección de poetas se conforma la breve antología que se publica en *La Falange*: Lozano traduce a Sandburg (“Las tumbas frías”), Lowell (“Ópalo”) y Teasdale (“La Linterna”), mientras que Salvador Novo traduce a Edgar Lee Masters

---

<sup>133</sup> “Motivos”, *La Falange*, núm. 4 (julio 1923): 193. Primera edición facsimilar en libro electrónico de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 233.

<sup>134</sup> La poesía imagista consiste en la búsqueda de una imagen muy precisa, donde abunda el verso libre, simple y sin mayores ornamentos que a veces tiende al prosaísmo.

(“Silencio”) y a Ezra Pound (“NY”).<sup>135</sup> Como apunta José Emilio Pacheco en su “Nota sobre la otra vanguardia”, son Novo, Salomón de la Selva y Pedro Henríquez Ureña quienes introducen una corriente alterna de la vanguardia en México que “se origina en la ‘New Poetry’ norteamericana. Aparece de manera tan subrepticia que ni siquiera sus introductores se dan cuenta de lo que han aportado. Surge de una articulación única de circunstancias históricas y personales en 1922: el año de *Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual*, *hoja de vanguardia*. Su escenario es el México que vive una explosión de ‘nacionalismo sin xenofobia’ y donde el ministro José Vasconcelos aspira a un ‘renacimiento’ logrado a través de la unión cultural hispanoamericana”.<sup>136</sup>

Aunque la presencia de los poemas imagistas puede justificarse en *La Falange* por el trabajo de traducción que hacen Novo y Lozano, la revista no se publica después de octubre de 1923. El ocaso de *La Falange* coincide con el amanecer de la revista *Irradiador*, publicada entre septiembre y noviembre de 1923. Codirigida por Fermín Revueltas y Manuel Maples Arce, entre sus colaboradores estaban Humberto Rivas, Arqueles Vela, Jorge Luis Borges, Edward Weston, Leopoldo Méndez, José Juan Tablada, Luis Quintanilla y Germán List Arzubide.<sup>137</sup> En *Irradiador* hay experimentación con el lenguaje y con la forma, las fotografías de Weston y las ilustraciones de Revueltas, Jean Charlot y Leopoldo Méndez no acompañan a los textos, sino que envían mensajes independientes.<sup>138</sup> *Irradiador* se declara un “Proyector Internacional de nueva estética” y sirve como una plataforma para la experimentación y la modificación radical del paisaje mexicano.<sup>139</sup> Las técnicas de Charlot con el grabado en madera colocan a *Irradiador* en diálogo con el arte de vanguardia internacional y son un medio para resolver las tensiones entre el oficio manual y la tecnología precisamente cuando los rasgos de la cultura tradicional y popular estaban en tensión con las nuevas expresiones de la ciudad moderna y la vanguardia.<sup>140</sup> En un pequeño

---

<sup>135</sup> Rafael Lozano y Salvador Novo, “Antología Norte-Americana Moderna”, *La Falange*, núm. 7 (octubre 1923): 381-385. Primera edición facsimilar en libro electrónico de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 443-447.

<sup>136</sup> José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107 (enero-junio 1979): 327-334.

<sup>137</sup> Carla Isadora Zurián de la Fuente, *Estridentismo: Gritería provinciana...*, 55-98.

<sup>138</sup> Elissa Rashkin, *La aventura estridentista...*, 97-98.

<sup>139</sup> Lynda Klich, “México Estridentista”. En *Pinta la Revolución: Arte Moderno Mexicano: 1910-1950*. Ed. Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello. (México: Secretaría de Cultura - Instituto Nacional de Bellas Artes / Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2016), 304.

<sup>140</sup> Linda Klich, “México Estridentista”, 305.

recorte de *Irradiador* se anota que Norah Borges es ilustradora de la revista francesa *La Vie des Lettres*.<sup>141</sup> Si bien *La Falange* e *Irradiador* tienen intercambios y colaboraciones importantes, ninguna de estas revistas perdura más allá de 1923. Hacia el final del año, el escritor y diplomático Genaro Estrada le escribe a Alfonso Reyes: “ya no tenemos revistas literarias. Desaparecieron *México Moderno* y *La Falange*”.<sup>142</sup> La respuesta de Reyes, en los últimos días de 1923, incluye una pregunta: “¿Por qué no hacen una revista las personas mayores?”.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Véase Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes. From Estridentismo to ¡30-30!* (New Haven & London: Yale University Press, 2013), 140; Harper Montgomery, *The mobility of modernism*. (Austin: University of Texas Press, 2017), 155-156.

<sup>142</sup> Serge I. Zaitzeff, *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. (México: El Colegio Nacional, 1992), 265.

<sup>143</sup> Serge I. Zaitzeff, *Con leal franqueza...*, 265.

## 2. El proyecto editorial *Antena*

Este capítulo se concentra en la historia de la revista *Antena*. Para ello se analizan elementos del *contexto de publicación* de la revista en los cinco números que aparecieron a mediados de 1924. De este modo, se repasan las imágenes poéticas que se desprenden de la portada del primer número, así como el diseño tipográfico del cabezal, que enaltece la figura de la antena radiofónica. También se hace un análisis de la publicidad de la revista y se contrasta con un anuncio de la misma empresa que se publicó en la revista *Irradiador*. El análisis del *contexto de publicación* permitió encontrar anuncios publicitarios del archivo del periódico *Excélsior* y una caricatura de José Juan Tablada hecha por Manuel Horta. En cuanto al *contexto de edición*, se analizan los textos de las dos separatas de la revista editadas bajo el título de “Ediciones de la Revista Antena”: la pieza teatral *En el remolino* de Francisco Monterde y el ensayo-antología *La poesía de los jóvenes de México* de Xavier Villaurrutia. Se expone, de este modo, el cuidado editorial que se le imprime al proyecto. Como parte del *contexto de edición* también se ha analizado el número especial de *El Universal Ilustrado* dedicado a la radiofonía de 1923, la portada del libro *Radio* de Kyn Taniya (Luis Quintanilla), publicado en 1924, y una pintura de Abraham Ángel reproducida de manera póstuma en el último número de la revista.

En el capítulo se ponen en perspectiva algunas ideas sobre la radiofonía que aparecieron expresadas en obras de artistas visuales y poetas entre 1923 y 1924. El análisis parte del hallazgo de textos e imágenes que se publicaron en el número dedicado a la radiofonía de *El Universal Ilustrado* en abril de 1923 y en la revista *Antena* durante el segundo semestre de 1924. Asimismo, el capítulo busca exponer un periodo de euforia por la radiofonía entre la sociedad intelectual y cultural de México que también se puede ver y leer en la prensa de la época. En este sentido, el encuentro de los escritores Xavier Villaurrutia y Francisco Monterde en la estación CYB de la tabacalera El Buen Tono, para la lectura de poemas y conferencias en los primeros programas de radio en la capital, puede considerarse un momento clave en el desarrollo del proyecto editorial de *Antena*. Para atisbar los contextos de *producción* y *lectura* fue útil consultar la “Presentación” de Francisco Monterde de la edición facsimilar de *Antena*, así como la sección “Notas” de la propia revista.



## 2.1 “Cosas oídas que parecen fantásticas”: percepciones de la radiofonía hacia 1924.

Durante los años veinte del siglo pasado la radiofonía es un incipiente medio de comunicación, pero sus mecanismos novedosos provocan interés y curiosidad entre las clases acomodadas: empresarios, artistas y escritores buscan en la radio una forma de acercarse a la modernidad y a la innovación tecnológica de aquel momento. Las primeras estaciones que comienzan sus transmisiones en la ciudad de México son la JH de la Secretaría de Guerra; la CYL de La Casa del Radio, asociada al periódico *El Universal*; la CYX del diario *Excélsior*; y la CZE de la Secretaría de Educación Pública.<sup>144</sup> En poco tiempo, en las calles del centro de la ciudad se establecen las principales tiendas proveedoras de los artefactos asociados a la radio. Como apunta Rosalía Velázquez: “La radiodifusión mexicana más allá de la experimental y de las estaciones de comunicación inalámbricas, o sea, en su sentido de esparcimiento, informativa y con contenidos educativos, surgió en 1923, en cuyo proceso de creación participaron jóvenes ingenieros radio-experimentadores quienes montaron las antenas y estaban al cuidado de los aparatos”.<sup>145</sup>

En abril de 1923, *El Universal Ilustrado*, semanario dirigido por Carlos Noriega Hope, publica un número especial dedicado a la radiofonía. En la ilustración de la portada, firmada por Andrés Audiffred (1895-1958), no se ven antenas, radios, aparatos de galena o alguna interpretación artística de la radio, sino el retrato de perfil de una persona. Tiene el cabello naranja brillante, con sombras oscuras de maquillaje en los ojos, y sus labios delineados sostienen un cigarro (Fig. 10). La persona porta un sombrero y un manto floreado cubre parte de su espalda. Además de esta imagen, que resulta peculiar, al interior de este número se encuentran algunos elementos que vale la pena repasar para acercarse a una idea de la radio desde la prensa durante este periodo.

---

<sup>144</sup> Virginia Medina Ávila y Gilberto Vargas Arana, *La sociedad de los poetas del aire: la radio mexicana en convergencia con la prensa y el cine 1923-1925*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2020), 29.

<sup>145</sup> Sobre el desarrollo de la radiofonía en México, véase: Rosalía Velázquez, “La radiodifusión mexicana: encuentro con su pasado (1923-1945)”. En *Miradas sobre la nación liberal 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos*. Libro II: *Formar e informar: la diversidad cultural*. Coord. Josefina Mac Gregor. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 347-386. Agradezco a la Dra. Mac Gregor por facilitarme la referencia.



Figura 10.  
*El Universal Ilustrado*, Número especial dedicado a la radiofonía.  
 Portada de Andrés Audiffred (México D.F., 1923).

En la portada se destacan dos temas principales del número: la radiofonía y “El asesinato de Dorothy King”, la “sensacional crónica desde Nueva York”. El número incluye colaboraciones de Francisco Monterde, el cuento “La Damita Yanqui” de Rafael Arévalo Martínez, un artículo sobre las ruinas de Uxmal y Chichén Itzá de Alma Reed, titulado “Los fantasmas de la civilización maya”, notas sobre Guadalupe Rivas Cacho e Irene López Heredia y las estrellas de Hollywood, Alice Terry y Ramon Navarro.<sup>146</sup>

En torno a la radiofonía, el número publica una encuesta de Ortega en la que preguntaba sobre la “importancia social” concedida al nuevo medio. Allí, un artista declara en torno a las posibilidades de difusión que ofrece: “Yo le concedo una enorme importancia. Nos permitirá a los artistas que todos nos conozcan, darles nuestro arte. Esto es para mí lo más significativo: que nos difundirá, que nos esparcirá”.<sup>147</sup> Otro señala la facilidad del acceso a la información: “Estarán a nuestro alcance conferencias científicas, literarias, conciertos, noticias, con una facilidad que

<sup>146</sup> “Reproducción facsimilar del ejemplar núm. 308, año VI de *El Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923”. En *Homo Audiens II. Conocer la radio: textos teóricos para aprehenderla*. Ed. Virginia Medina Ávila, José Botello Hernández. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2020), 95-141.

<sup>147</sup> Ortega, “¿Qué importancia social concede usted a la radiofonía?”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 30. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 141.

nunca habíamos imaginado. Mi mayor deseo es que llegue pronto el día que podamos contar todos con nuestro aparato receptor, que nos dará una nueva sensación de vida...”.<sup>148</sup> Una estudiante visionaria ve la posibilidad de tomar clases a distancia: “Nos basta y sobra con que las profesoras dicten sus cátedras junto a un aparato emisor, y nosotras las recogemos en nuestra casa. Es divino”.<sup>149</sup> En “Las últimas maravillas de la radio. Cosas oídas que parecen fantásticas”, se presenta un reportaje sobre Raúl Azcárraga, “el hombre radio de México”, y una entrevista con el mismo empresario que había viajado a Estados Unidos para ver la locura de la radio en ese país. Azcárraga ve la posibilidad de no visitar los museos, con una anticipada idea de lo multimedia:

Sé que en Estados Unidos viven sabios que se han comprometido a perfeccionar los rudimentarios aparatos de televisión, lo que significa que se puede conocer una exposición de pinturas sin ir a ella. Sin codearse con la gente. Sin escuchar comentarios bobalicones. Bastará con colocarse los trastos radiofónicos y televisores, y se tendrá la conferencia del que se haya comprometido a ser exégeta de los colores en los lienzos, y a estos mismos. Desde un canapé. Desde un rincón.<sup>150</sup>

Azcárraga nota que el sentido inmediato de la radio coloca al nuevo medio en ventaja frente a los periódicos: “La radiofonía es el más formidable competidor del periodismo. Tanto, que éste tiende a asimilárselo, a hacerlo suyo. Imagínese que las ‘extras’ amarillistas se han hecho innecesarias. Como en cada ciudad los más importantes diarios cuentan con aparatos transmisores, la noticia del minuto, lo sensacional, lo dan a conocer inmediatamente a millones de gentes. Puede usted imaginarse a estos pasos cuál será el porvenir del diario. Hay quien piensa que es posible que desaparezca...”.<sup>151</sup>

En “El paraguas como un accesorio del teléfono sin hilos”, Roberto Gache presenta un relato sobre un hombre invitado a una velada radiofónica, que servía para ilustrar la experiencia habitual del radioescucha en aquel momento:

—Es cuestión de un instante— dijo Anselmo. Y empezó a tocar llaves y aparatos para dar con la onda del teatro Colón. Entre tanto teníamos los receptores sobre las orejas. Oíamos por lo pronto un rumor confuso y múltiple. A veces parecía señalarse algo así como el rumor de una orquesta, pero muy pronto un silbido largo y penetrante lo cortaba con grosera

---

<sup>148</sup> Ortega, “¿Qué importancia social concede usted a la radiofonía?”, 30. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 141.

<sup>149</sup> Ortega, “¿Qué importancia social concede usted a la radiofonía?”, 30. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 141.

<sup>150</sup> “Las últimas maravillas del radio. Cosas oídas que parecen fantásticas”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 35. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 125.

<sup>151</sup> “Las últimas maravillas del radio...”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 35. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 125.

insolencia. Anselmo aseguró que era la onda de Honolulu, famosa por su fuerza, que andaba fastidiando.<sup>152</sup>

En otro artículo titulado “La radiofonía y el amor”, la onda aparece como un concepto que dota de cierto sentido al misterio de la radio. La onda se percibe como una entidad invisible, distinguible al oído —“El sonido no es sino la percepción de la onda magnética”— y al mismo tiempo una pulsión metafísica de la vida: “La onda es fundamentalmente magnética y el magnetismo es fundamental en el amor. El sonido es el paso de la onda. Tal vez el alma que llevamos dentro no sea, en último término, sino una pila magnética”.<sup>153</sup> Además de la onda, omnipresente en la radio, las voces desconocidas que surgen de ese paisaje sonoro configuran un diálogo que desconcierta a la mayoría de quienes escuchan la radio: “Oímos, pues, cómodamente, el vals y comenzaba ya la famosa aria de las campanillas, cuando una voz desconocida nos preguntó si estaba lloviendo en Buenos Aires”. La búsqueda por una onda específica —un destino definitivo en ese tránsito entre la estática y el sonido claro de una pieza musical o un recital— da cuenta también de un desplazamiento espacial aleatorio y repentino: “Así entramos por fin al tercer acto, cuando de pronto, en inexplicable cambio, pasamos del vals de la ‘Duquesa’ al ‘Encantamiento del Viernes Santo’. Estábamos de nuevo en ‘Paersifal’”. Una vez llegado al destino previsto, la experiencia sumergía al receptor “en el más dulce misticismo musical”.<sup>154</sup>

El poema “T.S.H. (el poema de la radiofonía)”, del estridentista Manuel Maples Arce, se publica en este número con un dibujo de Fernando Bolaños Cacho. Los versos de Maples Arce describen “puertos sincrónicos” desde los que se escuchaba la jazz-band de Nueva York y hablan de “mujeres naufragadas que equivocaron las direcciones trasatlánticas”. Pero el poema también alude al desorden y a la confusión. Para Maples Arce, la radio es un “manicomio de Hertz” en el que se mezclan los idiomas y los mensajes son inestables, con voces fantasmales y ruidos extraños.

---

<sup>152</sup> Roberto Gache, “El paraguas como un accesorio del teléfono sin hilos”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 36. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 126.

<sup>153</sup> Pepe Rouletabille, “La radiofonía y el amor”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 23. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 112.

<sup>154</sup> La interferencia, la interrupción y la mezcla indiscriminada de mensajes fueron elementos que caracterizaban al paisaje sonoro de la radio durante sus primeros años, algo que el crítico alemán Walter Benjamin anotó en sus “Reflexiones sobre la radio”. Benjamin notaba especialmente el concepto de interrupción o sabotaje como una forma instantánea con la que el radioescucha ejerce un juicio crítico frente al contenido que recibe. Para Benjamin, era urgente aprovechar esta condición para que las audiencias fueran más críticas, pues “sólo esta época más reciente, con su implacable fomento de una mentalidad de consumo, ha creado masas aburridas y poco articuladas, un público en el sentido estricto de la palabra, sin criterios para sus juicios, sin lenguaje para sus sentimientos”. Véase Walter Benjamin, *Radio Benjamin*. Ed. Lecia Rosenthal. (Madrid: Ediciones Akal, 2015), 506-507.

El poema alude también a “las antenas insomnes del recuerdo” que “recogen los mensajes inalámbricos / de algún adiós deshilachado”.<sup>155</sup>



Figura 11.

Página de *El Universal Ilustrado* con el Poema T.S.H. de Manuel Maples Arce. Ilustración de Fernando Bolaños Cacho (1923).

La ilustración de Fernando Bolaños Cacho, que se imprime por encima del poema de Maples Arce y que ocupa casi toda la página de *El Universal Ilustrado* muestra al telón oscuro del universo, con el planeta Tierra que flota como una esfera en el oleaje del mar (Fig. 11). Desde ahí emerge lo que parece ser una delgada antena y tres enormes cabezas rodeadas de rayos eléctricos zigzagueantes. Se aprecia aquí una interpretación interesante sobre la radio, donde sobresalen las enormes cabezas y los trazos que subrayan el carácter eléctrico y desconcertante de la radio, pero también su vínculo con el mar, la oscuridad y la noche.<sup>156</sup>

El pintor Roberto Montenegro recurre a una imagen similar para ilustrar la portada del libro *Radio*, que Luis Quintanilla publicó bajo el seudónimo Kyn Taniya en 1924 (Fig. 12). Se ve en la portada del libro que Montenegro coloca las letras de la palabra radio dispersas sobre un fondo oscuro en el que se distingue el dibujo de una boca, la luna y lo que parecen ser unas discretas olas

<sup>155</sup> Manuel Maples Arce, “T.S.H. (El poema de la radiofonía)”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 19. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 106.

<sup>156</sup> De acuerdo con Rosalía Velázquez, “en los albores de la radiodifusión, la carta programática se diseñaba para un horario vespertino, pero preferentemente era para noctámbulos”. Así, en 1924 la programación de la estación de *El Universal* “tenía dos momentos estelares: la media hora vespertina de 5:30 a 6, y la nocturna de 9 a 10 p.m”. Véase Rosalía Velázquez, “La radiodifusión mexicana...”, 348.

de mar. La composición de la ilustración parece confundir a propósito el sentido de la imagen como un oscuro collage en el que no hay un paisaje ni una forma definida, salvo un carácter nocturno, disperso y extraño.<sup>157</sup> Además, “las formas redondas y el diseño art deco, contrastan con los filos y el primitivismo de la mayoría de las portadas de poemarios vanguardistas”.<sup>158</sup> Según Alejandro Palma, *Radio* aparece como signo de que “la literatura vanguardista en Hispanoamérica no podía sustraerse de su inmediata realidad social y política porque sus grupos y naciones se encontraban en reconstrucción ante la amenaza, cada vez más clara, de la expansión norteamericana”.<sup>159</sup>

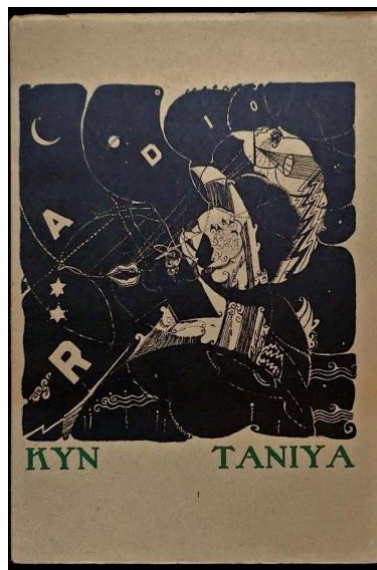


Figura 12.  
Kyn Taniya (Luis Quintanilla) , *Radio*.  
Portada de Roberto Montenegro (1924).

La antena radiofónica que aparece con recurrencia en los versos de Kyn Taniya es utilizada por Arqueles Vela, “poeta estridentista y secretario de redacción de *El Universal Ilustrado*” para su nota “El Hombre Antena” que también se publica en el número especial de la radio. En el texto,

---

<sup>157</sup> Viviane Mahieux y Rubén Gallo han profundizado en el análisis de las ilustraciones de Bolaños Cacho y Montenegro. Véase Viviane Mahieux, “Radio, género y vanguardia en México. ‘Estación radiodifusora’ de Cube Bonifant”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 20, Special Section: Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film. (2016): 93-110; Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia...*, 151-158.

<sup>158</sup> Alejandro Palma, “Introducción”. En Kyn Taniya, *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. Colección Archivo Negro de la Poesía Mexicana. (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Comisión Nacional para la Cultura y las Artes / Malpaís Ediciones, 2014), 31-34.

<sup>159</sup> Alejandro Palma, “Introducción”, 31-34.

Vela describe su encuentro con uno de los técnicos que trabajan para la CYL, la flamante estación radiofónica de *El Universal*. El Hombre Antena, según Vela, “vive más que ninguno ese cosmopolitismo moderno de las ciudades” ya que sabe leer y percibir las “comunicaciones inalámbricas [...] como una orquesta imaginal, como una música celeste compuesta de todos los desacordes de la humanidad... Y el Hombre Antena no se atreve a perder una sola nota de esa audición”. En esta crónica-entrevista, la paradoja del Hombre Antena es que, a pesar de estar en sintonía con la radio, al mismo tiempo se encuentra cada vez más aislado de la realidad. Su vínculo con la radio lo vuelve invisible y lo incorporaba al espacio etéreo y borroso de las ondas: “Antes de descender del ‘apartment’ de El Hombre Antena, lo he interrogado. He querido investigar su vida íntima. Y no tiene nada interesante. Él lo confiesa... Ni una anécdota. Ni un episodio. En su vida no ha habido ni siquiera una intersección de líneas, ni de voces, ni de chispas rebeldes”.<sup>160</sup>

Su extraño encuentro con el Hombre Antena no impide que Vela reconozca las posibilidades de alianza entre los periódicos y la radio, por una parte, y por otra, el beneficio que implica la interrupción de la distancia y el tiempo, la posibilidad de alcanzar la noticia en tiempo real, una cuestión entonces impensable para quienes se dedican al periodismo: “Con la estación de *El Universal* —el primer periódico mexicano que instaló una estación inalámbrica— el Hombre Antena nos ha ofrecido conciertos de Los Ángeles, de Nueva York, de Dallas, etc. Nos ha trasladado a Burdeos, a Atlanta. Hemos sabido del último crimen, la última nota diplomática, etc”.<sup>161</sup>

Uno de los acontecimientos mediáticos de la época es la inauguración y apertura de la estación CYL de *El Universal*, a la que Vela se refiere en su crónica. El repertorio inaugural de la estación incluye una declamación del poeta estridentista Manuel Maples Arce, piezas musicales de Manuel M. Ponce e interpretaciones de Celia Montalván, quien eventualmente montaría una de las primeras obras de teatro con la radio como una de las temáticas centrales, *Los efectos de la radio*, en junio de 1923, donde se utilizan aparatos receptores reales, proporcionados por la empresa de Raúl Azcárraga.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Arqueles Vela, “El Hombre-Antena”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 11. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 110.

<sup>161</sup> Arqueles Vela, “El Hombre-Antena”, 11. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 110.

<sup>162</sup> “Teatro Lírico. Los efectos de la radio”, *El Universal*, (junio 1923): 9. Citado en Virginia Medina y Gilberto Vargas, *La sociedad de los poetas del aire: la radio mexicana en convergencia con la prensa y el cine 1923-1925*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2020), 28.

La radio presenta por primera vez una idea de simultaneidad espacial y temporal muy difícil de comprender para sus radioescuchas iniciales. El concepto de lo inalámbrico resultaba muy misterioso y se asocia con otros fenómenos como la fantasmagoría y las teorías de la cuarta dimensión, por entonces muy vigentes y difundidas en la prensa. Para no pocos artistas y escritores la radio representa un espacio invisible, confuso y comprensible sólo a través de un lenguaje complicado, por lo que hay una reiterada asociación de la radio con el extrañamiento y lo desconocido. La búsqueda de explicaciones sobre el tema devela un carácter esotérico en algunos textos de la época. Como se lee en la encuesta sobre la radio en *El Universal Ilustrado*, “en menos de quince días solares, la ‘radiofonía’ ha llenado México, y el mundo y los espíritus. Ninguna inquietud como la que se ha despertado con esos hilos enigmáticos. Nadie sabe lo que sea en sí, nadie conoce lo profundo del ‘ente’”.<sup>163</sup>

José Juan Tablada, en sus crónicas desde Nueva York, se refiere a “los últimos actos esotéricos de la radiología”.<sup>164</sup> En una de sus crónicas, Tablada registra su visita a una de las varias exposiciones sobre la radio que se montan en edificios como el Grand Central Palace, donde conferencistas y demostradores revelan “los últimos misterios” de ese medio. Tablada a menudo muestra su opinión acerca de la aparición en la prensa de secciones nuevas dedicadas exclusivamente a la radio o a la interpretación de los sueños, “el psicoanálisis y la psicología sintética de que ya he hablado”.<sup>165</sup> Es decir, para Tablada y otros intelectuales existe un vínculo entre las modernas teorías psicoanalíticas sobre los sueños y el misterioso funcionamiento de la radio: “A la conquista de quién sabe qué zonas de misterio en el inmenso mundo de lo desconocido, que por todas partes nos rodea, sin que nuestros pobres sentidos se den cuenta, va el Radio con la celeridad específica que es su propia esencia”.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Ortega, “¿Qué importancia social...?”, 30. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 141.

<sup>164</sup> José Juan Tablada, “Nueva York Múltiple”, *Excelsior* (12 de abril de 1922): 3

<sup>165</sup> José Juan Tablada, “Nueva York Múltiple”, *Excelsior* (12 de abril de 1922): 3.

<sup>166</sup> José Juan Tablada, “Nueva York de día y de noche. La parábola del radio”, *El Universal* (17 de agosto de 1924): 3.





Figura 13.  
Abraham Ángel, “Retrato de la señorita Esperanza Crespo” (1923).  
Museo Nacional de Arte.

Una pintura de Abraham Ángel, fechada en 1923, muestra a una mujer que posa en primer plano sobre un paisaje arbolado en el que aparece, muy al fondo, un asomo de ciudad (Fig. 13). Desde ese punto, a la derecha, emerge una antena como un gigante que extiende sus brazos desde el cielo nublado y oscuro, que la luna llena apenas ilumina. La mujer porta un elegante vestido de noche, un bastoncillo y pelo corto a la moda. Como puede verse en los textos antes analizados y en la pintura de Abraham Ángel, la radio se asocia constantemente con la bóveda celeste en su dimensión nocturna pues las ondas hertzianas son entidades invisibles que viajan a través de un halo de oscuridad mediante una red magnética en el aire. La primera Feria de la Radio en México se inaugura en 1923 en el Palacio de Minería de la capital para “iniciar al presidente y al público en general en los misterios de la transmisión inalámbrica”.<sup>167</sup> En una fotografía del evento, se ve al presidente Álvaro Obregón rodeado de mujeres que llevan pequeñas antenas a modo de diademas que emulan antenas radiofónicas.

---

<sup>167</sup> Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia...*, 162.



Figura 14.

Alvaro Obregón en la Feria del Radio, Ciudad de México, 1923. Colección Casasola

Además de la amplia presencia de mujeres en el evento, se puede ver el pabellón montado por la Tabacalera El Buen Tono, desde el que se publicitan sus cigarrros con las frases “Fume Ud. Radio” y “Fumen el Número 12” (Fig. 14). La tabacalera inaugura su estación de radio, la CYB, en septiembre de 1923 y la promociona a través de notables campañas publicitarias en la prensa de la época, y también por medio de obras visuales de artistas asociados a la vanguardia que aparecieron en revistas como *Irradiador*.

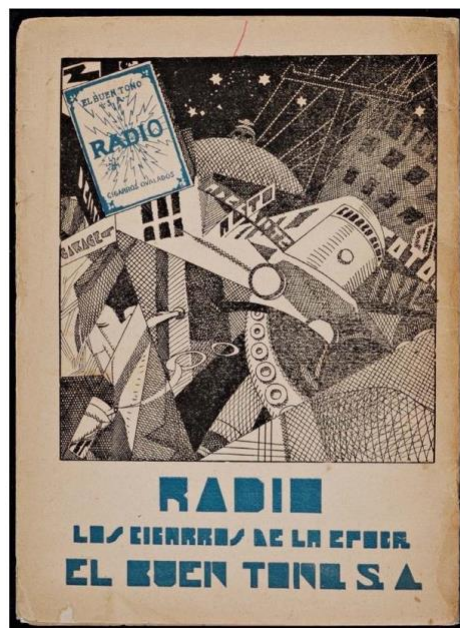


Figura 15.  
Publicidad de El Buen Tono, revista *Irradiador* núm. 3, 1923

En este anuncio aparece nuevamente el cielo nocturno como fondo. Debajo se ve una ciudad dispersa, repartida en fragmentos cuidadosamente dibujados. Se distingue una antena y los cables que se extienden por encima de la imagen, pero también la cúpula de una iglesia que convive con el edificio de un hotel y varios letreros luminosos, la figura de un misterioso transeúnte e incluso algo que parece un tentáculo. Otra particularidad de esta imagen es la tipografía que acompaña al anuncio, en el que no hay ojales y las letras se forman a partir de una geometría precisa (Fig. 15).

## 2.2 Una aproximación a la revista *Antena* (1924)

Una noticia sobre la inauguración de la estación de El Buen Tono apunta que se habían reunido en sus instalaciones “funcionarios, capitalistas, poetas y diletanti”.<sup>168</sup> La amplitud del repertorio en la programación inicial de la estación permite el encuentro de los escritores Xavier Villaurrutia y Francisco Monterde. En sus memorias, Monterde anota que “en una de las primeras estaciones de radiotelefonía, la que entonces llevaba las iniciales C.Y.B., coincidimos Xavier Villaurrutia y yo, al leer poesías y comentarios que no teníamos la certeza de que alguien escuchara, a través de los audífonos, en aparatos de galena”.<sup>169</sup> Ambos escritores pertenecen a familias aristocráticas con profunda tradición en México y ambos son, por así decirlo, de la misma generación literaria, aunque tienen intereses distintos. Villaurrutia está muy interesado en las nuevas expresiones de la poesía, el arte moderno y la crítica literaria. Con veinte años había sido el principal crítico de arte y literatura en la revista *La Falange*, donde converge buena parte de la comunidad artística e intelectual de la época.<sup>170</sup> Francisco Monterde también es poeta, dramaturgo y, como se ha visto, cercano al grupo virreinalista. El encuentro de Monterde y Villaurrutia en la estación de radio CYB

---

<sup>168</sup> “La estación de radio *El Buen Tono* será en breve el sitio de reunión de funcionarios, capitalistas, poetas y diletanti”, *El Demócrata* (16 de septiembre de 1923): 1. Citado en Virginia Medina Ávila y Gilberto Vargas Arana, *La sociedad de los poetas del aire...*, 30.

<sup>169</sup> Francisco Monterde, “Presentación”, 9.

<sup>170</sup> En la revista *La Falange* (1922-1923) coincidieron los jóvenes muralistas, los jóvenes pintores de caballete y los escritores de la nueva generación, la mayoría discípulos de quienes alguna vez formaron el núcleo del Ateneo de México: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Caso.

desemboca en el proyecto editorial de la revista *Antena*. Entre julio y noviembre de 1924 se publican cinco números y el proyecto se extiende a dos separatas.

Como se ha visto, para 1924 el nombre de *Antena* ya había aparecido en varios manifiestos de vanguardia, en poemas, ilustraciones o en los títulos de otras revistas en países como España, Argentina y Chile. La antena radiofónica es uno de los artefactos que convertía a las ciudades en metrópolis, y el ejemplo paradigmático en Occidente fue durante un tiempo la Torre Eiffel. Esta estructura se utiliza al mismo tiempo como antena radiofónica y comunicaba a París con todo el mundo de manera literal y simbólica.

Para el caso de la revista *Antena* que se edita en la Ciudad de México, en el primer número de la calle República de Colombia, se pueden señalar algunos aspectos de su identidad gráfica. La revista se imprime en hojas de papel tipo pergamino de 210 x 297 mm., y tiene una diagramación sencilla pero eficaz. (Fig. 16)

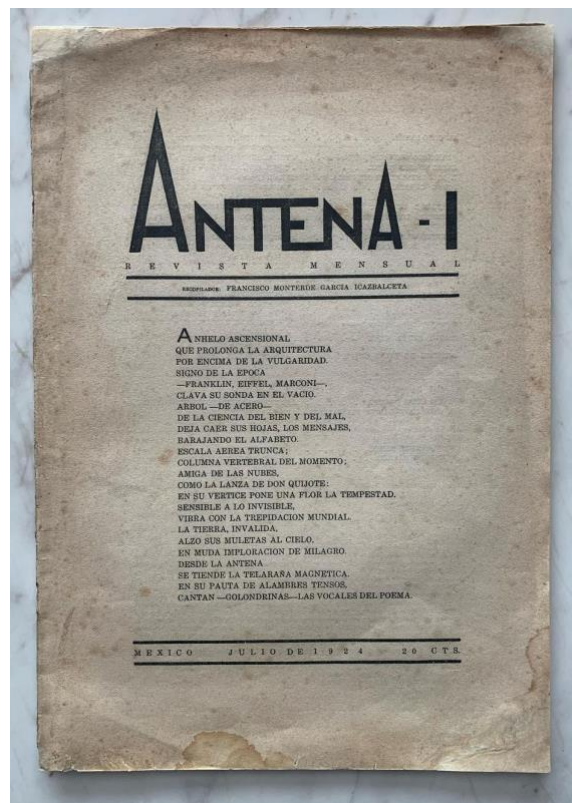


Figura 16.  
*Antena*, núm. 1, julio de 1924.  
Colección particular.

Cuatro franjas encierran el nombre del recopilador, Francisco Monterde García Icazbalceta, además del lugar, la fecha de publicación y el precio de veinte centavos. Uno de los elementos más notables es el diseño tipográfico del título. Vemos que las letras A se alargan por encima de los otros caracteres que componen la palabra “Antena”, unidos por una ligadura en bloque, junto al número correspondiente de la revista.

El poema que ocupa el centro de la portada también signa una relación con la antena radiofónica, referida como un “signo de la época” y “la columna vertebral del momento”.<sup>171</sup> Los versos describen al artefacto como un transmisor de poesía, en especial mediante dos imágenes: el *árbol de acero* y la *telaraña magnética*. La asociación de los árboles con las antenas es recurrente en la prensa contemporánea de este periodo. Los manuales para construir estaciones radiofónicas caseras que se publican a menudo en las páginas de diarios y revistas de amplia circulación — como en el número especial que *El Universal Ilustrado* dedicó a la radio en 1923— señalan a los árboles como potenciales antenas naturales capaces de transmitir las ondas sonoras: “Los árboles vivos, por su tronco o por sus ramas, son conductores de electricidad. Si se ha escogido un gran árbol de brazos ramificados, esparcidos, montados en lo alto del aire, sin duda que puede ser un buen colector de ondas”.<sup>172</sup>

Para quienes editan la revista —y para el autor del poema, muy posiblemente Francisco Monterde, aunque no hay una firma que lo acredite— la antena puede compararse con una publicación literaria que también *transmite* poesía y literatura. Aunque este poema inaugural incorpora un discreto vocabulario sobre la radio, su estructura es convencional y no hay un desafío formal o estructural en su composición, como se nota en otros poemas de la época sobre la radio. En la diagramación interna y la disposición tipográfica general de la revista también hay disposiciones convencionales. Según Francisco Monterde, *Antena* “intentaba seguir hasta donde era posible, la sobriedad tipográfica de Juan Ramón Jiménez en [la revista] *Índice*”.<sup>173</sup> La búsqueda

---

<sup>171</sup> “Anhelo ascensional...”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 1. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 11.

<sup>172</sup> “Cómo puede usted construirse, a bajo costo, un receptor radiofónico”, *El Universal Ilustrado*, año. IV, núm. 308 (5 de abril de 1923), 38. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens...*, 129.

<sup>173</sup> Francisco Monterde, “Presentación”, 9-10. Así como el proyecto de *Antena* pretende seguir el modelo de la revista española *Índice*, vale la pena leer un fragmento de la declaración de principios que se enuncia en su cuarto número: “*Índice* no es revista de ‘grupo’. Sus redactores son escritores y artistas de las más distintas tendencias, españoles e hispano-americanos, unidos solo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas”, como se lee en la contratapa. Véase “*Índice* no es una revista de ‘grupo’...”, *Índice. Revista de definición y concordia*, núm. 4 (1922): s/p. Digitalización disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

por asimilar ese carácter sobrio en el diseño de la puesta en página que se propone desde *Índice* puede notarse en la prevalencia de la doble columna en *Antena*, lo que permite intercalar poemas, reseñas y ensayos a veces en una misma página. Salvo la publicidad, la revista prácticamente no tiene ilustraciones interiores, viñetas ni ornamentaciones.

El vínculo que apunta Monterde entre la revista española *Índice* y *Antena* es relevante por la presencia de Alfonso Reyes en ambas publicaciones. Además del poema de la portada, el primer número de *Antena* presenta un adelanto de *Calendario*, un libro de ensayos de Reyes.<sup>174</sup> Los textos seleccionados para el lanzamiento de *Antena* son “Un propósito”, “Una lección” y “El otro extremo”<sup>175</sup> pertenecientes a la quinta sección de *Calendario*, cuyo tema central, según Amy Katz, “es el equilibrio entre la razón y el sentimiento”.<sup>176</sup> De acuerdo con Katz, “el conjunto de estos tres ensayos, distintos estilísticamente, deja una sensación de armonía entre la razón y la sensibilidad que corresponde a la personalidad de Reyes”.<sup>177</sup> En este sentido, puede decirse que *Antena* sigue una similar búsqueda de equilibrio. La posible orientación de Reyes para la edición *Antena* merece tomarse en cuenta por dos razones: en primer lugar, el escritor regiomontano se había mostrado decepcionado de las revistas editadas por los jóvenes, como *La Falange*, y se preguntaba la razón de que los mexicanos de su generación no editaran revistas en el país. En segundo lugar, la publicación de *Antena* coincide con los meses durante los que Reyes vuelve a México en 1924, luego de varios años por Europa.

Desde su primer número, *Antena* incluye una sección dedicada a la radio, pues “una revista que se llama *Antena*, por muy literaria que sea, debe contar forzosamente con una sección destinada a la radiotelefonía: al radio, como se dice comúnmente, siguiendo la costumbre

---

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?id=50edeab0-df95-4c5f-827c-509c0d2ffb95&page=1> (consultado 9 de noviembre de 2021).

<sup>174</sup> Según Amy Katz, *Calendario* era “una colección de bocetos (de ensayos, cuentos, escenas...) que pertenece a lo que M. Olgún llama la segunda etapa de la obra de Alfonso Reyes”. La colección, publicada en 1924, fue organizada en octubre de 1923. La obra se sitúa al final de la segunda etapa (1914-1924), que Reyes pasó en Madrid. Véase Amy Katz Kaminsky, “El *Calendario* de Alfonso Reyes y Una Nota Sobre *Cartones de Madrid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, núm. 1 (1973): 104-14; <http://www.jstor.org/stable/40288049> (consulta: 17 de mayo 2020).

<sup>175</sup> Alfonso Reyes, “Calendario”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 3-5. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 13-15.

<sup>176</sup> En “Un propósito”, “Reyes reaccionaba contra el anti-intelectualismo de su época: el futurismo y el dadaísmo” y apostaba por dejar oculto al inconsciente para volver a la inteligencia racional: “Basta de absorberlo todo por los tentáculos del misterio”. En “Una lección”, en cambio, aprobaba cultivar el sentimiento, aunque “con todo, seamos cautos, y todo sea por mesurada manera”. Y en “El otro extremo”, por otra parte, señalaba que no había que ser demasiado sentimentales pues, para Reyes, “el héroe parece ser el hombre equilibradamente sensible”. Véase Amy Katz, “El *Calendario* de Alfonso Reyes...”, 113.

<sup>177</sup> Amy Katz, “El *Calendario* de Alfonso Reyes...”, 113.



norteamericana de reducir los nombres al menor número posible de sílabas”.<sup>178</sup> La sección Radio incluye la columna “Al pie de la antena” en la que se comentan noticias relacionadas con la radio y otras radiodifusoras. Allí se publica una semblanza de José J. Reynoso, “Senador y Gerente General de la Fábrica ‘El Buen Tono’, a quien se debe el establecimiento en México de esta notable estación transmisora”.<sup>179</sup> En la columna se anota que

“la estación difusora C.Y.B. hace labor Patria. Por medio de sus conciertos, quiere dar a conocer, en la República y en el extranjero, el arte y los artistas de México. Quiere buscar un acercamiento intelectual y artístico entre México y sus vecinos, entre México y sus repúblicas hermanas del Sur, logrando que al conocerlo aumente su amistad y se despierte un sentimiento de simpatía profunda”.<sup>180</sup>

En esta columna también se publica una nota acerca de la 1-J, una de las primeras estaciones de radioaficionado en la Ciudad de México. La 1-J es montada y organizada por Francisco C. Steffens, “argentino de nacionalidad”, quien en 1912 logra “oír mensajes del Japón” desde México. Además de resaltar a la 1-J como una de las mejores estaciones de radio “por lo selecto de sus programas dominicales y por su desinterés, ajeno a toda propaganda comercial”, se añade que los aparatos creados por Steffens permiten “escuchar a todas las Estaciones de Estados Unidos y Canadá”, así como recibir mensajes de Europa. Se destaca, además, su labor para la promoción de “las mejores poesías inéditas de los poetas jóvenes de México”.<sup>181</sup> La 1-J de Steffens es particularmente receptiva con varios colaboradores de *Antena* como Enrique González Martínez y su hijo Enrique González Rojo, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia o José Manuel Ramos, entre varios otros poetas que acuden a la estación para grabar y transmitir conferencias y otros recitales desde este espacio.<sup>182</sup>

En la sección Radio de *Antena* también se encuentran algunas inquietudes sobre el papel que los intelectuales y la radio. Para Fernando Sáyo, la Secretaría de Educación requiere

“urgentemente una estación difusora de gran potencia y hábilmente manejada. Con tan valioso elemento en las manos, esa Secretaría puede poner micrófonos especiales para lanzar a toda la república, por ejemplo, las clases que sustentan los maestros de la Escuela de Altos Estudios. Estos maestros forman el núcleo selecto de la intelectualidad mexicana

---

<sup>178</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 20. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 30.

<sup>179</sup> José Manuel Ramos, “Al pie de la antena”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 18-19. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 28-29.

<sup>180</sup> José Manuel Ramos, “Al pie de la antena”, 29.

<sup>181</sup> “Radio - Tópicos”, *Antena*, núm. 3 (septiembre 1924): 14-15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 60-61.

<sup>182</sup> Virginia Medina Ávila y Gilberto Vargas Arana, *La sociedad de los poetas del aire...*, 30.

y, con toda seguridad, un buen número de personas se interesaría por estas transmisiones, especialmente en el interior de la República, donde la vida es menos agitada que en la Capital, y con mayor tranquilidad puede el individuo dedicarse al cultivo de su inteligencia”.<sup>183</sup>

Otra preocupación es la calidad de los programas transmitidos en las estaciones de la Ciudad de México. En una de las notas publicadas puede leerse:

Hace un año, poco más o menos, que en esta ciudad empezaron a instalarse estaciones transmisoras de conciertos radiotelefónicos. Con mayor o menor regularidad y con muy desigual éxito, dichas estaciones han lanzado al aire programas —literarios, musicales o políticos— que la mayoría de las veces han dejado poco satisfechos a los múltiples oyentes. Recomendaremos que se eleve un tanto el nivel artístico de las transmisiones, indicando lo que a juicio nuestro o a juicio de los lectores —que para expresarlo tienen a su disposición nuestras columnas—, deba hacerse para mejorar la calidad de lo que se transmite.<sup>184</sup>

El pianista Manuel Barajas también muestra su inconformidad con la falta de orden y el rigor intelectual en la programación de las estaciones locales, cuyo sentido aleatorio permitía la convivencia de presentaciones de música clásica con números “de una tiple de zarzuela, cantando el couplet de moda”.<sup>185</sup>

Las opiniones de críticos como Barajas, que rechazan la convivencia y convergencia de lo que suponen “alta y baja cultura” en la radio, contrastan con el entusiasmo de radioescuchas como Salvador Novo, inmediato entusiasta de la radiofonía, quien encuentra en el radioescucha a un individuo nuevo, un explorador que navega entre las ondas radiofónicas: “El hecho de buscar la onda es gesto superior, olímpico, de marino que tantea la brújula entre el índice y el pulgar”.<sup>186</sup> La frase aparece en su “Radio-Conferencia sobre el Radio”, que se transmite originalmente en la estación CYX de *Excelsior*, el 16 de junio de 1924, y se reproduce en agosto, en el segundo número de *Antena* “para delectación de los que no hayan podido escucharla”.<sup>187</sup> En esta Radio-conferencia, Novo observa las posibilidades que ofrece la unión de los nuevos medios y el arte: “Os habréis fijado en cómo las artes de hoy se mezclan con la ciencia y están en posibilidad de ser más actuales,

---

<sup>183</sup> Fernando Sáyo, “Lo que falta en los conciertos de radio”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 19. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 29.

<sup>184</sup> Fernando Sáyo, “Lo que falta en los conciertos de radio”, 19. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas, 29.

<sup>185</sup> Manuel Barajas, “Los filarmónicos y el radio”, *Antena*, núm. 2 (agosto 1924): 12. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 42.

<sup>186</sup> Salvador Novo, “Radio-conferencia sobre el radio”, *Antena*, núm. 2 (agosto 1924): 11-12. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 41-42.

<sup>187</sup> Salvador Novo, “Radio-conferencia sobre el radio”, 11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas, 41.



más palpitantes y menos duraderas. Tenéis la prueba con el cine y la fotografía ... El arte de hoy se gasta con el uso porque tiene aplicaciones prácticas y ello produce la ventaja de su renovación constante, la abolición de los museos y de las investigaciones arqueológicas”.<sup>188</sup> Además de señalar esta cuestión, Novo celebra la pluralidad de los contenidos y la informal comodidad como parte de los caracteres radiofónicos: “Acabáis de escuchar el sexteto All Nuts Jazz Band y ahora oís mis palabras; dentro de diez minutos oiréis *Il Bacio* de Arditi o *Guadalupe la Chinaca* de Nervo o *Manon* de Massenet y podéis estar en la postura que mejor os plazca, con el traje de acostaros, en pantuflas, cosa que no solía hacerse en la ópera, fumando vuestra segunda pipa o dormitando”.<sup>189</sup>

La interrupción de la distancia gracias a la radio aparece plasmada en una de las hojas publicitarias de *Antena*, elaborada por ilustradores del diario *Excélsior*. La imagen —que promociona el intercambio de las cajitas de cigarros por artefactos para armar un aparato receptor de ondas— situaba a la radio como punto de encuentro familiar en el hogar mediante la ilustración de una familia reunida y entretenida alrededor de la radio.<sup>190</sup> La frase “En todo el Continente Americano se escuchan los conciertos de la Estación Radiotelefónica C.Y.B de la gran fábrica de cigarros El Buen Tono” invita a asistir a un concierto desde casa a nivel continental y busca mostrar los alcances de la radio, además de promoverla como punto de encuentro familiar. Otra hoja publicitaria de *Antena* muestra a la cajetilla de cigarros como una radio desde la que se emiten imágenes mediante el sonido. Es decir, se equipara la cajetilla con una especie de proyector visual, aunque vinculado a las ondas radiofónicas que transmiten un espectáculo de baile a través de las ondas sonoras.

---

<sup>188</sup> Salvador Novo, “Radio-conferencia sobre el radio”, 11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas, 41.

<sup>189</sup> Salvador Novo, “Radio-conferencia sobre el radio”, 11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas, 41. Como Novo, Walter Benjamin aborda la inclusión de la radio en el espacio privado de la casa: “los oyentes de la radio, a diferencia de cualquier otro público, reciben los programas solos en su casa; reciben la voz como a un invitado. Cuando esta llega, su recepción es tan directa e inmediata como la de un invitado”. Véase Walter Benjamin, *Radio Benjamin...*, 496.

<sup>190</sup> Como señala Rosalía Velázquez: “En el año de 1924, corren los meses como avanza la radiodifusión y todas las clases sociales participan de la novedad radiofónica. La vida cotidiana sufre una transformación: en lugar de la antigua tertulia, las personas se reúnen a escuchar los sonidos (incluyendo los ruidos producidos por la estática) de alguien que les habla, canta o les recita detrás de una caja y que se puede encontrar a grandes distancias”. Véase Rosalía Velázquez, “La radiodifusión mexicana...”, 352.



Figura 17.  
Publicidad de El Buen Tono en la revista *Antena* (1924)

Al comparar la publicidad de El Buen Tono en *Antena* con de la revista *Irradiador*, se puede ver una congruencia visual que se aleja de las experimentaciones visuales expuestas en la publicación estridentista, a pesar de que se trata de un producto de la misma empresa. De hecho, al analizar una de las imágenes se puede saber su procedencia, pues incluye la leyenda “Excélsior Publicidad” (Fig. 17). En todo caso, la presencia de estas imágenes en la revista permite ver el interés que tenían las grandes empresas de medios impresos por incorporar a la radiofonía a sus respectivas plataformas comerciales.

### 2.3 Las “Ediciones de la Revista *Antena*”, el Grupo Ariel y el “grupo sin grupo”.

La búsqueda por asociar al proyecto de la revista *Antena* con la radiofonía también puede encontrarse en el cuidado que sus editores prestan al diseño gráfico de los materiales impresos que publicaron. En este sentido, la antena radiofónica es utilizada como un símbolo de identidad visual

como se ve en las contratapas de las dos separatas que se publican bajo el nombre de Ediciones de la Revista Antena. En la contratapa se imprime el acrónimo visual de una antena, dispuesto de manera vertical.

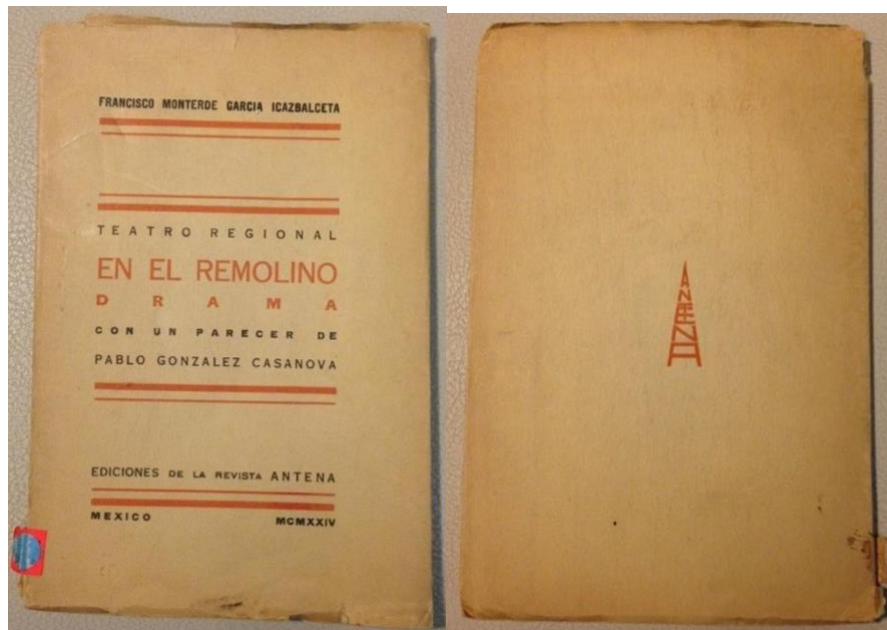


Figura 18.

Francisco Monterde, *En el remolino*, Ediciones de la Revista *Antena*, 1924.

Una de las separatas corresponde a *En el remolino*, la “obra de un solo acto” escrita por Francisco Monterde, en la que se plantea a la revolución mexicana como un remolino que no deja ver con claridad lo que sucede alrededor. Esta obra de teatro se distingue porque pretende hacer una especie de transcripción de la oralidad que circula entre las clases bajas de la ciudad. La edición incluye un “Parecer” del filólogo Pablo González Casanova (1889-1936) en el que destaca “la habilidad y justicia con que [Monterde] copia esa tela de basta urdimbre, con remiendos de brocado, que es el español de los indios”.<sup>191</sup> En las primeras páginas de la separata se lee: “Este drama se estrenó en el Teatro Colón de la ciudad de México el 17 de julio de 1923, en función organizada por el Grupo Ariel. Fue el primer –y único– ensayo de teatro regional del autor cuyas preferencias no están ya con los flecos de seda de Santa María, los arcoiris del Saltillo y los

<sup>191</sup> Pablo González Casanova, “Parecer”. En Francisco Monterde, *En el remolino*. (México: Ediciones de la revista Antena, 1924), 28-30.

muestrarios en grecas de barro de Tlaquepaque”.<sup>192</sup> El apunte muestra un distanciamiento de Monterde respecto al “teatro regional” y al mismo tiempo su cercanía con el Grupo Ariel. Surgido en 1923, es “una asociación que pretendía crear nuevas pautas de convivencia basadas en la recuperación material e intelectual del legado cultural prehispánico y colonial”.<sup>193</sup>

El Grupo Ariel “se dedicaba a organizar actos que abarcaron desde el excursionismo cultural hasta el teatro [y sus integrantes] planeaban visitas a lugares relevantes de la geografía mexicana, recorrían los sitios de interés y daban charlas sobre su importancia histórica o monumental”.<sup>194</sup> En abril de 1924 se anuncia que “el Grupo Artístico Literario Ariel ha encomendado al escultor Ignacio Asúnsolo el proyecto para erigir un monumento a los primeros misioneros franciscanos que llegaron a la Nueva España”.<sup>195</sup> También organizada por el Grupo Ariel “se inauguró la semana de los franciscanos, en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Al acto asistieron casi todos los miembros de la Academia Nacional de Historia”.<sup>196</sup> El grupo organiza conferencias y conciertos donde se exponen “telas tejidas por los indios de Quetzaltenango”.<sup>197</sup> También es común que los miembros del grupo promuevan actos o publicaciones que rinden homenaje a otros poetas y escritores. En 1926 se publica un libro que reúne, según una nota de prensa “Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa. Descubiertos y recopilados por Manuel Toussaint. Publícalos el ‘Grupo Ariel’ como homenaje a la poetisa en el 275º Aniversario de su Natalicio”.<sup>198</sup> En este grupo también coinciden artistas, escritores y dramaturgos como Manuel M. Ponce, Virginia Fábregas, Mercedes Navarro e Ignacio Asúnsolo.<sup>199</sup> Como señalan otras investigaciones, el Grupo Ariel “aportó al campo teatral el estreno de varias creaciones de dramaturgos mexicanos como Francisco

---

<sup>192</sup> Francisco Monterde García Icazblaceta, *En el remolino*. (México: Ediciones de la revista Antena, 1924), 6.

<sup>193</sup> Xabier F. Coronado, *Gamoneda bibliógrafo: Librerías, archivos y bibliotecas*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 71.

<sup>194</sup> Xabier F. Coronado, *Gamoneda bibliógrafo...*, 72.

<sup>195</sup> “Se erigirá un monumento a los misioneros franciscanos”, *Excelsior*, núm. 2571 (1 de abril de 1924): 5. En Margarito Sandoval Pérez, *Catálogos de documentos de arte*, 33. *Noticias y opiniones sobre música, cine, teatro y artes plásticas en el periódico Excelsior durante 1924*. (México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009), 16.

<sup>196</sup> “Se inició ayer noche en el Anfiteatro de la Preparatoria La Semana de los Franciscanos”, *Excelsior*, núm 2613 (13 de mayo de 1924): 1. En Margarito Sandoval Pérez, *Catálogos de documentos de arte...*, 144.

<sup>197</sup> “Velada”, *Excelsior*, núm. 2581 (11 de abril de 1924): 3. En Margarito Sandoval Pérez, *Catálogos de documentos de arte...*, 109.

<sup>198</sup> Arsenio Dacosta, Juan-Miguel Álvarez Domínguez y Rubén Sánchez Domínguez, “La conmemoración del 4o Centenario de fray Luis de León en México (1928): un homenaje inesperado a la Universidad de Salamanca”, *Studia Zomorense*, vol. 17, (2018): 188.

<sup>199</sup> Margarito Sandoval Pérez, *Catálogos de documentos de arte...*, 23.

Monterde y María Luisa Ocampo. Entre esos estrenos sobresale la multitudinaria presentación que tuvo lugar en San Juan Teotihuacan de la obra *En el remolino*, de Francisco Monterde, en escenario al aire libre”.<sup>200</sup>

En este sentido, puede decirse que la sección “Teatro” de la revista *Antena* es de las más consistentes. Allí se publican dos obras completas: la mencionada *En el remolino* de Monterde y *Agonía* de Ricardo Parada León. En esta sección se anuncian noticias sobre el teatro de la época. En una de las notas, se lee:

María Luisa Ocampo, autora de *Cosas de la Vida*, disertó sobre el teatro mexicano, en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el 14 del último mes, en velada que organizó el activo Grupo Ariel. En su conferencia, la señorita Ocampo hizo un resumen de la evolución del teatro en México, desde la época colonial hasta el día. Aquí se publica la parte contemporánea, síntesis del movimiento actual en favor del teatro nuestro.<sup>201</sup>

En el ensayo, Ocampo se refiere a quienes observa como los principales referentes del teatro mexicano de aquel tiempo: Federico Gamboa “de los escritores de más experiencia y prestigio de la escuela realista”, Julio Jiménez Rueda, “de nuestros autores jóvenes, el más conocido; algunas de sus obras han sido traducidas al inglés” y Francisco Monterde “que obtuvo en su primera obra, plena de detalles nuestros, esos minúsculos detalles que le dan ambiente y sabor a la vida de nuestras barriadas”.<sup>202</sup> Otra noticia relata que en abril de 1924, Monterde había dictado una disertación “sobre las orientaciones del teatro mexicano” en el salón de la Biblioteca Miguel de Cervantes.<sup>203</sup>

En ese mismo lugar Xavier Villaurrutia presenta la conferencia titulada *La poesía de los jóvenes de México* y el texto se edita como separata de la revista *Antena*.<sup>204</sup> Dividido en varios

---

<sup>200</sup> Xabier F. Coronado, *Gamoneda bibliógrafo...*, 72.

<sup>201</sup> María Luisa Ocampo, “El teatro mexicano contemporáneo”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 12-13. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 22-23.

<sup>202</sup> María Luisa Ocampo, “El teatro mexicano contemporáneo”, 12. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas, 22.

<sup>203</sup> “Conferencia”, *Excélsior*, núm. 2571 (1º de abril de 1924), 3. En Margarito Sandoval Pérez, *Catálogos de documentos de arte...*, 100.

<sup>204</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*. (México: Ediciones de la Revista Antena, 1924), 2. En el periodo inmediato al virreinato, Villaurrutia señala a Francisco de Terrazas, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz; y de los novecentistas apunta a Manuel José Othon, Manuel Acuña y Guillermo Prieto. En “Un mediodía” enlista a Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, “nuestro poeta más leído y popular”, Enrique González Martínez que “representa una reacción en contra de los elementos decorativos del verso”. Villaurrutia nota la importancia de “Nuestras antologías, nuestros críticos, hacen derivar esta nueva falange, ya de la revista *Savia Moderna*—que continúa en la historia de nuestras publicaciones a la *Revista Moderna* y a la *Revista Azul*—, ya del Ateneo de la Juventud”. En este apartado, Villaurrutia considera a Alfonso Reyes, “admirablemente dotado de cualidades líricas—cualidades que hasta en su prosa se muestran, claras, hondas—limitó primero sus inspiraciones en formas rigurosas, académicas que,

apartados y una selección de poemas, el ensayo de Villaurrutia propone un recorrido por la poesía mexicana a partir de la época colonial hasta los primeros años del siglo XX, pues el joven poeta razona que “no debemos contar las manifestaciones líricas anteriores a la conquista, envueltas en copales de leyenda —Nezahualcoyotl guerrero, rey y poeta—, que nos han llegado tropezando en versiones distintas, en traducciones extranjeras...”<sup>205</sup>



Figura 19.

Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, Ediciones de la revista *Antena*, 1924.

Al escribir sobre la poesía joven de México en 1924, Villaurrutia plantea una cuestión interesante:

Meditemos una fórmula para de ella hacer derivar el momento poético en que nos movemos. Si Enrique González Martínez era, hacia 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía; si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con pulmones propios el dolor de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entonar los ángeles; necesitamos nuevamente de Adán y de Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pecado, una tierra nuestra de más amplios

---

si no llenan nuestro gusto moderno, revelan dominio y maestría, conocimiento perfecto del oficio”. Véase Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 3-26.

<sup>205</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 3.

panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada.<sup>206</sup>

En esta fórmula que propone Villaurrutia para comprender a la literatura nacional de aquel momento existe una tensión entre dos vertientes principales: “la reacción contra el espíritu extranjero, la defensa y exaltación del patrimonio nacional” que se manifiesta en la poesía de López Velarde, “un claro poeta católico”, frente a “las manifestaciones revolucionarias europeas y norteamericanas”, de José Juan Tablada.<sup>207</sup> En este planteamiento, Villaurrutia califica al estridentismo de “entremés”<sup>208</sup> y reconoce a los jóvenes poetas que enarbolan la nueva poesía mexicana de su generación como un “grupo sin grupo”:

Otros poetas hay a quienes no sería justo hacer depender directamente de López Velarde, y que tampoco siguen los rumbos que traza José Juan Tablada. Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un grupo sin grupo a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano. La producción de estos poetas, inconciliables por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla precedida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente. Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión.<sup>209</sup>

Aunque no aparecen en la antología de Villaurrutia, Jorge Cuesta y Gilberto Owen son presentados a los lectores en una sección de *Antena* titulada “Los Nuevos Poetas”. Sobre Cuesta se apunta: “Prosista. Se juntan en él cualidades del mejor orden. Es tan inquieto como culto; es tan culto como tímido, ¡y muy tímido! Sólo le pediríamos más amor a la luz, a la claridad del estilo, al estilo mismo”.<sup>210</sup> A Gilberto Owen se le adjudica: “emoción, refinada, capaz de ennoblecer las

---

<sup>206</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 12.

<sup>207</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 15.

<sup>208</sup> Según Villaurrutia: “Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los ismos; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo”. Véase Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 16.

<sup>209</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 17.

<sup>210</sup> Sobre cómo había conocido a Jorge Cuesta, Villaurrutia escribió: “Teníamos, pues, viejos amigos comunes, y curiosidades semejantes. Era, como yo, y más que yo, autodidacto. En Córdoba había transcurrido su adolescencia y en México se preparaba, en aquel tiempo, para la carrera de Ciencias Químicas. ¡Esta su vocación de químico había de llevarlo a establecer entre la literatura y la ciencia sutiles, peligrosos, capilares vasos comunicantes! Más tarde, sus amigos le llamaríamos ‘El alquimista’. Y Jorge gustaba de repetir el verso famoso: ‘El más triste de los alquimistas’.

lamentaciones románticas y de hacer grato el erotismo frecuente —hizo su presentación en *La Falange*. Casi no necesitaría esta nueva presentación si no hubiera dejado de publicar poemas desde entonces”.<sup>211</sup>

El proyecto editorial de *Antena* le permite a Villaurrutia dejar un registro importante de la poesía de su generación. El texto que se publica bajo las Ediciones de la Revista Antena también incluye poemas de cada uno de los escritores mencionados en la conferencia.<sup>212</sup>

Puede entonces decirse que la revista *Antena* también es una revista sin un grupo definido. Como se ha visto, esto se anuncia desde sus advertencias, que se publican al principio de cada número: “Esta revista no es portavoz de ningún grupo —ni literario ni político—. Tampoco es un reflejo egoísta. No siendo posible hacerla anónima, como obra de conjunto, por ser necesario que alguien aparezca como responsable de los artículos sin firma, su director se considera, sólo, *recopilador* del material [ ...] No tiene un número limitado de colaboradores ni excluye de sus páginas a ningún escritor, porque sus propósitos son de abierta y franca concordia”.<sup>213</sup>

Estos postulados pretenden mostrar a la revista como un espacio abierto a casi cualquier expresión literaria o artística que aprueban Monterde y tal vez Villaurrutia, aunque de acuerdo con las advertencias iniciales de la publicación se busca mantener un “nacionalismo consciente”.<sup>214</sup> En

---

Le pedí los primeros originales para publicarlos en las revistas literarias de entonces. En *Antena* de Francisco Monterde, y, si no recuerdo mal, en *La Falange* de Jaime Torres Bodet. Por ello, y porque lo presenté a los nuevos artistas de México, Salvador Novo me acusó sonriendo de haber descubierto a dos escritores jóvenes tan delgados como inteligentes; Jorge Cuesta y Gilberto Owen”. Véase Xavier Villaurrutia, “In Memoriam. Jorge Cuesta”, *Letras de México*, núm. 21 (15 de septiembre de 1942): 2.

<sup>211</sup> “Los poetas nuevos”, *Antena*, núm. 4 (octubre 1924), 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 77.

<sup>212</sup> Villaurrutia esbozó el siguiente retrato generacional: “Jaime Torres Bodet, es un poeta formado. Su pensamiento conciso, contenido, explica que no venga a romper nuestra tradición poética; antes bien a continuarla. Enrique González Rojo es un poeta de pensamiento firme, de pasión ordenada [...] Ahora su verso ha ganado en movimiento, apartado de las normas que antes guardaba con fidelidad. Bernardo Ortiz de Montellano ha llegado a acordar su poesía a los tonos más característicos del espíritu mexicano. El mismo, hasta en sus limitaciones, es un vivo ejemplar de nuestras cualidades. Carlos Pellicer nos asegura que la dimensión esencial del poeta es la sensualidad. Formas, colores, sabores, ruidos, contactos; todo lo reúne y aprovecha. Salvador Novo representa el triunfo de las conquistas nuevas en la poesía [...] Coincidió, sin saberlo, sin pretenderlo, con los juegos ideográficos de Apollinaire y con los abiertos ángulos del ultraísmo [...] Acaso da la impresión de que va más allá de donde debiera; de que sus pasos, desmesurados, pasan el término natural de la llegada. Pero así se explica, incoherente, su espíritu de poeta moderno. Ignacio Barajas Lozano trae consigo un medio tono de voz grato a los oídos, y una fina vibración espiritual, pronta a conmovirse. Un solo libro bastó para asegurar que su voz merecía ser oída. José Gorostiza es, entre todos, el de más fina y contenida emoción. Sus poesías acusan, en vez de espontaneidad, pureza y perfección definitivas, laboriosa decantación”. Véase Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 17-25.

<sup>213</sup> “Advertencias”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 2. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 12.

<sup>214</sup> “Advertencias”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 2. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas, 12.



*Antena* se reseñan autores españoles o con temáticas que giran alrededor de España. Jaime Torres Bodet reseña el poemario *Nuevas Canciones* de Antonio Machado y Xavier Villaurrutia comenta los *Viajes Alucinados* de Manuel Toussaint, escritos a partir de sus viajes por España y que se editan con ilustraciones del autor en la Editorial Cvltvra. Genaro Estrada publica en *Antena* “Chufas y capicúas”, una especie de crónica sobre un verano en Madrid, con menciones especiales del Monasterio del Escorial y un vistazo a Cataluña.<sup>215</sup> En *Antena* también se comenta el paso de León Felipe por la ciudad de México durante 1924 y se publica su poema “Sotillo”. Los redactores de la revista anotan que la poesía de León Felipe “ha fijado impresiones sinceras de España, tan cabales como la que aparece en esta Revista”, y se anunciaba un viaje próximo del poeta a Estados Unidos.<sup>216</sup> Además de esto, en la revista se publican o se reseñan escritores de otras regiones de Latinoamérica como Alberto Guillén, Porfirio Hernández, Ventura García Calderón y Rafael Heliodoro Valle. Este posicionamiento por brindar espacios para artistas latinoamericanos es particularmente notable en sus portadas, analizadas en el siguiente capítulo.

---

<sup>215</sup> Genaro Estrada, “Chufas y capicúas”, *Antena*, no. 4, (octubre 1924), 3-4. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 65-66.

<sup>216</sup> “Notas”, *Antena*, no. 2 (agosto 1924): 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 45.

### 3. Cultura visual en *Antena*, *Proa* y *Plural* (1924-1925)

En este capítulo se hace un análisis de la cultura visual en varias revistas y publicaciones de 1924 y 1925. Para este apartado, el *contexto de publicación* ha sido determinante: se exponen tres portadas de la revista *Antena*, además de algunos grabados y dibujos publicados en *Proa* y *Plural*. Para ello se retoma la historia del proyecto *Proa* a partir de su segunda etapa. Se analizan, en este sentido, aspectos de su *contexto de lectura*: los cambios formales que ocurrieron entre su primera y segunda etapa y, al mismo tiempo, el desarrollo de la obra de Norah Borges durante este periodo. Además, se comparan los números de *Antena* y *Proa* que circularon al mismo tiempo entre agosto y noviembre de 1924 en la Ciudad de México y Buenos Aires.

Se toman en cuenta, como parte del *contexto de edición*, a la revista *Manomètre* (Lyon) de 1923, un “Diorama Estridentista” publicado en *El Universal Ilustrado* en 1924 y a la revista *Ronsel* (La Coruña) del mismo año. Se pretende establecer así una historia de los intercambios, directos e indirectos, que ocurren dentro y fuera de la esfera cultural hispanoamericana. En este sentido, se pondera la obra de Norah Borges como un punto de convergencia ineludible en el estudio de revistas del periodo. El carácter místico y religioso en varias de las imágenes permite señalar una interesante propuesta visual especialmente en México, frente al desarrollo del movimiento muralista y el grabado militante por parte de otros artistas de la época.

Para el cierre del capítulo se examina un grabado en madera de Gabriel Fernández Ledesma que se publicó en *Antena*, así como fotografías de William Henry Jackson y Hugo Brehme, materiales visuales en los que se despliega una recuperación del patrimonio material del virreinato. En contraste con estas imágenes, se examina la portada del libro *El honor del ridículo* de Carlos Noriega Hope como parte del *contexto de edición* para retomar cuestiones planteadas en los capítulos previos: la conciliación entre tradición y modernidad, las afinidades y conflictos culturales de la esfera cultural respecto a Estados Unidos (sus respuestas literarias y visuales), la irrupción de las mujeres en la prensa, la ciudad y otros espacios públicos, así como el diálogo entre los agentes culturales que formaron parte de los proyectos de las revistas analizadas en este trabajo.

### 3.1 Norah Borges y Federico Lanau, grabadores rioplatenses en *Antena* y *Plural*.

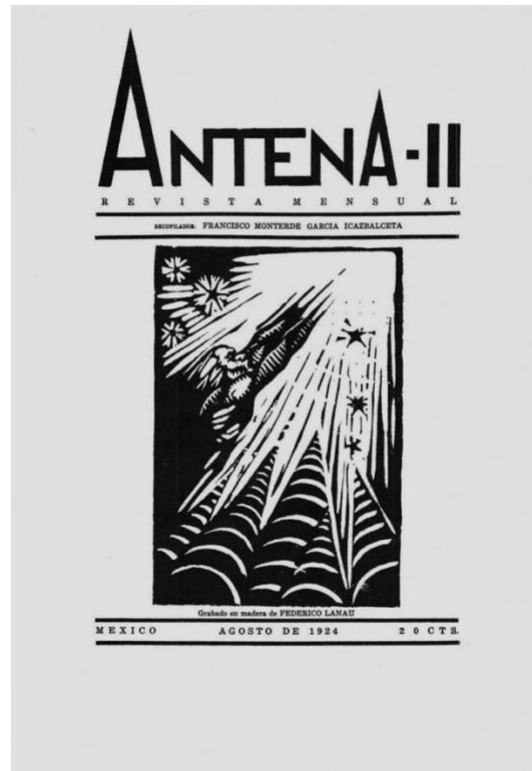


Figura 20.  
*Antena*, núm. 2, agosto de 1924  
Portada con grabado en madera de Federico Lanau.

En la portada del segundo número de *Antena* se publica un grabado del artista plástico uruguayo Federico Lanau (1891-1928). Lanau es por entonces un importante difusor del grabado en el Río de la Plata, director de arte de la revista uruguaya *La Cruz del Sur* y colaborador recurrente de *Alfar*, otra publicación importante de la región.<sup>217</sup> Al igual que otras revistas que aparecen entre 1921 y 1925 —como *Índice*, *La Falange*, *Antena*, *Proa* y *Plural*— *La Cruz del Sur* se deslinda de representar a un grupo literario en particular. De acuerdo con su director, se trata de una publicación “que no ha sido nunca una revista de círculo o grupo, destinada a imponer determinado credo artístico o literario. Han cabido y cabrán en sus páginas todas las tendencias auténticamente

---

<sup>217</sup> Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)”, *Temas de la academia*, núm. 11 (2014): 72-84.

modernas...”.<sup>218</sup> Los propósitos publicados desde el primer número de la revista en mayo de 1924 subrayan su carácter plural.<sup>219</sup> Es posible encontrar en *La Cruz del Sur* buena parte de la obra de Lanau, una variedad de grabados y linóleos de temática diversa. Hay, por ejemplo, atrios de iglesias, pero también representaciones del entorno portuario y marítimo de Montevideo, paisajes con embarcaciones, puentes y retratos de personas.<sup>220</sup>

El grabado de Lanau que se publica en *Antena* forma parte una serie de xilografías que realiza para el libro *El vuelo de la noche*, del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty (1887-1982).<sup>221</sup> Lanau despliega en estos grabados figuras de cuerpos atléticos, si se quiere olímpicos, sin género, que en efecto parecen volar sobre cielos nocturnos, en los que fulguran estrellas y planetas (Fig. 20). La nota sobre la portada que se lee en *Antena* menciona esta colaboración plástico-literaria, aunque la misma nota señala que Lanau “ha ornamentado sobria y virilmente un nuevo libro que va a publicar el poeta José María Benítez, con el título de *Clamor*. Un grabado del futuro libro decora la portada de este número...”.<sup>222</sup> Salvo este apunte, no parece haber otro indicio de la existencia de *Clamor*, pero queda la portada de *Antena* como registro del intercambio entre el grabador uruguayo y la revista mexicana.

Como se ha visto, a mediados de 1923 el segundo viaje de la familia Borges por Europa interrumpe durante varios meses el proyecto de la revista *Proa*. No obstante, los hermanos Borges siguen colaborando en una interesante variedad de revistas en ciudades europeas y latinoamericanas.

En septiembre de 1923, Jorge Luis Borges publica el poema “Ciudad” —que sólo incluirá en la edición príncipe de *Fervor de Buenos Aires*— en la revista *Irradiador* de México<sup>223</sup>, además

---

<sup>218</sup> Alberto Lasplaces, “Historia de *La Cruz del Sur*”, *La Cruz del Sur*, núm. 24 (junio-julio 1929): 2-3. Digitalización disponible en línea: <https://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/2168> (consulta: 6 de noviembre 2020).

<sup>219</sup> *La Cruz del sur: revista de artes e ideas*, año 1, núm. 1, 15 mayo 1924– año 6, núm. 33-34, 1931, Montevideo, Florensa, 1924-1931. Digitalización disponible en línea: <https://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/39> (consulta: 6 de noviembre 2020).

<sup>220</sup> Una recopilación de su obra se puede ver en el homenaje póstumo que la revista le dedicó en 1928.

<sup>221</sup> Pablo Thiago Rocca, “Federico Lanau: Apuntes para una retratística inconclusa”, *La Pupila*, núm. 31, (junio de 2014): 29-32.

<sup>222</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 2, (agosto 1924), 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 45.

<sup>223</sup> Rose Corral, “Un poema de Borges en la revista estridentista *Irradiador* (1923)”, *Hispanica*, vol. 35, núm. 104, (agosto 2006): 63-68.

de una serie de artículos en las revistas argentinas *Inicial* y *Nosotros*. Una traducción de su poema “Atardecer” se publica en la revista francesa *Manomètre*.<sup>224</sup>

Norah Borges también publica obra en *Manomètre* y en otras revistas francesas como *Monde* y *La Vie des Lettres*, en las uruguayas *Alfar* y *La Cruz del Sur* y en las españolas *Ronsel*, *Alfar* y *Plural*. A lo largo de los años veinte publica, además, en la revista brasileña *Verde*, en la cubana *Revista de Avance*, en la peruana *Amauta* y en las revistas mexicanas *Horizonte* y *Forma*.<sup>225</sup>

Varios grabados que Norah Borges realiza durante sus viajes por Europa se publican en la revista *Plural*, una “Revista mensual de Literatura” que se edita en la capital española, cerca del barrio de La Latina, en la calle de Juanelo números 13 y 15, según se lee en su boletín de suscripción. En la “pretensión” de la revista, se apunta que “*Plural* —como insinúa su título— aspira más sobria y modestamente a recoger y proyectar las manifestaciones singulares de una pluralidad de espíritus jóvenes —no enlazados, en esta ocasión, repetimos, por un credo estético ortodoxo”.<sup>226</sup> Si bien *Plural* circula irregularmente a lo largo de 1925, en sus únicos tres números aparecen grabados de Norah Borges realizados alrededor de 1923.

El primer grabado de Norah Borges que se publica en *Plural* es “Los tres paseantes de Nimes”. La reproducción ocupa dos páginas de la revista y se alcanza a ver en la esquina inferior derecha, el sitio y fecha de su realización: “Nimes, 1923”. En el grabado se aprecian los trazos gruesos de las balaustradas, los rostros y algunos elementos textiles, pero las estilizaciones de las palmas, sombras y siluetas, comparadas con las piezas de años previos, se dirigen cada vez más hacia el trazado sencillez del dibujo a lápiz. La arquitectura interior de la pieza permite ver un jardín y una escalera. En el proceso de encuadernación y digitalización de la revista una parte de la imagen queda interrumpida. Hay un efecto de borramiento y de espejo, en el que se alcanza a ver a una figura femenina en medio de un hombre y una mujer.

---

<sup>224</sup> Jorge Luis Borges, “Atardecer – Le Soir Tombe”. Trad. Émile Malespine, *Manomètre*, núm. 4 (agosto 1923), s/p. En Jean-Michel Place, *Manomètre. Collection Complète*, (Paris: Editions Jean-Michel Place, 1977), 71.

<sup>225</sup> May Lorenzo Alcalá, “Norah Borges o la construcción de un estilo”. En *Norah Borges: Mito y Vanguardia...*, 15-27.

<sup>226</sup> “Pretensión”, *Plural*, año 1, núm. 1, (enero 1925): 1. Digitalización disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO): <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/37333>. (consulta: marzo 2022)



Figura 21.  
Norah Borges, “Los tres paseantes de Nimes” (1923)  
en *Plural*, núm. 1, enero de 1925.

En el segundo número de *Plural* se publica otro grabado de Norah Borges titulado “Parque”, con la anotación “Nimes, 1923”. En esta pieza se ve el entorno de un jardín, las escaleras que llevan a un café, balaustradas, jarrones o macetas y a la izquierda una figura que mira al lector y que sostiene un trébol de cuatro hojas. Por los detalles del lugar parece tratarse del Jardín de la Fontaine, un parque público diseñado en el último tercio del siglo XVIII en el que confluyen los balaustres, jarrones y esculturas neoclásicas construidos alrededor los vestigios del Templo de Diana y la Torre Magna de la época romana (Fig. 21). Como en la pieza anterior, el doblez de la encuadernación interrumpe la imagen y hace invisible la parte central, en la que parece haber una estatua. El grabado en dos hojas desplegadas digitalmente provoca este ocultamiento al centro de la pieza.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Además de dicha obra, en este número de la revista se publicaron linóleos de Francisco Bores (1898-1972) y de Francisco Santa Cruz (1899-1957).



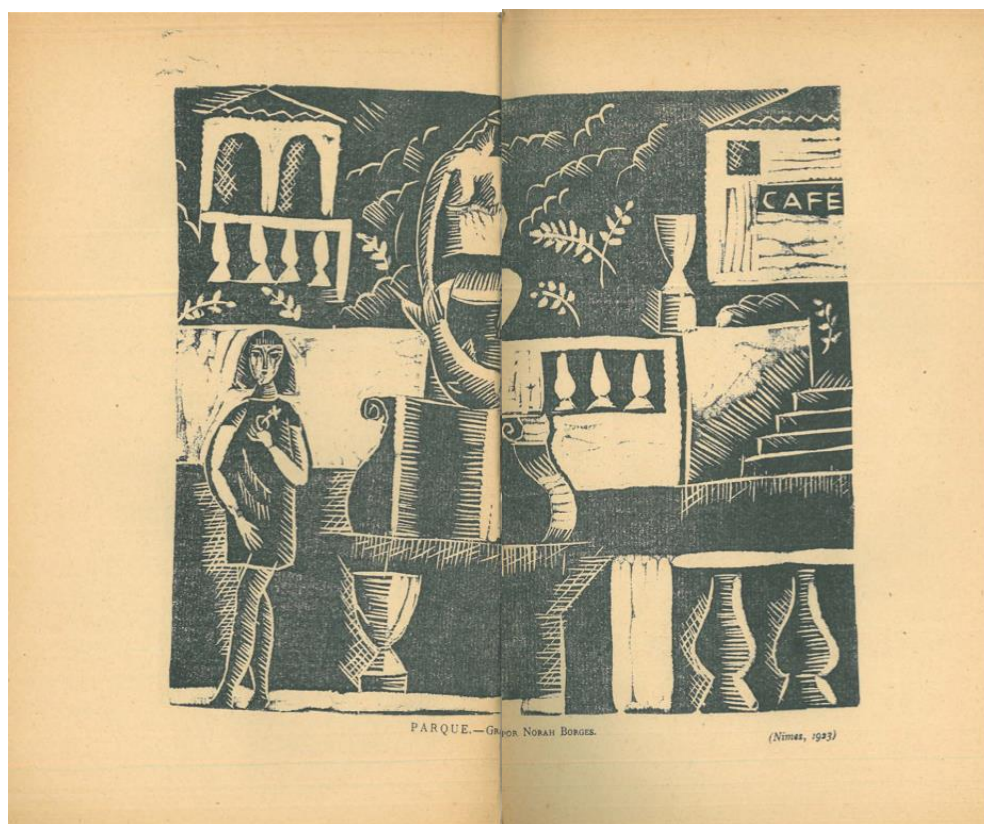


Figura 22.  
Norah Borges, “Parque”, en *Plural*, núm. 2, 1925.

En el tercer y último número de *Plural* se publica “Jardín de estatuas”. En este grabado se ven destellos que remiten a estrellas o luciérnagas, jarrones con plantas y hojas de palma que muestran la parte de un árbol y el entorno herbáceo alrededor. Se aprecian también los bordes gruesos y curvos que alejan al grabado del estilo que se ve en las obras publicadas en las revistas ultraístas de años anteriores. Persiste en la imagen, sin embargo, una exploración sobre los reflejos, las figuras dobles y las estatuas (Fig. 22). En la esquina inferior izquierda de la página se distingue con claridad la firma “NB”, de Norah Borges. Se trata del mismo grabado reproducido en marzo de 1923, en el tercer número de *Manomètre*, que incluye un apunte extra, quizá hecho por el editor Émile Malespine: “Bueno Ayres – 1922”.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Así en el original.

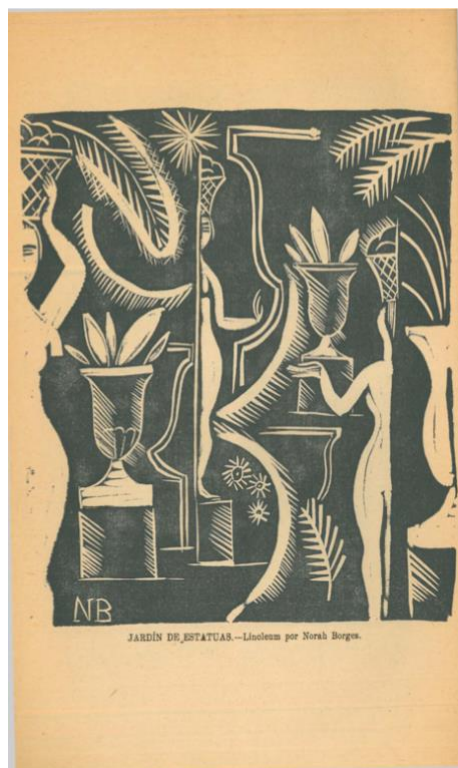


Figura 23.

Izquierda: Norah Borges, “Jardín con estatuas”, en *Manomètre*, núm. 3, marzo de 1923.

Derecha: Norah Borges, “Jardín de estatuas”, en *Plural*, 1925.

Al comparar las reproducciones, puede señalarse el cambio en el título de la obra, que pasa de ser "Jardín *con* estatuas" a "Jardín *de* estatuas" en el tránsito de la revista francesa a la española. Además, en *Plural* el grabado se publica sin fecha ni lugar de producción. La reproducción que se ve en *Manomètre* parece ligeramente más cuadrada, pero no resulta claro el motivo del cambio en el formato, que quizá se debe a la impresión que se hizo de *Manomètre* en 1977, cuya versión facsimilar se consultó para este trabajo. (Fig. 23)

A principios de 1924 ocurre otra repetición en la obra de Norah Borges. En enero de ese año, se publica el poema “Forjadura”, de Jorge Luis Borges, en el “Diorama Estridentista” del semanario mexicano *El Universal Ilustrado*. En este diorama también se publican versiones reducidas de *Retrato de W. Kennedy*, de David Alfaro Siqueiros y un grabado de Norah Borges.<sup>229</sup> En este caso la reproducción se reproduce sin título, en la esquina inferior derecha de la página, con la nota “Grabado en madera de Norah Borges (Argentina)”. El mismo grabado se publica

<sup>229</sup> Harper Montgomery, *The mobility of modernism*, 115-116.



meses después, en agosto de 1924 en la revista gallega *Ronsel*, con el título de *Juerga Flamenca* y una puesta en página mucho más generosa que ocupa casi una página completa de la revista. (Fig. 24)

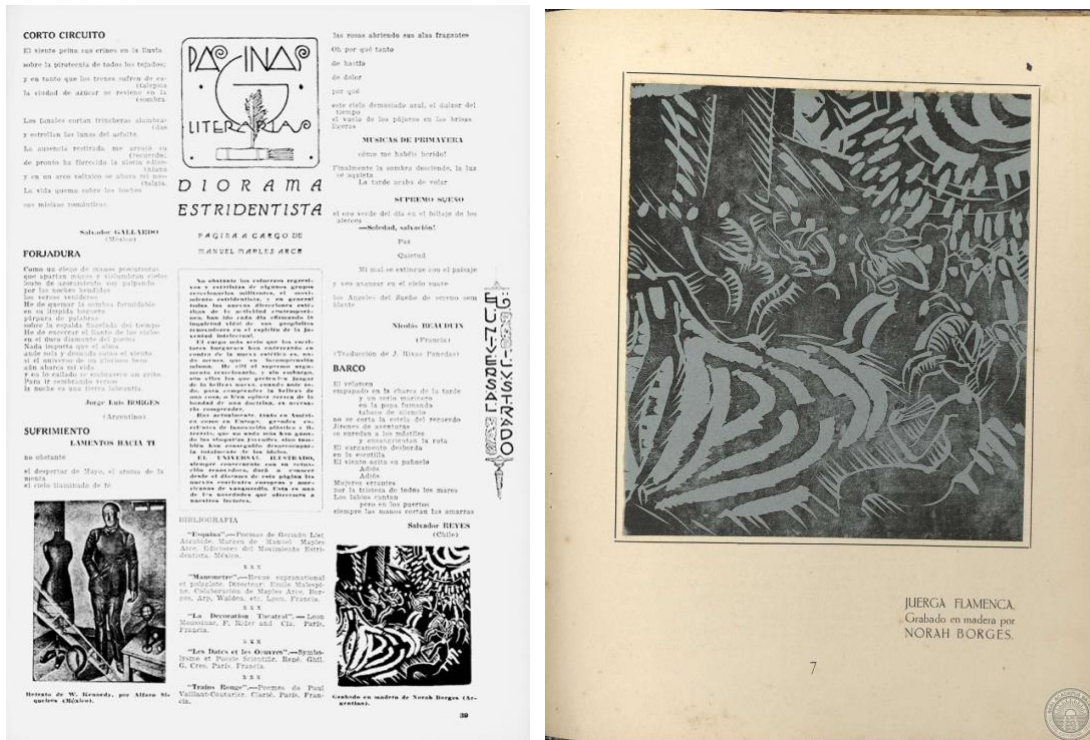


Figura 24.

Izq. Norah Borges “Grabado en madera” en “Diorama estridentista”, en *El Universal Ilustrado*, Ciudad de México, enero de 1924.

Der. Norah Borges, “Juerga Flamenca”, en *Ronsel*, núm. 4, La Coruña, agosto de 1924.

A pesar de publicarse en 1924, este grabado pertenece a un periodo previo de la obra de Norah Borges en el que, de acuerdo con Patricia Artundo,

los blancos y los negros son netos, las líneas se manifiestan más libremente y el trazo es más preciso; dominan ahora las curvas y, por lo tanto, se aprecia un fuerte contraste con las xilografías realizadas en España, de perfiles rectos y angulosos, muy a tono con la estética expresionista que Norah Borges había experimentado hasta entonces.<sup>230</sup>

En este sentido, la publicación de obra de Norah Borges en las distintas revistas para las que colabora muchas veces no sigue un orden cronológico y la elección de los grabados y linóleos publicados no responde a un criterio establecido por un orden preciso.

<sup>230</sup> Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 31.

Durante este viaje, Jorge Luis Borges se reúne en Madrid con su compatriota Bernardo Brandán Caraffa y con los españoles Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna.<sup>231</sup> La presencia de Caraffa es relevante, pues meses atrás, durante 1923, había fundado la revista *Inicial*, en Buenos Aires, junto a Roberto Ortelli, Roberto Smith y Homero Gulielmini. El manifiesto homónimo que se publica en el primer número de esta revista se declara “contra los snobs elegantes, enervados sobre los blandos cojines de una ironía fácil y un pesimismo frívolo ... contra el panamericanismo yanqui y la cofraternidad latina; contra los afeminados de espíritu...”.<sup>232</sup> Posicionamientos semejantes aparecen también en la prensa de la comunidad literaria en México.

Sin embargo, en enero y febrero de 1924 se publican en España los influyentes textos “La deshumanización del arte”, de José Ortega y Gasset, en el periódico *El Sol* de Madrid y “Bodegones ascéticos” de Eugenio D’Ors en la *Revista de Occidente*. En abril de ese mismo año, Ortega y Gasset publica “El deber de la nueva generación argentina” en el diario argentino *La Nación*. Allí, el crítico español expone que “la auténtica ofensiva intelectual es la expresión de nuevas doctrinas positivas”.<sup>233</sup> De acuerdo con Patricia Artundo, las reflexiones de Ortega y Gasset son provocadas por la lectura de *Inicial*, en cuyas palabras inaugurales predomina el ataque y la confrontación, cuando lo que debe proponerse es la “iniciación de un proceso ascensional y constructor”.<sup>234</sup>

En febrero de 1924, se publica por primera vez en Argentina el periódico *Martín Fierro* que, como ha señalado Yanna Hadatty Mora, “no responde a colectivos de militancia vanguardista, ni es órgano de difusión de un movimiento político cultural de ruptura”.<sup>235</sup> Un manifiesto se publicó en mayo de 1924, en el cuarto número de *Martín Fierro*, donde se lee: “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y

---

<sup>231</sup> En ese viaje, Brandán Caraffa se reunió, además, con José Ortega y Gasset. Véase Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 56.

<sup>232</sup> “*Inicial*”, *Inicial. Revista de la nueva generación*, núm. 1 (octubre 1923): 1-5. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/inicial-no-1/> (consulta: abril 2022)

<sup>233</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 63.

<sup>234</sup> Patricia Artundo, *Norah Borges: Obra gráfica...*, 63.

<sup>235</sup> Yanna Hadatty Mora, “El viaje silencioso de los astros: México en *Martín Fierro*”. En Marisa Martínez Pérsico, *Manual de espumas...*, 180.

formas de expresión”.<sup>236</sup> Es este el panorama de las principales discusiones culturales que había en la prensa argentina cuando, a mediados de 1924, los hermanos Borges regresan a Buenos Aires.

### 3.2. Apuntes en torno al misticismo y la religiosidad en *Antena* y *Proa*.

En agosto de 1924, cuando el segundo número de *Antena* con la portada de Federico Lanau está en circulación en la Ciudad de México, se hace un relanzamiento la revista *Proa* en Buenos Aires bajo términos muy distintos a los de su primera etapa. Como apunta Patricia Artundo, “*Prisma* y la primera época de *Proa* tenían todavía un tono de ruptura, y eran revistas dirigidas esencialmente por un solo editor, Jorge Luis Borges. La segunda *Proa*, al contrario, anunció una nueva época: el discurso rupturista se diluyó y se unieron a Borges, para co-dirigirla, otros tres editores, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz y Bernardo Brandán Caraffa”. A pesar de su discurso menos disruptor, “la segunda *Proa* ya no admitía vínculos con el ultraísmo, al menos en su disposición gráfica y en su formato”.<sup>237</sup> En este sentido, el diseño de portada representa, en palabras de Artundo, un “giro sin retorno” respecto a la primera etapa de la revista.

---

<sup>236</sup> “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, *Martín Fierro*, año 1, núm. 4 (15 mayo 1924), 25. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/4-6/> (consulta: mayo 2022)

<sup>237</sup> Patricia Artundo, “Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924”. En *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay...*, 253.

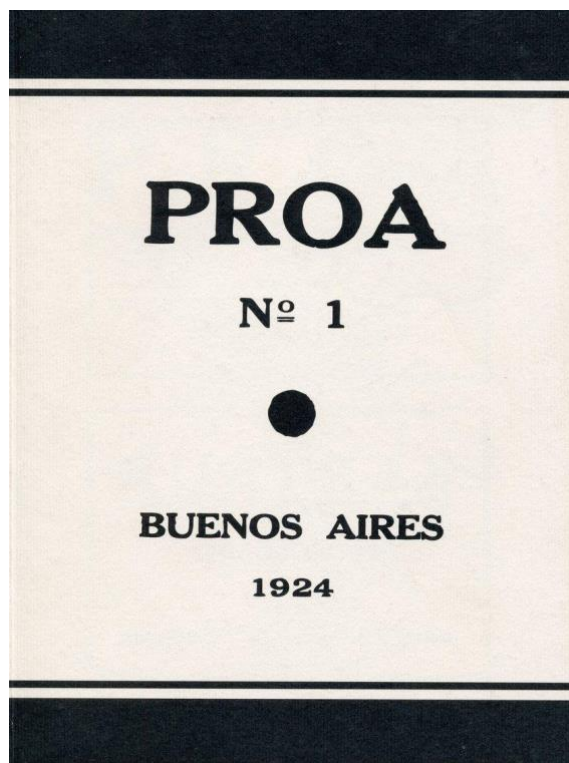


Figura 25  
*Proa*, núm. 1, agosto de 1924.

El nuevo diseño, que se mantiene en todos los números de la revista, consta de cuatro franjas dentro de las que aparece el título en letras mayúsculas, el número de la revista, la ciudad donde se edita y el año de publicación. Al centro un círculo negro corona el minimalismo de la portada (Fig. 25). La redacción de la nueva *Proa* se encuentra en Quintana 222, cerca del barrio de La Recoleta, en Buenos Aires. El primer texto de la publicación, titulado austeramente “Proa”, señala lo siguiente: “Cuatro escritores jóvenes formados en distintos ambientes, nos hemos encontrado de pronto, conviviendo espiritualmente en la más perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos. En otras circunstancias esto no habría tenido más trascendencia que la de producir un acercamiento amistoso. Pero en estos momentos toma el prestigio y la virtud de un símbolo”.<sup>238</sup> El texto introductorio de la revista resume la primera etapa de los movimientos de vanguardia que antecedieron al proyecto de *Proa*, “caracterizado por una acentuada anarquía en la acción y por una forma brusca y casi espasmódica de protestar y de libertarnos del ambiente. No podía ser de

---

<sup>238</sup> “Proa”, *Proa*, 2ª época, núm. 1, (agosto 1924): 3. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/> (consulta: enero 2023)

otro modo”.<sup>239</sup> El texto ofrece una impresión interesante y revela una segunda etapa en la revista *Proa*:

Vieron la luz, cenáculos y revistas cuya fuerza pletórica rompió en la impaciencia, con incomprendimientos y con odios. Se quiso malograr el movimiento con un silencio demasiado glacial ... pero poco a poco las clases cultas comprendieron ... y después de observarnos de lejos con curiosidad mezclada de duda, nos dieron su sanción más amplia con la espléndida convivencia que acaba de iniciarse entre ellas y los artistas, sin distinción de banderas ... A esta armonía la llamamos la segunda etapa ... *Proa* quiere ser el primer exponente de la unión de los jóvenes ... Queremos que se entienda bien ... *Proa* quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras.<sup>240</sup>

Además de la síntesis visual de la renovada portada de la revista, una cuestión que desde el principio distingue a la segunda etapa de *Proa*, es el trabajo de traducción. Una de las primeras notas que Jorge Luis Borges publica en la nueva etapa de *Proa* es la traducción de un texto del crítico alemán Herwarth Walden. En la nota que anticipa el texto se lee: “Nuestro colaborador Herwarth Walden —de cuya clara pluma traducimos hoy un estudio acaso demasiado elemental o axiomático, pero en el cual está cifrado todo el concepto contemporáneo del arte— es director de la revista berlinesa *Der Sturm*”.<sup>241</sup> Entre otras cosas, en esta breve nota Borges elogia a Walden por “ignorar la insolencia bélica, persistiendo en empeño artístico, puestos los ojos en una pura especulación de belleza”.<sup>242</sup>

El texto de Walden que Borges traduce es “Cubismo, expresionismo, futurismo”, en el que se plantean diversas deliberaciones con la idea de que el futurismo y el cubismo son derivaciones distorsionadas del expresionismo alemán.<sup>243</sup> Para Walden, “los futuristas, agrupamiento de pintores italianos, constituyen el paso del neo-impresionismo (puntismo) al expresionismo”<sup>244</sup> y el cubismo es “la denominación de esa misma voluntad artística en Francia. Allí fueron primeramente incrédulos de esta verdad”.<sup>245</sup>

---

<sup>239</sup> “Proa”, *Proa*, 2ª época, núm. 1, (agosto 1924): 3. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/> (consulta: febrero 2021)

<sup>240</sup> “Proa”, *Proa*, 2ª época, núm. 1, (agosto de 1924): 5.

<sup>241</sup> Jorge Luis Borges, “Herwarth Walden”, *Proa*, núm. 1, 2ª época, núm. 1, (agosto de 1924): 21.

<sup>242</sup> Jorge Luis Borges, “Herwarth Walden”, 21.

<sup>243</sup> Herwarth Walden, “Cubismo, expresionismo, futurismo”. Trad. de Jorge Luis Borges, *Proa*, 2ª época, núm. 1, (agosto 1924): 22-24.

<sup>244</sup> Herwarth Walden, “Cubismo, expresionismo, futurismo”, 22.

<sup>245</sup> Herwarth Walden, “Cubismo, expresionismo, futurismo”, 22.

A principios de 1925, se publican en *Proa* dos colaboraciones de Jorge Luis Borges sobre James Joyce. El texto “La última hoja del Ulises” que se acredita a “Jaime Joyce” junto a la nota “versión de J. L. B”, merece un estudio aparte. Dicha traducción se complementa en el número con la reseña “El *Ulises* de Joyce”, firmada también por Borges.<sup>246</sup> Otras traducciones de Borges para *Proa* involucran una serie de *rubaiyats* (cuartetos) de Omar Al-Khayyam, a partir de las realizadas por su padre, Guillermo Borges, con las versiones del escritor inglés Edward Fitzgerald como referencias principales.<sup>247</sup> Destacan también las traducciones que hacen Adelina del Carril, Ricardo Güiraldes y Alfredo Brandán Caraffa en distintos números de la revista. Además de esto, Borges escribe semblanzas sobre Norah Lange, Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna, con lo que se mantiene el vínculo entre España y el Río de la Plata que se había establecido desde la primera etapa de la revista.

En septiembre de 1924 se publica el segundo número de *Proa* sin cambios en el diseño de portada salvo en la tapa de la revista, que cambia de color. El número dedica varias páginas a artistas y escritores de Uruguay. Un grabado de Norah Borges acompaña el poema “Mentiras criollas” del poeta Sergio Piñero y Jorge Luis Borges publica el texto “Interpretación de [Fernán] Silva Valdés”. El número incluye un texto del pintor Pedro Figari titulado “Cultura integral”, con tres ilustraciones cuyas reproducidas a lo largo de la revista. En este número también destacan las “arqui-caricaturas” del artista uruguayo Dardo Salguero Dela Hanty, en las que retrata a Pedro Figari y a Macedonio Fernández. En el número Macedonio Fernández publica el ensayo “La Metafísica, crítica del Conocimiento; la Mística, crítica del Ser” y se anuncia la publicación de varios libros, entre ellos la primera edición de *La calle de la tarde*, de Norah Lange, con una ilustración de Norah Borges y un prólogo de Jorge Luis Borges. También se publican prosas breves de Enrique González Tuñón bajo el título de “Brújula de bolsillo” y “Voces de Castilla”, un ensayo de Brandán Caraffa sobre Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens y José Ortega y Gasset.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Jorge Luis Borges, “El Ulises de Joyce”, *Proa*, 2ª época, núm. 6 (enero 1925): 3-8; “La última hoja del Ulises”, *Proa*, 2ª época, núm. 6 (enero 1925): 8-9. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-6/>. (consulta: febrero 2021)

<sup>247</sup> La traducción de los Rubaiyat de Omar Al-Khayyam también se practicó en la revista mexicana *Antena*. En este caso el traductor fue Ventura García Calderón. *Antena*, núm. 4 (octubre 1924): 4. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 66.

<sup>248</sup> Alfredo Brandán Caraffa, “Voces de Castilla”, *Proa*, 2ª época, núm. 1 (agosto 1924): 39-49. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/> (consulta: marzo 2021)



En septiembre de 1924, al mismo tiempo en que el segundo número de *Proa* circula en Buenos Aires, se publica el tercer número de *Antena* y en la portada aparece un linóleo de Norah Borges titulado *Procesión del Rosario de la Aurora*.

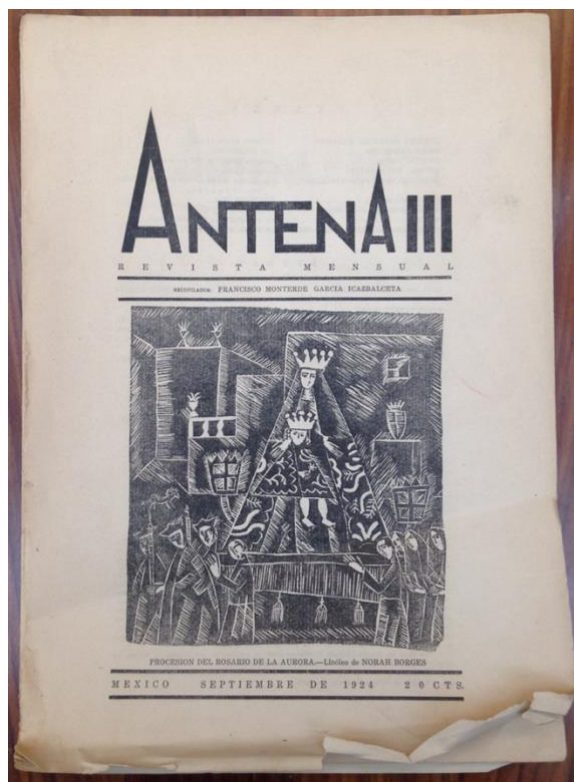


Figura 26.

*Antena*, núm. 3, México, septiembre de 1924.  
Portada con *Procesión del rosario de la Aurora*, linóleo de Norah Borges.

El linóleo permite ver un trazo fino para el tratamiento de la luz, y en general para la delineación de las figuras que componen la pieza. Como vemos, se trata de un linóleo con trazos muy lineales, en el que se distinguen varios planos. Destacan al centro, como en un tapiz extendido, la Virgen y el Niño, cuyas ropas tienen detalles herbáceos y algunas líneas curvas en el manto. La procesión que les sostiene se desplaza hacia la izquierda; se distinguen por su forma los faroles que iluminan la escena y, al fondo, una casa con una pequeña balaustrada. Discreto a la izquierda se ve un perro muy pequeño y varios jarrones con plantas (Fig. 26).

En la última página de este número de *Antena* se anota sobre Norah Borges: “A través de una justa impresión de [Ramón] Gómez de la Serna, conocemos a esta ‘inquietante muchacha’ cuyo grabado en linóleo, ingenuo como los dibujos primitivos de nuestras estampas populares, se

publica por primera vez en esta revista gracias a Arqueles Vela, a quien la autora lo envió desde la Argentina”.<sup>249</sup>

Este apunte es relevante pues, por un lado, denota la comunicación de Norah Borges con los escritores Ramón Gómez de la Serna y Arqueles Vela, en España y México respectivamente. Nótese además que al linóleo de la procesión se le asocia, en esta breve reseña, con la tradición de la estampa popular mexicana, si bien se califica al linóleo de ser “ingenuo”. La primera asociación resulta comprensible porque en México la tradición del grabado tiene un firme vínculo con el arte popular y la Revolución mexicana. Un reportaje de *El Universal Ilustrado* anuncia a mediados de 1922: “Hoy, en México, y en la muy bien calificada ‘Villa de los Artistas’, de Coyoacán —tenía que ser— a la sombra vivificante, sabia y entusiasta del maestro [Alfredo] Ramos Martínez, Fernando Leal y Jean Charlot, dan a luz los primeros grabados en madera que se hacen en México dentro del más sabio y exquisito espíritu de la estética moderna”.<sup>250</sup> Artistas como Charlot, Leal y Fermín Revueltas incorporan eficazmente las técnicas del grabado popular en las ilustraciones que publican en la revista *Irradiador* y en otros espacios de la prensa.<sup>251</sup>

Sin embargo, como se ha señalado, los intereses de Norah Borges hacia 1924 se mueven en varias direcciones, ya que a partir de este año sus grabados y linóleos comienzan a reducirse — no sólo en cantidad sino en tamaño— en las páginas de las revistas donde colabora, y comienza a publicar dibujos a lápiz cada vez con mayor frecuencia. La elección de Norah Borges por hacer dibujos en vez de xilografías o linóleos se refleja también en las viñetas de *Plural*. A diferencia de las que pueden encontrarse en *Proa*, hechas a partir de pequeñas maderas, las viñetas de Norah Borges en *Plural* destacan porque se imprimieron a partir de dibujos a lápiz que interactuaban con el texto (Fig. 27). Una de ellas muestra la palabra jardín con letras dispersas alrededor del dibujo de un jarrón con plantas, una balastrada, una estrella y una mariposa. La viñeta acompaña un fragmento del ensayo “Las Generaciones”, de Jaime Ibarra. De igual manera, el segundo número de *Plural* tiene en su última página (o cubierta) otra viñeta de Norah Borges, junto al año de 1925. Por la fecha, puede decirse que las viñetas fueron hechas exprofeso para *Plural*.

---

<sup>249</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 3 (septiembre 1924): 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 61.

<sup>250</sup> Rafael Vera de Córdova, “El grabado en madera en México”, *El Universal Ilustrado* (1º de junio de 1922): 34. Agradezco a la Dra. Andrea García por compartirme la referencia.

<sup>251</sup> Véase Renato González Mello, “La gráfica: distribución y talleres”. En Matthew Affron *et al.*, *Pinta la Revolución...*, 282; Lynda Klich, “México Estridentista”, 304.



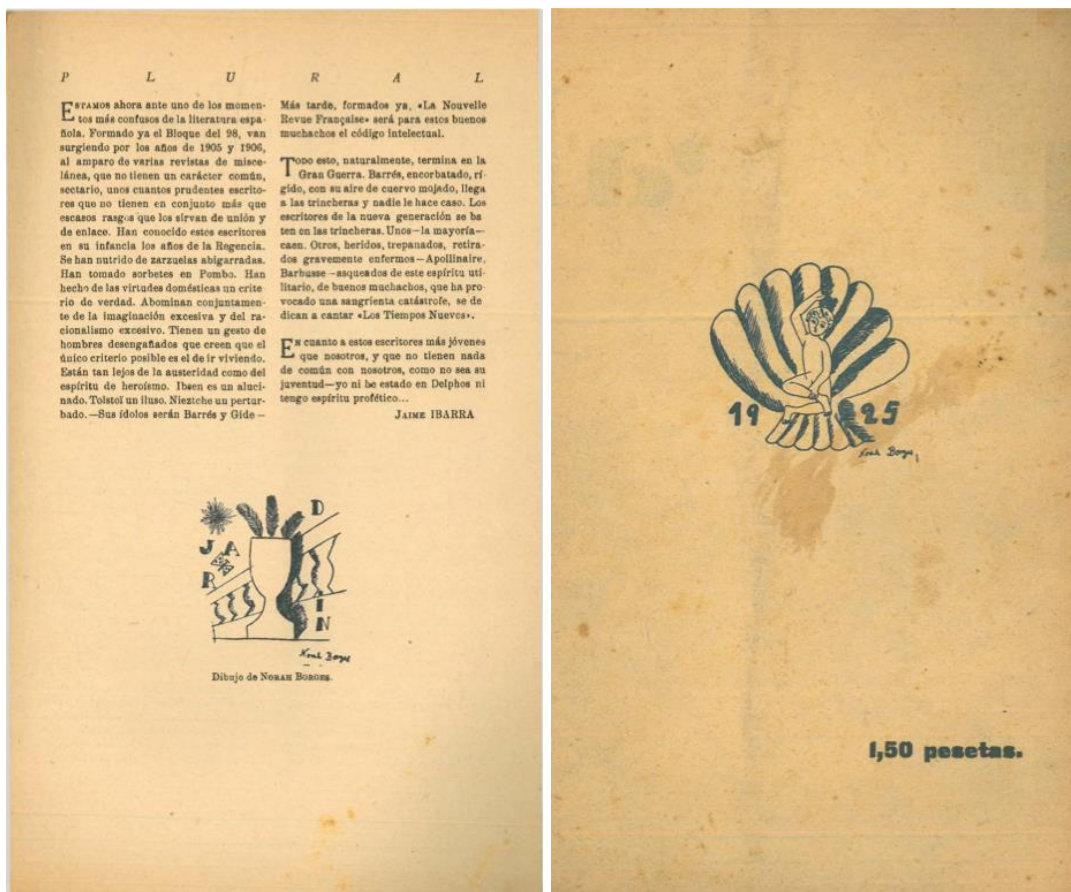


Figura 27.  
 Páginas de *Plural* con viñetas de Norah Borges (febrero 1925)

Un mes después de su colaboración con *Antena*, en octubre de 1924, Norah Borges publica el primero de varios dibujos en la revista *Proa* con el título “Aldeanas portuguesas”, fechado aquel año en la ciudad de Coimbra. El dibujo, a diferencia de los diversos grabados que fungieron como viñetas en *Proa*, incluye el crédito para su autora. En el dibujo se ve, apenas con sombras añadidas, a tres aldeanas que sostienen en sus cabezas jarrones con agua, flores, alimentos y una pequeña bandeja. Sólo se distingue el rostro inexpresivo de una de las mujeres que sostiene a su bebé sin perder el equilibrio de la vasija. El dibujo ocupa la página completa de la revista (Fig. 28).

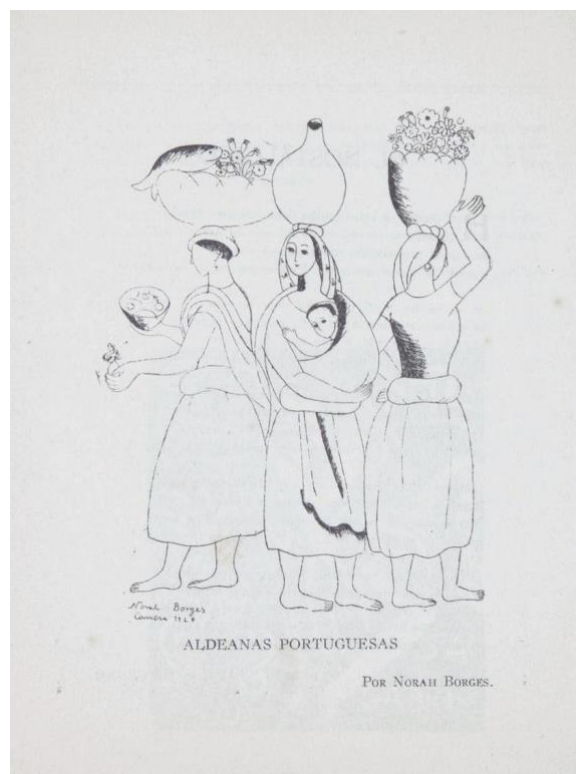


Figura 28.  
“Aldeanas portuguesas”, dibujo de Norah Borges para *Proa*, núm. 3,  
Buenos Aires, octubre de 1924.

En el mismo número de *Proa* se publica un grabado de San Gabriel, sin firma, pero que ha sido expuesto en una de las más recientes exposiciones retrospectivas de Norah Borges en Buenos Aires.<sup>252</sup> En este caso el grabado acompaña un texto de Edgardo Casella y ocupa poco más de la mitad de la página. En el grabado, San Gabriel aparece como una figura alada que sopla un shofar, junto a un jarrón de flores (Fig. 29). La publicación del dibujo y del grabado en las páginas de *Proa* deja ver, por separado y con técnicas diferentes, las distintas aproximaciones que Norah Borges realiza en torno a figuras femeninas, místicas y andróginas. Este interés aparece en revistas y libros a lo largo de casi todo el siglo XX. Las ilustraciones del *Breve Santoral* de Silvina Ocampo, que se publica en 1984, son muestra de ello y del profundo vínculo entre ambas autoras.<sup>253</sup> Como

<sup>252</sup> Véase Norah Borges. *Una mujer en la vanguardia*. Ed. Sergio Alberto Baur y Andrés Duprat. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020), 70.

<sup>253</sup> Silvina Ocampo, *Breve Santoral*. Dibujos de Norah Borges. Prólogo de Jorge Luis Borges. (Buenos Aires: Ediciones de Arte Galianone, 1985). Más ejemplos de colaboración entre Norah Borges y Silvina Ocampo son los libros *Las invitadas* (1961), *Amarillo Celeste* (1972) y *Autobiografía de Irene* (1983). Por otro lado, el trabajo de Norah Borges como ilustradora ofrece una amplia posibilidad de exploración. El trayecto inicia con la portada para *Fervor de Buenos Aires* de su hermano Jorge Luis Borges en 1923. Entre los autores con quienes Norah Borges

anota Mariana Enríquez, en el libro hay “dibujos bellos y piadosos; poemas extrañísimos, con santos travestidos e invocaciones obsesivas al ángel de la guarda”.<sup>254</sup>

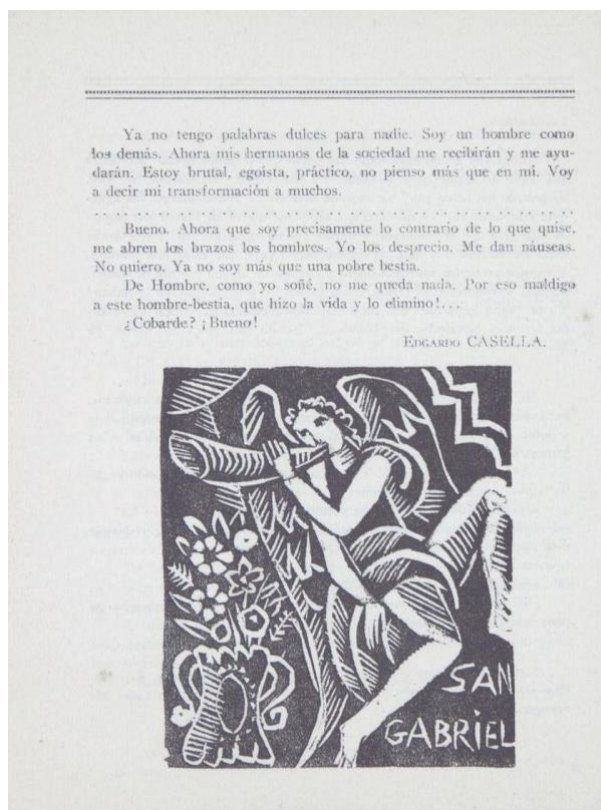


Figura 29.  
*San Gabriel*, grabado de Norah Borges para *Proa*, núm. 3  
Buenos Aires, octubre de 1924

Es posible señalar que el grabado de Norah Borges en *Antena* muestra una exploración temática sobre la religiosidad y el misticismo perceptible en casi toda su obra, lo que dota de un carácter muy particular a la visualidad de la revista mexicana.

La portada del cuarto número de *Antena*, que se publica en el mes de octubre de 1924, permite ver una alineación visual interesante al respecto. Se trata de un grabado en madera titulado *Atrio en Amecameca*. En la última página de la revista se anota el perfil del autor, Gabriel Fernández Ledesma. La semblanza de *Antena* lo presenta como un “artista refinado”, autor de

---

colaboró están, además de Silvina Ocampo: Norah Lange, Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, Beatriz Guido, Julio Cortázar, Carmen Conde y Susana Bombal, entre un largo etcétera.

<sup>254</sup> Mariana Enríquez. *La hermana menor*. (Barcelona: Anagrama, 2018), 14.

“dibujos a pluma que reunidos formarían un elegante *port-folio* de motivos mexicanos, síntesis de nuestra vida colonial y romántica” y que “después de adueñarse de la línea sutil y sugerente ... hace tiempo se ejercita, en el silencio de su taller, a la benedictina labor del grabado en madera”.<sup>255</sup> La obra de Fernández Ledesma es percibida como elegante, a tono con el gusto colonial y la tradición benedictina del grabado. En la imagen se ve el arco de un atrio en primer plano, a través del que se asoma la fachada de una iglesia entre los árboles. El trazado se concentra las formas arquitectónicas del atrio antes que a cualquier ornamento e incluso presentarlo por encima de la iglesia, cuya fachada se ve en el segundo plano de la obra, delineada con trazos delicados (Fig. 30).

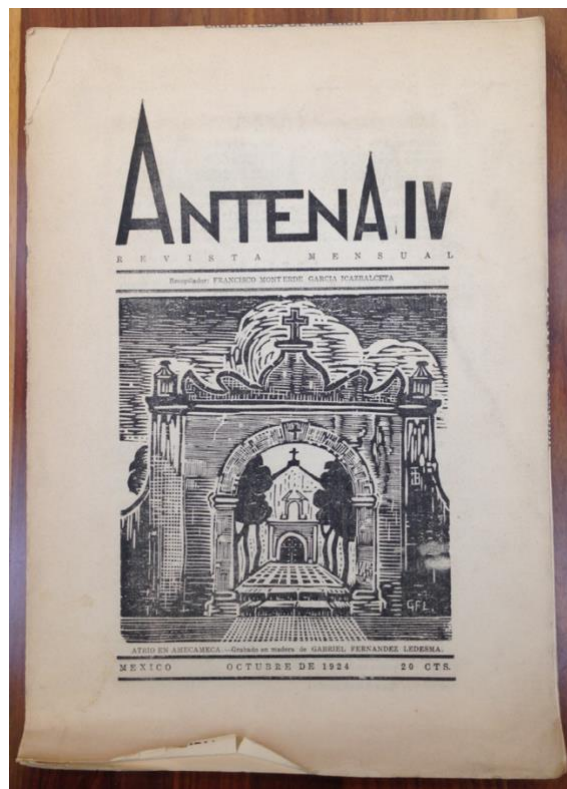


Figura 30.

*Antena*, núm. 4, octubre de 1924.

Portada con “Atrio en Amecameca”, grabado en madera de Gabriel Fernández Ledesma

El nombre de la obra alude al atrio de la Parroquia de la Asunción en Amecameca, una población en los bordes del Estado de México, y que forma parte del Eje Volcánico. Aunque la

<sup>255</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 4 (octubre 1924): 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 77.

región fue encontrada y evangelizada por grupos de frailes franciscanos durante el siglo XVI, la primera parroquia que se construyó en la región fue fundada y levantada por iniciativas de la Orden Dominicana que llegó años más tarde.

La historia antigua de Amecameca se conoce en buena medida gracias a uno de sus cronistas más notables, Francisco Domingo Chimalpain, historiador y traductor en los primeros años del virreinato en México.<sup>256</sup> De acuerdo con Cynthia de Labra, “Chimalpain menciona que 1547 fue el año en que se inicia la construcción de la iglesia de la Asunción, en Amecameca, y que en 1554 en el día de la festividad de Santa María de la Asunción, fue dicha la primera misa”.<sup>257</sup>

Una fotografía de 1889, tomada por el fotógrafo estadounidense William Henry Jackson (1843-1942) permite ver a la parroquia y al volcán Iztaccíhuatl en un mismo plano. Se alcanza a ver el atrio que delimita y anuncia la entrada al recinto sagrado, una parte de la iglesia y al conjunto conventual, rodeado de carretas, árboles y pobladores (Fig. 31).

---

<sup>256</sup> José Rubén Romero Galván, “Chimalpain Cuauhtlehuauitzin”. En *Historiografía mexicana*. VOL I. *Historiografía novohispana de tradición indígena*. Coord. Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003), 331-350. Disponible en línea: [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317\\_01/historiografia.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_01/historiografia.html) (consulta: 7 de mayo de 2020).

<sup>257</sup> Cynthia de Labra Espinosa de los Monteros, *Historia constructiva del ex Convento de la Asunción en Amecameca de Juárez, Estado de México*. Tesis de Maestría. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 9.



Figura 31.  
W. H. Jackson, “Ixtacchihuatl from the plaza”, Amecameca, 1889

Para mediados de los años veinte, el Estado de México es un lugar de exploración, en un sentido literal y estético, al que recurren artistas y escritores por su cuenta o mediante colectividades como el Grupo Ariel. Las expediciones arqueológicas conducidas por Manuel Gamio se dirigen varias veces al entorno de San Juan Teotihuacan, localidad cuyo trasunto aparece en la novela *La resurrección de los ídolos*, publicada en 1924 por José Juan Tablada dentro de la colección “La Novela Semanal”, de *El Universal Ilustrado* que dirige Carlos Noriega Hope.<sup>258</sup>

En este sentido, muchas veces la exploración de ruinas conduce al encuentro con iglesias, conventos y parroquias de poblaciones como Amecameca. Otro ejemplo de tales indagaciones puede encontrarse en la obra del Dr. Atl quien se dedica, durante los años veinte, a veces al mismo tiempo, a estudiar y escribir sobre el arte popular, las iglesias y los volcanes de México. El Dr. Atl colabora en el quinto número de *Antena*, en noviembre de 1924, con un texto en el que, según la apreciación de los editores, “hace regalos de sus consejos, de un optimismo rotundo, a los estudiantes de México”.<sup>259</sup> En la revista se apunta sobre el pintor y vulcanólogo: “Leyéndolo,

<sup>258</sup> Yanna Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Universal, 2016), 105-109.

<sup>259</sup> Dr. Atl, “¡Arriba! ¡arriba!”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924,): 4-5. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 82-83.



parece que oímos, a ratos, las prescripciones de un sabio naturalista; a veces, la voz de un profeta moderno”.<sup>260</sup> Por las fechas en que se publica *Antena* aparecen los primeros dos volúmenes de la serie *Iglesias de México*, con textos e ilustraciones del Dr. Atl, en colaboración con Manuel Toussaint y varias fotografías de cúpulas, torres y fachadas de diversas iglesias del Valle de México, capturadas por Guillermo Kahlo antes de la Revolución y recuperadas de un lote olvidado en el archivo de la Secretaría de Hacienda.<sup>261</sup> Otro fotógrafo alemán que explora el altiplano mexicano durante estos años es Hugo Brehme. Una de sus fotografías, fechada alrededor de 1925, muestra al atrio y a la parroquia de Amecameca en una disposición similar a la perspectiva que utiliza Gabriel Fernández Ledesma en el grabado que se publicó en *Antena*. El pórtico del atrio deja ver un fragmento de la iglesia, las siluetas de los árboles y una persona sentada y diminuta a la izquierda (Fig. 32).



Figura 32.

Hugo Brehme, “Gente sentada en el atrio de la iglesia de Amecameca”, ca. 1925.  
Colección Hugo Brehme – Fototeca Nacional

---

<sup>260</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 93.

<sup>261</sup> *Iglesias de México*. Textos de Dr. Atl y Manuel Toussaint. Fotografías de Guillermo Kahlo. (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda / Ediciones Cvltvra, 1924). Digitalización disponible en línea <https://archive.org/details/iglesiademexico01atld> (consulta: 9 de mayo 2021).

Puede decirse que la elección de colocar en la portada el grabado de un atrio de una parroquia del siglo XVI busca dar continuidad al equilibrio temático y estilístico que proponen los linóleos de Federico Lanau y Norah Borges. El grabado de Gabriel Fernández Ledesma configura un tríptico visual en *Antena* que da cuenta del sólido entusiasmo que persiste en el ambiente cultural mexicano por el patrimonio del pasado virreinal. Muchas de las construcciones redescubiertas por las élites intelectuales de este periodo habían sido erigidas en el siglo XVI y forman parte del centro social y comunitario de las poblaciones recorridas por las brigadas de alfabetización, que incluyen a jóvenes poetas como Salvador Novo. Su poema “Viaje”, publicado en el tercer número de *Antena*, en septiembre de 1924, describe un paisaje lleno de magueyes, maizales, nopales y niños con las mangas rotas que sacan la lengua. El poema es mordaz, malicioso, pero formula una pregunta que muestra una tensión latente: “¿quién quiere jugar tennis con nopales y tunas / sobre la red de los telégrafos?”.<sup>262</sup>

### 3.3 Flappers, kodaks y sketches: respuestas desde la visualidad y la literatura.

Cuando en septiembre de 1924 el poeta argentino Oliverio Girondo visita la Ciudad de México, la prensa local registra, entre otras, las siguientes declaraciones: “La ola del Norte me da la impresión de la marea que vi una vez en una comarca de la Bretaña francesa: avanza catorce kilómetros por hora ... Hace bien México en defender su personalidad, porque esto quiere decir que se afirma, que tiene deseo de vivir”.<sup>263</sup> Mediante esta declaración se manifiesta otra vez una firme oposición a Estados Unidos, la “ola del Norte”, frente a cuyo avance el ejemplo de la revolución cultural en México representa una forma de resistencia latinoamericana contra la expansión estadounidense.

El análisis de la prensa de este periodo muestra las diferentes formas en las que se hace presente esta tensión en el ambiente cultural, como en el poema “Viaje” de Salvador Novo. El impacto del cinematógrafo, la radiofonía, los automóviles, el jazz y la cámara fotográfica permean en el lenguaje visual y escrito de la publicidad, la literatura, así como en las prácticas artísticas y los roles sociales.

---

<sup>262</sup> Salvador Novo, “Viaje”, *Antena*, núm. 3 (septiembre de 1924): 6. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 52.

<sup>263</sup> Rose Corral, “México y la cuestión americana...”, 297.



Una fotografía tomada por Edward Weston en 1924 muestra a Miguel Covarrubias y a Tina Modotti en una azotea de la Ciudad de México. En la fotografía puede notarse que Modotti porta con soltura una cámara Kodak, “más pequeña y plenamente portátil” que la de Weston, lo que le permite libertad en su manejo y con la que tiene un rango de movilidad más amplio.<sup>264</sup> De esta forma Modotti puede salir a las calles para fotografiar manifestaciones de grupos obreros o torres de antenas, y al mismo tiempo experimenta con los enfoques, la luz y los ángulos visuales con versatilidad. Además, Modotti encuentra en su cámara una herramienta de trabajo a la que en ocasiones concebía como un arma.<sup>265</sup> Rubén Gallo ha señalado la desconfianza que otros fotógrafos como Hugo Brehme muestran frente a la tecnología de la Kodak, debido a su condición autográfica, un aspecto que Modotti aprovecha para introducir una alternativa a la estética dominante de la época.<sup>266</sup>

Como se vio, a pesar de su inicial disposición arielista, en la revista mexicana *La Falange* se publica una antología y varias traducciones de poetas imagistas; asimismo, se plantean interesantes modos de aproximación entre la literatura y la fotografía a través de la sección “Kodak”. En esta sección de la revista se publican los textos de Porfirio Hernández y Salvador Novo, prosas híbridas que oscilan entre la crónica, el reportaje y el ensayo, donde se experimenta con la polifonía y la sátira. Si bien *Antena* no tiene una sección titulada “Kodak”, se pueden encontrar en sus páginas espacios de continuidad, reverberaciones de la sección de *La Falange*.

En el primer número, Salvador Novo publica otras “Confesiones de pequeños filósofos”. Esta vez, los textos aluden a Jeanne D’Arc, Noé, Salomé y Cuauhtémoc. Al asumir la voz del tlatoani mexicana, Novo apunta: “Dicen los periódicos que me yergo altivo en el Paseo de la Reforma y en Río de Janeiro. ¡Qué herencias del Santo Tribunal de Inquisición! ¿Acaso estoy en un lecho de rosas?”<sup>267</sup> De este modo, el escritor comenta sobre la donación de la estatua de Cuauhtémoc

---

<sup>264</sup> Rubén Gallo, *Máquinas de Vanguardia*, 50-58.

<sup>265</sup> El ensayo de Modotti, “Photography as a weapon for Agit propaganda for Use by the International Red Aid” fue publicado por primera vez en la revista del *Socorro Rojo Internacional* en 1932 y muestra estos vínculos de experimentación y militancia sujetos a la cámara fotográfica. Véase Audrey Goodman, “Local Apertures and Errant Visions: Tina Modotti’s Mexican Modernism”. En *Écritures dans les Amériques au féminin: un regard transnational*. Ed. Dante Barrientos-Tecun y Anne Reynes-Delobel. (Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2017). Disponible en línea: <http://books.openedition.org/pup/7461> (consulta: 5 de noviembre 2022); Patricia Albers, *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti*, (California: California University Press, 2002), 355; Olivier Debrouse, *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*. (Austin: University of Texas Press, 2001), 260.

<sup>266</sup> Rubén Gallo, *Máquinas de Vanguardia*, 50.

<sup>267</sup> Salvador Novo, “Confesiones de pequeños filósofos”, *Antena*, núm. 1 (junio 1924): 7. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 17.

que el gobierno mexicano había hecho como parte de los festejos para el Centenario de la Independencia de Brasil. Esta veta de continuidad entre *La Falange* y *Antena* se puede ver en la publicación de otra serie de “Instantáneas” de Porfirio Hernández para el segundo número de *Antena*. En esta ocasión los textos de Hernández tratan temas como “El más grande de los crímenes”, “La Natación” y “Los viejos”.<sup>268</sup>

En *Antena* hay otras asociaciones de Kodak con la literatura. Vale la pena detenerse en la reseña que escribe Pablo González Casanova I (1889-1936) sobre *El honor del ridículo*, un “libro de cuentos y novelas breves” con “realismo y fineza de observación” que publica Carlos Noriega Hope en 1924. La reseña de González Casanova enfatiza el trabajo periodístico de Noriega Hope, quien según el filólogo tiene “el talento de saber escoger asuntos propios para atraer la atención y mantener el interés del lector”, además de que es “expedito para escribir”. Para González Casanova, *El honor del ridículo* es la prueba de que “el periodismo no está reñido con la literatura” pues “la concisión de estilo, la belleza de la forma y la inventiva fácil” no impiden que el libro de Noriega Hope tenga gran valor literario. Para muestra, según Casanova, está el cuento “Las experiencias de Miss Patsy” en el que “no se sabe que ha de admirarse más: si la frescura del colorido y la viveza de la emoción o lo original de la forma del relato distribuida en pequeños cuadros, precisos como el interior de una Kodak”.<sup>269</sup> El libro de Noriega Hope es ilustrado por Andrés Audiffred e incluye un prólogo de Salvador Novo. Si se compara la portada de este libro con la carátula del número especial de *El Universal Ilustrado* dedicado a la radiofonía analizado anteriormente, se pueden ver algunas similitudes.

---

<sup>268</sup> Porfirio Hernández, “Instantáneas”, *Antena*, núm. 2 (julio 1924): 7-8. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 37-38.

<sup>269</sup> P.G.C. [Pablo González Casanova], “Carlos Noriega Hope, *El honor del ridículo*. L. Cardoza y Aragón, *Luna Park*. (Notas bibliográficas)”, *Antena*, núm. 4 (octubre 1924): 8-9. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 71.

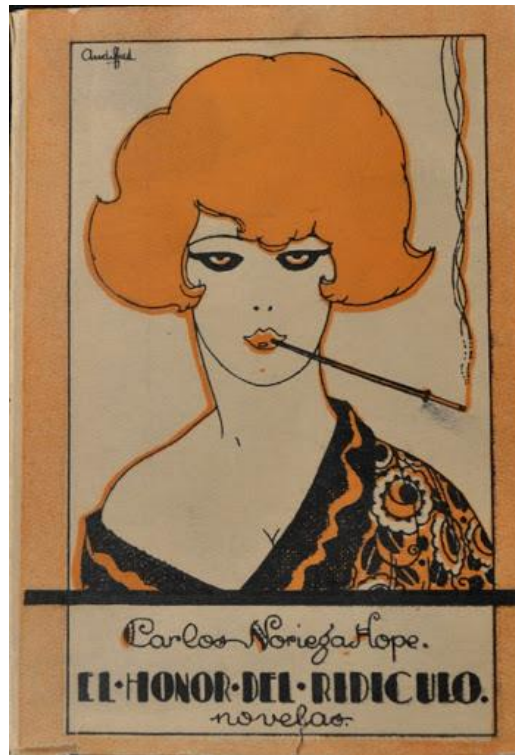


Figura 33.  
“El honor del ridículo” (1924) de Carlos Noriega Hope.  
Portada de Andrés Audiffred.

En esta cubierta se aprecia un retrato frontal en tonos negros y anaranjados de una figura que fuma mediante una boquilla. Como en la portada de *El Universal Ilustrado* revisada anteriormente, la persona porta un manto floreado que deja al descubierto uno de sus hombros. Se aprecia el maquillaje recargado alrededor de los ojos y los labios remarcados con lápiz labial. La disposición del rostro deja ver un semblante intrigante, de mirada profunda (Fig. 33). La fijación de Audiffred y Carlos Noriega Hope por esta imagen no es arbitraria y respondía a una tensión subyacente en el ambiente intelectual del periodo.

Alrededor de los textos que los poetas vanguardistas publican en la prensa es común encontrar columnas dirigidas al público femenino, como en el manifiesto ultraísta ilustrado por Norah Borges de la revista *Baleares* o el número especial de *El Universal Ilustrado* sobre la radio, en el que hay una amplia presencia de mujeres en sus páginas, como autoras o mediante fotografías e ilustraciones publicitarias. Como señala Esther Gabara, la percibida “feminización” de

periódicos y revistas provoca incomodidad en el campo literario marcadamente masculino.<sup>270</sup> De acuerdo con Gabara, las imágenes que circulan en la prensa ilustrada de la época “se enfocaban en los nuevos estilos de las mujeres modernas como la *flapper* ... cuya independencia financiera y desafío del comportamiento sexual normativo amenazaban el control social del hombre”.<sup>271</sup>

En la prensa de este periodo hay “una abundancia de representaciones descriptivas —y prescriptivas— de la feminidad” que responde a las nuevas presencias femeninas en el espacio público:

las jóvenes se vestían al estilo *flapper*, con el pelo corto y los labios rojos brillantes, sosteniendo cigarrillos en manos exquisitamente cuidadas; las activistas organizaban grupos feministas que distribuían panfletos y hacían campaña por la igualdad de derechos; las mujeres indígenas con trajes tradicionales eran designadas como símbolos nacionalistas.<sup>272</sup>

De este modo, converge la incomodidad de ciertos escritores e intelectuales “frente a un potencial contagio por parte de la esfera letrada ante la creciente ubicuidad de una industria cultural popular considerada femenina y, por lo tanto, frívola”.<sup>273</sup> Un fragmento del poema “La Flapper”, de Roberto Barrios, publicado en el último número la revista *Antena* permiten señalar algunos elementos para comprender la asociación entre los caracteres culturales estadounidenses y esta figura, entonces reconocida, para bien y para mal, como un modelo de la mujer moderna:

Las flappers! / Rosales con fonógrafos / repitiendo las mismas cosas del sufragismo. / Las agujas gastadas / estropean los discos. / Las tijeras de Dalila son de fábrica yanqui ... El que inventó a la flapper / opacó a Pasteur. / La fragancia de su invento / saturó las ciudades / haciendo quebrar las perfumerías... / Los descubrimientos falsos se dan la mano. / La mujer masculinizada y el Polo.<sup>274</sup>

Desde el principio del poema se encuentra el vínculo entre la mujer y la máquina, en este caso el fonógrafo y la *flapper* que defiende su derecho al voto. La alusión a que las tijeras de Dalila son de fábrica yanqui refuerza la asociación del personaje femenino con la industria

---

<sup>270</sup> Esther Gabara, *Errant Modernism: The ethos of photography in Mexico and Brazil* (Durham & London: Duke University Press, 2008), 144.

<sup>271</sup> Esther Gabara, *Errant Modernism...*, 157-158.

<sup>272</sup> Viviane Mahieux, *Urban Chronicles in Modern Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2011), 126-127.

<sup>273</sup> Viviane Mahieux y Elissa Rashkin, “La voluntad de escribir: mujeres en el campo de las letras (1910-1940)”. En *La revolución intelectual ...*, 405-429.

<sup>274</sup> Roberto Barrios, “La Flapper”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 5. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 83.

estadounidense. Es posible que la publicidad de la Kodak, en la que a menudo se muestra a mujeres con el estilo *flapper* tomando fotografías, haya reforzado esta idea. En ese sentido, el poema también se refiere a la “mujer masculinizada” y su asociación con el polo, considerado un deporte extranjero. Se perfila en el campo literario de México la percepción de una doble amenaza mediante la relación entre las mujeres modernas y las máquinas: por un lado, el poderío industrial y tecnológico de Estados Unidos, y por otro, la amenaza al control social del hombre, la hegemonía masculina en la prensa y otros espacios.

Según Hal Foster,

fue durante esta época, en una actualización del monstruo de Frankenstein, cuando se inventó el *robot* como una máquina obrera industrial que funciona sin control, volviéndose asesina contra su creador humano. El término fue acuñado por el dramaturgo checo Karel Capek, quien desarrolló este tema en su obra de teatro de *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* de 1921, mientras que Fritz Lang ofreció una personificación más potente con la robot-vampiresa María, que inspira a las masas trabajadoras a una rebelión desastrosa en su película *Metropolis* de 1927.<sup>275</sup>

A principios de ese año, Salvador Novo declara en *El Universal Ilustrado* que la literatura mexicana moderna “es una muchacha fresca y viril”.<sup>276</sup> Con esta especie de aforismo, Novo vuelve a delinear las tensiones presentes en la esfera cultural y señala indirectamente a la cronista Cube Bonifant (1904-1993), representante de una nueva clase de escritora a la que se ve con recelo desde ciertos lugares de la prensa cultural. Antonia “Cube” Bonifant López —escritora autodidacta que llega en 1920 a la Ciudad de México desde El Rosario, Sinaloa— es una periodista asalariada e independiente que publica con regularidad en *El Universal Ilustrado* y otros periódicos de la época. Bonifant se distingue, al principio de su carrera periodística, por llevar a la puesta en página una “feminidad arriesgada” situada entre la imagen de la mujer decadentista del siglo XIX y la moderna *flapper* de Estados Unidos.<sup>277</sup> Su seudónimo Cube o QB establecía un nexo con el cubismo y las vanguardias, pero también juega con la ambigüedad del género sexual y la síntesis literaria.<sup>278</sup> En este sentido, los textos que Cube Bonifant publica en *El Universal Ilustrado* tienden hacia un estilo

---

<sup>275</sup> La película se basa en la novela homónima de la escritora Thea von Harbou, publicada en 1925. Ver Hal Foster, “Dada and Bauhaus dolls and puppets”, 232. La traducción es mía.

<sup>276</sup> “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, *El Universal Ilustrado* (22 enero 1925): 30-31. Citado en Cube Bonifant, *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. Introducción selección y notas de Viviane Mahieux. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Equilibrista, 2009), 24.

<sup>277</sup> Cube Bonifant, *Una pequeña marquesa de Sade...*, 19-23.

<sup>278</sup> Hilda Doolittle (1886-1961), poeta imagista estadounidense contemporánea de Bonifant, adoptó una estrategia similar pues firmaba en revistas, libros y poemas como “H.D.”.

breve y fragmentado, asociado al lenguaje periodístico y al carácter telegráfico de los cables de noticias en la radio.

Como ha señalado Viviane Mahieux, no son pocas las polémicas entre Cube Bonifant y otros escritores de la época. Sin embargo, “los debates sobre el afeminamiento de la literatura mexicana de mediados de los años veinte no surgieron simplemente de tensiones estéticas y políticas dentro de la intelectualidad mexicana. Fueron también, indirectamente, polémicas sobre el lugar de la literatura nacional en una incipiente cultura de masas donde la prensa popular y el cine empezaban a ocupar un lugar primordial”.<sup>279</sup> En adición a esto, Esther Gabara ha mostrado que, al mismo tiempo, “la codificación de los movimientos de vanguardia mediante el género determinó el valor y el significado (la fuerza ética y estética) de su producción literaria y artística”.<sup>280</sup> De este modo, “la lucha por la definición de literatura moderna y su futuro fue una batalla entre una estética ‘viril’ y otra ‘afeminada’. Esta división se explicó en términos de responsabilidad social: la literatura viril contribuía a la institucionalización del proyecto revolucionario y a la continuidad pacífica de los ideales revolucionarios; la literatura afeminada debilitaba los objetivos sociopolíticos del México nuevo en favor de las influencias extranjeras.”<sup>281</sup>

Conviene entonces subrayar la elección de Cube Bonifant, Salvador Novo y Carlos Noriega Hope por asociar su literatura a partir de referentes externos al paradigma revolucionario, como la imagen de la *flapper*, una máquina como la cámara Kodak o los nuevos caracteres de la prensa y la literatura norteamericana. Sus exploraciones estilísticas alrededor de las formas literarias breves coinciden con las de otros autores que colaboran en las revistas aquí analizadas. En *Proa* y en *Plural* destacan las prosas breves de Ramón Gómez de la Serna y Enrique González Tuñón.

En el caso de la revista *Antena* se encuentran varios textos de José María González de Mendoza, también conocido como “El Abate de Mendoza”, que corresponden a aproximaciones similares al respecto. Aunque su primera colaboración para *Antena* es un poema, destacan sus textos en prosa que incluyen variaciones de la brevedad. Así, en el segundo número, publica una serie de “Cuentos sintéticos” y en el quinto presenta “Tres Sketches”, narraciones cortas que no rebasan las diez líneas. González de Mendoza también colabora en la sección “Anecdotario”, dedicada a diversos escritores a lo largo de varios números. El anecdotario consta de historias

---

<sup>279</sup> Cube Bonifant, *Una pequeña marquesa de Sade...*, 29-30.

<sup>280</sup> Esther Gabara, *Errant Modernism...*, 144.

<sup>281</sup> Esther Gabara, *Errant Modernism...*, 144.

breves que relatan escritores y artistas sobre sus contemporáneos con la intención de acercar a los lectores a la vida privada de intelectuales como Alfonso Reyes. La primera entrega de este anecdotario se compone de una serie de “epigramas” dedicados a José Juan Tablada, a quien se le atribuye el crédito de ser el introductor de las formas sintéticas de la poesía japonesa, como el haikai, en la lírica mexicana.<sup>282</sup>

Otro ejemplo de estos ejercicios de prosa breve son las “Atmósferas” que Xavier Villaurrutia publica en el tercer número de *Antena*. Estas atmósferas son aforismos que versan sobre la obra de pintores notables, como Watteau, El Greco, Rubens y Velázquez, por ejemplo: “A cualquier hora que veamos un Cézanne, resulta que va a sonar el mediodía” o “Zuloaga arroja sobre sus cuadros puñados de aire sólido”.<sup>283</sup> Como se ha señalado en otros estudios, Villaurrutia desarrolla durante estos años una atracción por lo que se ha denominado cubismo literario, una búsqueda por “la simplificación y estilización de formas” surgido “a la par o en diálogo con el cubismo plástico, arte austero de signo conceptual, racional e intelectual [que] se asumió abiertamente como un nuevo clasicismo”.<sup>284</sup> Estas exploraciones pueden encontrarse en su libro *Reflejos*, libro de poemas publicado en 1926 e ilustrado por Agustín Lazo, en el que “los títulos son de una sola palabra, como si fuera para recalcar la reducción a lo esencial”.<sup>285</sup>

Una asociación directa entre la Kodak con la literatura se encuentra en la obra del poeta franco-suizo Blaise Cendrars y quienes formaron parte del Modernismo Brasileño.<sup>286</sup> A mediados

---

<sup>282</sup> Francisco Monterde García Icazbalceta, “Epigramas de José Juan Tablada (Anecdotario)”, *Antena*, núm. 2 (agosto 1924): 10-11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 40-41.

<sup>283</sup> Xavier Villaurrutia, “Atmósferas”, *Antena*, núm. 3 (septiembre 1924): 5. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 51.

<sup>284</sup> Anthony Stanton, “La poética plástica del primer Villaurrutia”. En *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. Ed. Anthony Stanton. (México: El Colegio de México, 2015), 169-194.

<sup>285</sup> Anthony Stanton, “La poética plástica...”, 180.

<sup>286</sup> Blaise Cendrars (1887-1961), poeta viajero y vanguardista, cercano a los grupos cubistas y orfistas de Francia, publicó varios libros a lo largo del siglo pasado con repercusiones importantes que merecen anotarse. *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), publicado en colaboración con Sonia Delaunay-Terk, es muy innovador porque no se sujeta al formato tradicional del libro y establece una correspondencia entre la poesía de Cendrars y la pintura abstracta de Delaunay-Terk. La prosa del Transiberiano anuncia desde su título temas que Cendrars exploró con frecuencia: el viaje, la prosa poética breve y el registro simultáneo de ese desplazamiento. *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918) es otra muestra de Cendrars como poeta viajero y un libro de cuya traducción al inglés se encargó John Dos Passos en 1931. Después Cendrars publicó su *Anthologie nègre* (1921), una compilación y un amplio tratado sobre la literatura oral en lengua francesa de África que ha provocado, desde su publicación, a la vez entusiasmo y controversia. Véase Carol Damian. “Tarsila Do Amaral: Art and Environmental Concerns of a Brazilian Modernist”, *Woman's Art Journal* vol. 20, núm. 1 (1999): 3-7. <https://doi.org/10.2307/1358838> (consulta: 30 de diciembre de 2019); Gillian Sneed, “Anita Malfatti and Tarsila Do Amaral: Gender, ‘Brasilidade’ and the Modernist Landscape”, *Woman's Art Journal*, vol. 34, núm. 1, (2013): 30-39. <http://www.jstor.org/stable/24395332>. (consultado: 30 de diciembre de 2019); Carole Maccotta. *Politics of Adaptation*

de los años veinte, en Brasil coexisten dos aproximaciones estéticas respecto al arte moderno en aquel momento. Por un lado, como se ha visto, está la ciudad de Río de Janeiro, venerada por su arquitectura virreinal y en la que el estilo arquitectónico neocolonial cobra relevancia a partir de 1922. Simultáneamente, en São Paulo, la otra gran ciudad brasileña, se presenta una propuesta vanguardista desde la paradigmática Semana de Arte Moderno con las obras y presentaciones de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfati y Mario de Andrade.<sup>287</sup>

En 1924 Cendrars está en Brasil, invitado por Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade para recorrer diversas regiones de ese país. Durante el viaje recibe la primera edición de su entonces más reciente colección de poemas, titulada *Kodak* bajo el subtítulo “Documentaire” y publicada por la Librairie Stock de París, con un diseño de portada de Frans Masereel y un retrato de Cendrars hecho por Francis Picabia. El poemario reúne sesenta y tres poemas en forma de viñetas breves escritas por Cendrars durante sus viajes por Norteamérica y otros lugares, “plasmados en el papel con la aparente inmediatez y franqueza que hay en el registro fotográfico de un viajero”.<sup>288</sup> Como apunta Aracy Amaral, la presencia de Cendrars en Brasil es muy importante para “una fase fundamental en la definición de la pintura de Tarsila de Amaral, así como para la obra de Oswald de Andrade. Su influencia se ve, ciertamente, en Manuel Bandeira, Mário de Andrade, así como en Luiz Aranha, y, por supuesto, en la fase de redescubrimiento de Brasil, en Oswald de Andrade y su obra-manifiesto *Pau Brasil* de 1924”.<sup>289</sup>

El libro *Kodak*, de Cendrars, es reseñado y uno de sus poemas traducido en la revista *Plural* de Madrid, en 1925. La traducción es hecha por su director, César A. Comet, con la nota “Del libro

---

in *Anthologie Nègre by Blaise Cendrars and the Ballet La Création Du Monde*. (North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill, 2011). <https://doi.org/10.17615/sak0-tj96>. (consultado: 30 de diciembre de 2019).

<sup>287</sup> Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. Edição revista e ampliada. (São Paulo: Editorial 24 / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997), 15-20. Agradezco a la Dra. Yanna Hadatty por compartirme este libro.

<sup>288</sup> *Kodak (Documentaire)*, constituye una forma interesante con la que Cendrars estableció un vínculo con el nombre del artefacto. Por una parte, el título provocó problemas legales por el uso no autorizado de la marca registrada. No obstante, la editorial consideró “aceptable usar un nombre comercial dado que ese nombre ha adquirido el sentido de un objeto en el lenguaje cotidiano”. Sus argumentos eran que la propia compañía había hecho de Kodak “el sinónimo del artefacto fotográfico que acompaña al viajante” y que el libro era una forma de publicidad gratuita para la compañía. Eventualmente el conflicto se solucionó con el compromiso de que el título ‘Kodak’ se retirara de las ediciones subsiguientes del libro de Cendrars. Véase Elena Gualtieri, “Kodak Modernism: Avant-Garde Poetry in the Age of Popular Photography”, *Modernist Cultures*, vol. 7, núm. 2 (octubre 2012): 180-204.

<sup>289</sup> “Cendrars y Oswald de Andrade se leyeron mutuamente poemas en su época de mayor intimidad intelectual, es decir, a lo largo de 1924, y Cendrars admiró y siguió de cerca la creación de los poemas de ‘Pau Brasil’. De hecho, en este libro clave de la poética brasileña moderna, de la segunda etapa del movimiento desencadenado en 1922, se publicó en París en 1925, en la editorial dirigida por Cendrars”. Véase Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil...*, 15. La traducción es mía.



Kodak (Documentaire)”. El poema traducido como “Las mil islas”, describe un panorama isleño en torno “al horizonte del lago Ontario, uno de los paisajes más hermosos que se encuentran en América del Norte”.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Blaise Cendrars, “Las mil islas”, trad. César A. Comet, *Plural*, no. 2 (febrero 1925): 22. Digitalización disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO) <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/37333> (consulta: mayo 2021)

## Epílogo

En su último número, fechado en noviembre de 1924, la revista *Antena* dedica un homenaje póstumo al pintor Abraham Ángel (1905-1924).<sup>291</sup> Así aparece consignado en la sección Notas: “La portada de *Antena* la cubre, ahora, la reproducción de un cuadro de Abraham Ángel, muerto recientemente, cuando la crítica fijaba en él la vista, pensando en una segura realidad de nuestro ambiente pictórico”.<sup>292</sup> El cuadro reproducido es el retrato de Esperanza Crespo, visto anteriormente. La misma se reprodujo después en *Martín Fierro*.

En el número final de *Antena* se publican poemas de María Enriqueta Camarillo y Jaime Torres Bodet. Francisco Monterde aporta la reseña de una exposición del fotógrafo Edward Weston en la Ciudad de México. Es la única reseña crítica sobre alguna muestra de arte que se hizo en toda la revista, dentro de la sección “Arte”, que sólo aparece en el quinto y último número de noviembre de 1924. En la exposición del fotógrafo estadounidense, Monterde nota cierta recurrencia en los paisajes, que dejan a la vista, según sus palabras, un “cubismo ingenuo de las casas de adobe, cortadas por la sorpresa del camino, como deben ser vistas por los pájaros —más afortunados que los aviadores”. Para Monterde, las fotografías de Weston capturan “el vértigo de las escalinatas arqueológicas” ya que “sólo vistas de cerca por Weston las pirámides hacen sentir el peso de los siglos que se abate sobre Teotihuacan”.<sup>293</sup>

En esta entrega también aparece una hoja publicitaria que promociona la primera Feria Nacional del Libro y una Exposición de Artes Gráficas, organizadas desde la Secretaría de Educación en el Palacio de Minería de la Ciudad de México. En el anuncio se invita a una demostración de cómo se producen libros, periódicos y revistas. El anuncio indica que Feria del Libro se llevaría a cabo del 1º al 10 de noviembre de 1924, y en su programa incluía varias

---

<sup>291</sup> La obra de Abraham Ángel (1906-1924) ilustró también la portada del número 6 de la revista *La Falange*, una reproducción del cuadro *Muchacha en la ventana* de 1923.

<sup>292</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 93.

<sup>293</sup> Francisco Monterde García Icazbalceta, “La exposición de Edward Weston”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 10-11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 88-89.

actividades: una exposición de la historia del libro, una proyección cinematográfica, un concierto y un salón de té.<sup>294</sup>

Finalmente, en la última página se anuncia la irrupción de un nuevo movimiento:

En París se prepara la publicación de esta nueva revista; *1924*, bajo el pabellón del SURREALISMO (con tres eras). El Abate de Mendoza, que será uno de sus redactores, nos da, acerca de ello, las siguientes luces: “El Surrealismo no acaba de nacer. La palabra la inventó Guillaume Apollinaire, en 1917, para calificar su drama *Les Mamelles de Tiresias*. Esa obra, otras de Pierre-Albert Birot, *Ubu Roi*, la genial pieza de Alfred Jarry, etc, forman el núcleo inicial del SURREALISMO que como movimiento estético acaba de ser desencadenado sobre París, como una tempestad, por un grupo de poetas de vanguardia, franceses: los manifiestos han sido los rayos; los truenos, los artículos en la prensa.” Como es natural, esta Revista cambiará de nombre con la primera hoja de cada nuevo calendario, indicando así, su renovación constante. Los lectores de *Antena* serán los primeros en conocer el manifiesto de la nueva publicación SURREALISTA.<sup>295</sup>

A pesar de esta noticia, *Antena* ya no se publica en diciembre de 1924. Esto puede pensarse como un punto de no retorno dentro de la esfera intelectual de México. A lo largo de 1925 y “a partir de intervenciones de autores como Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda”, la novela *Los de abajo: cuadros y escenas de la revolución actual*, publicada originalmente por Mariano Azuela en 1916, “fue rescatada e interpretada como el paradigma de una ‘literatura viril’ que representaría, según estos autores, a la literatura nacional ‘auténtica’, en contra de un percibido ‘afeminamiento’, término homofóbico utilizado para atacar a las formas escriturales representadas por autores que no participaban de dicha noción de nacionalismo e identificado con el diagnóstico del cosmopolitismo como traición a los valores de la nación”.<sup>296</sup> Como apuntan Elissa Rashkin y Viviane Mahieux, desde esta distinción se plantea una “disyuntiva entre las obras nacionalistas — consideradas como viriles, responsables, robustas— y las obras cosmopolitas vistas como afeminadas, débiles y superficiales”.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> La Feria del Libro se llevó a cabo del 1º al 10 de noviembre de 1924, de acuerdo con el anuncio en contratapa de la revista. Véase *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): s/p. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 95.

<sup>295</sup> “Notas”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 15. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 93.

<sup>296</sup> Ignacio Sanchez Prado, “Naciones intelectuales: campo literario y nación en la literatura de la primera mitad del siglo XX”. En *La revolución intelectual de la Revolución mexicana...*, 181.

<sup>297</sup> Viviane Mahieux y Elissa Rashkin, “La voluntad de escribir...”, 407.

Como se ha señalado, hay elementos en la obra periodística y performativa de Cube Bonifant que influyeron en las polémicas sobre la literatura nacional de la posrevolución. Eventualmente, la cronista publicará una columna en *El Universal Ilustrado* titulada “Estación radiodifusora” bajo el seudónimo QB, como parodia y homenaje a la euforia por la radio entre escritores y artistas. La hostilidad a la que se enfrentó en el ámbito literario de la época provocó que sus colaboraciones en periódicos y revistas se difundieran a través de diferentes máscaras, seudónimos y otras firmas. Para mediados de los años treinta, Bonifant era considerada “la cronista cinematográfica más popular de México” bajo el nombre de Luz Alba.<sup>298</sup>

Por otro lado, el virreinalismo fue cada vez más relegado como movimiento literario tras la reedición de la novela de Azuela. Un signo de esta clausura es la publicación de la novela ensayística *Pero Galín* (1926), de Genaro Estrada, que narra la historia de Pedro Galindo, un entusiasta de la época virreinal y la cultura novohispana que viaja a Hollywood y se encuentra con el mundo de la *jazz age* en su apogeo. El texto de Estrada captura la paradoja de esa confluencia y señala el contraste entre el proyecto virreinalista y las formas de cultura estadounidense que inundan las páginas de la prensa y el espacio público. A pesar de que el arcón virreinalista es parcialmente cerrado en la literatura, la arquitectura neocolonial perdura hasta mediados del siglo XX principalmente en casonas de las Lomas de Chapultepec y Polanco, por entonces las más modernas colonias de la Ciudad de México.

Al sur del continente americano, en Buenos Aires, en abril de 1925, se publica en la revista *Proa* una carta colectiva de sus editores, por medio de la que se busca establecer correspondencia con escritores de otras regiones. En un fragmento de la carta, se lee:

Hemos querido, desde el principio, que *Proa*, haciendo justicia a su nombre, fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura ... Dejemos que nos llamen locos o extravagantes ... *Proa* vive en contacto directo con la vida. Ha dado ya sus primeros tumbos en la ola y se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias. Hoy quiere crecer un día más. Por eso le escribe a Vd. Dénos la mano de más cerca para ayudar este crecimiento.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Cube Bonifant, *Una pequeña marquesa de Sade...*, 41-44.

<sup>299</sup> “Carta de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz”, *Proa*, 2ª época, núm. 9 (abril 1925): 57. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-9/> (consulta: agosto 2021)

Dos meses después se publican las respuestas de Macedonio Fernández, Pedro Leandro Ipuche, Fernán Silva Valdés, Guillermo de Torre, Francisco Luis Bernárdez, Salvador Reyes y Alfonso Reyes, quien anota desde París: “Amigos, trabajadores de la *Proa*: soy vuestro, agradezco el llamado, y allá acudo a medio vestir, aunque sea en mangas de camisa, con lo que traigo encima, para reclamar mi puesto encima del mascarón de *Proa*, donde más pegue el viento y escupa el mar. Gracias. Pronto me haré presente con prosa o verso”.<sup>300</sup>

En mayo de 1925 se publica el texto “Los caminos de Alfonso Reyes”, la primera colaboración de Villaurrutia con la revista *Proa*.<sup>301</sup> Ese mismo mes, “setenta y ocho dibujos infantiles realizados según los nuevos métodos del arte mexicano” se exponen en la Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires.<sup>302</sup> La exposición es reseñada en *Proa* y en el periódico *Martín Fierro* se publica el siguiente recorte:

*Martín Fierro* invita a todos los artistas rioplatenses y a los artistas extranjeros residentes en la Argentina y el Uruguay, aún los de tendencias más avanzadas y audaces, a concurrir al Salón de Arte Moderno que este periódico promueve y que será inaugurado en local céntrico en el mes de Agosto próximo. Prestan su concurso ya a dicho salón destinado a reflejar el actual movimiento de las artes plásticas, los pintores, escultores, arquitectos y dibujantes siguientes: Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Pedro Figari, Emilio Pettoruti, Oliverio Gironde, Norah Borges, Xul Solar...<sup>303</sup>

Según Harper Montgomery, “la contemplación de las obras de arte infantil mexicano y de las pinturas de Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Abraham Ángel, animan a Norah Borges a desarrollar su interés por el arte popular y folclórico”.<sup>304</sup> Algunos años después, la artista argentina incluirá los cuadros de Abraham Ángel en su “lista de obras de arte que prefiero” publicada en el periódico argentino *La Nación*.<sup>305</sup>

---

<sup>300</sup> “Cartas”, *Proa*, 2ª época, núm. 11 (junio 1925): 51. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-11/> (consulta: mayo 2022)

<sup>301</sup> Xavier Villaurrutia, “Los caminos de Alfonso Reyes”, *Proa*, 2ª época, núm 10 (mayo 1925): 3-9. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-10/> (consulta: mayo 2022)

<sup>302</sup> Harper Montgomery, *The mobility of modernism*, 202.

<sup>303</sup> “Salón de Arte Moderno”, *Martín Fierro*, 2ª época, año 11, núm. 17 (mayo 1925). En la misma página, se publicó un fragmento del ensayo *La poesía de los jóvenes de México* de Xavier Villaurrutia, analizado en páginas anteriores. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/17/>

<sup>304</sup> Harper Montgomery, *The mobility of modernism*, 179.

<sup>305</sup> Norah Borges, “Lista de obras de arte que prefiero.”, *La Nación*, (12 de agosto de 1928): 7. Citado en Harper Montgomery, *The mobility of modernism*, 179.

La visita de los pintores Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano a Buenos Aires genera entusiasmo e interés en la prensa argentina. Críticos como Guillermo Korn notan en su obra un genuino *arte americano*: “México, libre del cosmopolitismo, trabajado por el dolor; con una viva tradición de arte popular parece haber iniciado en nuestra América la primera tentativa digna de ser tenida seriamente en cuenta ... Compenetrados de las corrientes más modernas y avanzadas de la pintura y con un dominio cabal de su técnica estos pintores se han propuesto entroncar con los motivos y, en parte, hasta con la forma de expresión tradicional del arte mexicano”.<sup>306</sup>

En junio de 1925, Castellanos y Rodríguez Lozano colaboran con reproducciones de obra en la revista *Proa* en el mismo número en el que se publican poemas de Oliverio Girondo y Federico García Lorca; para este número Ricardo Güiraldes escribe un texto sobre ambos pintores.<sup>307</sup> A partir del doceavo número de *Proa*, en julio de 1925, Xavier Villaurrutia y Alfonso Reyes aparecen en el directorio de redactores de la revista y eventualmente en *Proa* también se publica un poema de Jaime Torres Bodet.<sup>308</sup>

Por estas fechas se publica el último número de *Plural* en Madrid sin visos de continuidad ni motivos que expliquen la conclusión del proyecto. Asimismo, a partir de julio de 1925, en su décimo segundo número, *Proa* interrumpe su publicación. El motivo parece ser la salida de Jorge Luis Borges y Ricardo Güiraldes de la dirección de la revista justo cuando se cumple el primer aniversario de la revista. El número 13 se publica hasta noviembre con un texto que celebra el primer año de la revista:

Viaje magno de exploración y de conquista. Convicción de la existencia de un continente único, fundado sobre las capas astrales de las ondas de Hertz. Un año de montar los vientos sinuosos y las olas adversas.<sup>309</sup>

En el número cabalístico de *Proa* también se publica una carta de Xavier Villaurrutia:

Comprobando que la revista *Proa* “se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias” encuentro la fibra sensible y fuerte de su diferencia específica. Como muchas revistas, sí, pero con la voluntad —que no aparece en las otras— de acortar y anular

---

<sup>306</sup> Guillermo Korn, “¿Hacia un arte americano?”, *Valoraciones*, núm. 7 (1925): 66-69. Citado en Rose Corral, “México y la cuestión americana ...”, 303.

<sup>307</sup> Ricardo Güiraldes, “Manuel Rodríguez Lozano - Julio Castellanos”, *Proa*, 2ª época, núm. 11 (junio 1925): 56. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-11/> (consulta: febrero 2023)

<sup>308</sup> Jaime Torres Bodet, “Playa”, *Proa*, 2ª época, núm. 13 (junio 1925): 11-12. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-13/> (consulta: febrero 2023)

<sup>309</sup> “Proa”, *Proa*, 2ª época, núm. 13 (noviembre 1925): 5-6. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-13/> (consulta: febrero 2023)

distancias. La revista de los escritores de mi grupo tendrá un empeño semejante: establecer las corrientes de aire del mundo. No importa que algunos huéspedes enfermen de pulmonía. Allá ellos. Siga *Proa* dirigida y feliz. Sola como hasta ahora.<sup>310</sup>

Aunque *Proa* parece encaminarse a un destino incierto, los hermanos Borges, cofundadores de la revista, viven acontecimientos relevantes. En 1925 Jorge Luis Borges edita dos libros en el sello editorial de *Proa*: el poemario *Luna de Enfrente*, con un dibujo de Norah Borges en la portada, e *Inquisiciones*, una colección de ensayos y reseñas que habían aparecido en la misma revista. Aquel año, a través de Ricardo Güiraldes, Borges conoce a Victoria Ocampo.

Si bien Norah Borges colabora con varios dibujos para *Proa*, entre los que destacan retratos de Raymond Radiguet y Guillermo de Torre, sus aportaciones disminuyen en los últimos números de la revista. No obstante, en pocos meses realizará su primera exposición individual en la Asociación Amigos del Arte.

A principios de 1926 se publica el último número de *Proa*, en el que aparece la “Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa*”, firmada por Jorge Luis Borges, acompañada de ilustraciones con motivos populares hechos posiblemente por Norah Borges (Fig. 34). Escrita en “julio del novecientos veinticinco”, como se indica al final de la carta, el texto es una despedida que anuncia el final de la revista argentina. Sirva la siguiente transcripción como desenlace de su historia:

No sé de intentona mejor que la realizada por *Proa*... Y sin embargo... Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho de fracasar y andar solos y de poder sufrir. No sin misterio me ha salido lo de santísimo, pues hasta Dios nos envidió la flaqueza y, haciéndose hombre, se añadió el sufrimiento y rebrilló como un cartel en la cruz. Yo también quiero descenderme. Quiero decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá y alguna caña dulce. Sé que a Ricardo lo está llamando a gritos este pampero y a Brandán las sierras de Córdoba. Abur Frente Único, chau Soler, adiós todos. Y usté Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya, deme el chambergo y el bastón, que me voy.<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> “Cartas”, *Proa*, 2ª época, núm. 13 (noviembre 1925): 60. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-13/> (consulta: febrero 2023)

<sup>311</sup> Jorge Luis Borges, “Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa*”, *Proa*, núm. 15 (enero 1926): 26. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-15/> (consulta: febrero 2023)



Figura 34. Jorge Luis Borges, “Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de Proa”, en *Proa*, núm. 15, enero de 1926.



## Consideraciones finales.

Tras realizar el análisis de tres revistas culturales de la Ciudad de México, Madrid y Buenos Aires a mediados de los años veinte del siglo pasado, esta investigación aporta información relevante sobre el clima intelectual y cultural de hace poco más de cien años. Al examinar a las revistas como objetos autónomos y considerar sus respectivos contextos, se presenta una comprensión más profunda de la producción cultural del periodo, cuando se cumple el primer centenario de la aparición de las vanguardias.

Entre las primeras conclusiones de esta investigación está subrayar la importancia de las revistas como plataformas transnacionales para el intercambio cultural y la colaboración. En este sentido, la correspondencia, la movilidad y los viajes de artistas e intelectuales influyeron en la difusión de los movimientos de vanguardia y en el establecimiento de redes intelectuales a través de las revistas culturales. Los frecuentes viajes entre Europa y América Latina de diversos artistas e intelectuales definieron la representación de sus innovaciones artísticas y literarias. Así, la proa de los barcos se convirtió en una metáfora de la vanguardia, mientras que las antenas de radio simbolizaban su comunicación a larga distancia a través de una red expandida que cruzaba océanos y fronteras.

Puede señalarse un primer acto de la vanguardia hispanoamericana gracias al *contexto de lectura* definido por Annick Louis. Aparecieron varias revistas que compartieron algunas características formales a principios de los años veinte. En algunos países latinoamericanos se publicaron “hojas de vanguardia” que se distribuyeron como volantes o que, en algunos casos, se pegaron en las paredes de las calles. Las hojas incluyeron manifiestos, proclamas internacionales de vanguardia y, según la publicación, directorios con nombres y firmas de artistas y escritores. El uso del grabado fue otro rasgo característico, aunque no exclusivo. Este formato es visible en revistas como *Prisma* de Buenos Aires, Argentina, *Actual* en la Ciudad de México y *Antena*, la hoja del movimiento vanguardista chileno editada en Valparaíso.

Los viajes de los hermanos Borges por Europa les permitieron establecer una red de colaboración que se extendió, durante los primeros años de la década de 1920, a varias ciudades de Europa y América Latina. Durante este periodo, el trabajo de Norah Borges puede haber sido

más visible que el de su hermano, ya que sus grabados fueron ampliamente reproducidos en las revistas españolas *Cervantes* y *Grecia*. Tiempo después, en la revista *Ultra*, Norah Borges se convirtió en una destacada ilustradora del ultraísmo y con su hermano, desempeñó un papel clave en la difusión de este movimiento vanguardista en la región del Río de la Plata.

México, como muchos otros países, experimentó un choque de modernidades al producirse la interacción entre los avances tecnológicos de la época y el redescubrimiento del legado prehispánico y virreinal. Esta convergencia de ideas y culturas produjo resultados interesantes, algunos de los cuales siguen conformando la identidad cultural de México. Una tendencia relevante que surgió durante este periodo se caracterizó por una renovada apreciación de la época colonial, sobre todo en la literatura y la arquitectura. La literatura virreinalista, ambientada en el periodo del dominio colonial español en México, experimentó un auge hoy olvidado, mientras que la arquitectura neocolonial comenzó a extenderse por los vecindarios modernos de la capital. La búsqueda de una nueva estética virreinal estaba impulsada por el deseo de volver a conectar con el patrimonio cultural de México y forjar una identidad propia para el país. Al mismo tiempo, existían importantes tensiones políticas y culturales con Estados Unidos. Reflejos de esas tensiones pueden encontrarse en la popularidad de la cámara Kodak entre la sociedad, una cuestión que se expresó de varias formas en las revistas, la literatura y otros medios de comunicación. Otra tecnología muy popular fue la radiofonía, que provocó asombro y desconcierto entre la gente.

Para 1923, “la locura de la radio” de la sociedad mexicana se trasladó a diversos medios impresos, y esto se puede ver particularmente en publicaciones como *El Universal Ilustrado*. El *contexto de publicación* del número dedicado a la radiofonía en este semanario ofrece valiosas pistas sobre la recepción que intelectuales, artistas y otros sectores sociales hicieron de este medio entonces novedoso. Las interpretaciones de poetas y pintores de la época revelan una visión de la radio desde el extrañamiento, la oscuridad e incluso lo espiritual. A menudo, la radio era pensada como una especie de ventana hacia lo desconocido, la noche y sus espectros. Por ello también se hablaba de la radiofonía en términos esotéricos, ya que las explicaciones científicas de su funcionamiento eran difíciles de comprender. En este sentido, resulta necesario señalar la aparición del surrealismo en el segundo semestre de 1924, precisamente durante el periodo de circulación de las revistas aquí analizadas.<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> “*La Révolution surréaliste*, la revista que constituyó la columna vertebral del movimiento surrealista, duró diez años, desde 1924 hasta que, tras el número 12, en 1929 cedió el paso a *Le Surréalisme au service de la révolution*, que

A mediados de 1924 se publicó en México la revista *Antena*, sorteando la oposición entre el legado del pasado y las novedades de la modernidad. Su título e identidad gráfica pretendían establecer una conexión con la antena radiofónica, uno de los símbolos de la vanguardia. Sin embargo, la revista mantuvo un tono moderado en su maquetación y propuesta discursiva, como lo deja ver su *contexto de lectura*, en el que se remite su formato a la revista española *Índice*. Así, el proyecto de *Antena* buscaba unir a la radiodifusión, un medio entonces novedoso y misterioso, con la literatura, sin la experimentación de otras revistas contemporáneas como *Irradiador*. El *contexto de publicación* de *Antena* ofrece un interesante ejemplo de cómo la escena cultural y artística de México intentó navegar por las complejidades de la modernidad sin dejar de mantener una conexión con el pasado, lo que resultó en una estética que combinaba, hasta cierto punto, elementos de ambos mundos.

El *contexto de edición* propuesto para *Antena* permite un análisis más profundo de esta revista y otras publicaciones vinculadas a ella, como las “Ediciones de la Revista Antena”, las separatas con textos de Francisco Monterde y Xavier Villaurrutia, quienes se perfilan como los principales impulsores de este proyecto editorial, posiblemente con la orientación de Alfonso Reyes. En el primer libro analizado destaca la participación de Monterde en el Grupo Ariel, colectivo que celebraba el pasado prehispánico y colonial de México a través de representaciones teatrales al aire libre y expediciones arqueológicas. La segunda separata es una conferencia-antología preparada por Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México”, en la que se ofrece un vistazo al turbulento panorama literario de México a mediados de aquellos años veinte. La transposición del Génesis de Adán y Eva a las figuras de Ramón López Velarde y José Juan Tablada resulta ilustrativa al respecto. Por un lado, muestra una confrontación: la poética *femenina* y cosmopolita de Tablada, “maestro de las literaturas exóticas, el eco de todas las manifestaciones revolucionarias europeas y norteamericanas”<sup>313</sup> frente a la poética *masculina* y católica de López Velarde que inauguraba, según Villaurrutia, a “la reacción contra el lirismo racional, contra el espíritu extranjero y la defensa y exaltación del patrimonio nacional”.<sup>314</sup> La conferencia también presentó la primera definición y alineación del “grupo sin grupo” responsable de las revistas paradigmáticas *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931).

---

a su vez fue eclipsada por la más lujosa y estéticamente ambiciosa *Minotaure*”. Rosalind Krauss, “Surrealist aesthetics” en Hal Foster et al, *Art Since 1900...*, 218. La traducción es mía.

<sup>313</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 8.

<sup>314</sup> Xavier Villaurrutia, *La poesía de los jóvenes de México*, 13.

A pesar de las tensiones mencionadas, el proyecto de *Antena* fue capaz de eludir la naturaleza enconada de los debates de su época y proporciona un foro abierto a las expresiones intelectuales y artísticas de diversas latitudes, aunque no se alejó totalmente del virreinalismo, una de las propuestas estéticas más conservadoras de la época. Este carácter plural permite situar a la revista, junto a *Proa* y *Plural*, en un lugar importante de la historia de la producción cultural latinoamericana. Artistas consagrados y emergentes de diversos países latinoamericanos publicaron en sus páginas, lo que se evidencia especialmente en su visualidad.

Como se apunta en esta investigación, los viajes propiciaron intercambios pero también generaron interrupciones. A pesar de que el proyecto de la revista *Proa* se detuvo temporalmente debido al viaje de los hermanos Borges por Europa entre 1923 y 1924, esto no impidió su colaboración con publicaciones de otros países. En la revista francesa *Manomètre*, por ejemplo, aparecieron junto al poeta Tristan Tzara en 1923. Además, contribuyeron a uno de los Dioramas Estridentistas del semanario mexicano *El Universal Ilustrado*, donde ambos compartieron página con David Alfaro Siqueiros a principios de 1924. Durante sus viajes por España se encontraron con una comunidad intelectual más reflexiva que rupturista, y con el movimiento ultraísta disperso en medio de polémicas internas. En este contexto, destaca la fundación de la *Revista de Occidente* en 1923, un suceso que marcó un momento significativo para la cultura española de la época. Fue por estos años que Jorge Luis Borges comenzó a traducir con más frecuencia a Herwarth Walden, James Joyce y Omar Jayyām en textos que aparecieron a partir de la nueva etapa de *Proa*, cuyo relanzamiento ocurrió a mediados de 1924.

El análisis de los grabados que hizo Norah Borges entre 1923 y 1924, publicados en *Antena*, *Proa* y *Plural* permite ver que su estilo no varió mucho temáticamente, pues fue recurrente su exploración de temas místicos y religiosos en grabados y dibujos donde abundan mujeres y figuras andróginas, así como el tema de la maternidad. Por otro lado, el registro de sus viajes en los grabados de la revista *Plural* muestra su preferencia por retratar a personas situadas dentro de jardines neoclásicos y plazas de ciudades europeas. Estilísticamente, las perspectivas oblicuas y los retratos expresionistas de sus primeros grabados se desplazaron hacia linóleos en los que parece buscar el trazo sencillo del dibujo a lápiz. En este sentido, la visualidad renovada de la revista *Proa* es congruente con la gradual preferencia de Norah Borges por el dibujo en lugar del grabado.

A partir de agosto de 1924 las revistas *Antena* y *Proa* se publicaron al mismo tiempo. La presencia de Norah Borges en la revista mexicana, junto a su profusa colaboración en *Plural* pocos

meses después, permite ampliar la red de revistas en la que sus obras se difundieron a lo largo de los años. La lectura conjunta de las tres publicaciones, considerando especialmente su *contexto de publicación*, revela un momento muy particular en el entramado cultural e intelectual hispanoamericano, en el que se distingue un claro distanciamiento de las estrategias vanguardistas planteadas en años anteriores. En lugar de manifiestos y directorios de vanguardia, en *Antena*, *Proa*, *Plural* y otras revistas hispanoamericanas del período se publicaron textos que declaraban apertura y negaban ser la representación de grupos o capillas literarias, además de que se estableció una visualidad moderada en sus páginas. En el análisis de su respectivo *contexto de lectura* es posible decir que los formatos se aproximaron al tamaño tabloide o libro en lugar de la hoja volante o mural. A partir del *contexto de publicación* de las revistas es posible señalar una búsqueda por acoplar diversas tendencias en pugna y una constante negociación entre las nociones de tradición y modernidad.

Paralelamente a este proceso, la creciente presencia de mujeres como críticas, ilustradoras, escritoras y periodistas en periódicos y revistas cautivó e incomodó a intelectuales y artistas. Las nuevas presencias femeninas se asociaban con la amenaza del potencial industrial y tecnológico de Estados Unidos a partir de una serie de imágenes recurrentes, entre las que se destacan las mujeres modernas y las cámaras portátiles. No obstante, Cube Bonifant, Blaise Cendrars, Carlos Noriega Hope, Tina Modotti y Salvador Novo comprendieron y asimilaron formas novedosas de expresión artística y literaria e incluyeron en sus obras respuestas a tecnologías emergentes como la radiofonía, el cinematógrafo y la fotografía. La tensión entre tradición y modernidad, la aparición de nuevas tecnologías y la creciente presencia de las mujeres en la esfera pública fueron sólo algunos de los factores que influyeron en el contenido y la recepción de las tres revistas analizadas aquí. Comprender la interacción entre estos factores puede aportar valiosas ideas sobre la historia cultural e intelectual de Hispanoamérica.

Entre las implicaciones de esta investigación, está la de proponer una relectura de las revistas culturales del periodo. Al examinar procesos, trabajos y colaboraciones que hasta ahora habían pasado desapercibidos en las revistas literarias de las primeras décadas del siglo pasado, se puede tener una comprensión más completa del periodo. Esto puede ayudar a entender mejor las raíces de los debates culturales y políticos contemporáneos y su relevancia para nuestro contexto social y político actual. Este replanteamiento permite visibilizar el trabajo de las mujeres en las revistas y la prensa para subrayar las importantes contribuciones de las escritoras, editoras y

artistas al discurso cultural e intelectual del siglo XX. De este modo, es posible establecer un panorama más matizado del clima cultural e intelectual de hace un siglo y de cómo influyó en los movimientos culturales y políticos posteriores.

Futuras investigaciones podrían utilizar distintos enfoques para el análisis de las revistas o acudir a otras publicaciones de la época y así obtener una perspectiva más amplia de la historia intelectual. En este sentido, las limitaciones de este estudio podrían abordarse diversificando el abanico de fuentes. El potencial para futuras investigaciones es significativo, ya que las revistas analizadas proporcionan una gran cantidad de información sobre los aspectos culturales e intelectuales de la época. Además, convendría aprovechar los nuevos medios de digitalización para ampliar las posibilidades de las humanidades digitales y la biblioteconomía. Esto podría implicar la creación de archivos, índices, tablas comparativas, visualización de redes, catalogación y valoración de materiales impresos, destacando la importancia de las revistas culturales.

A medida que la tecnología avanza en todos los aspectos de nuestras vidas, es esencial volver a las materialidades del pasado para comprender las raíces de la cultura contemporánea. En ese sentido, este trabajo muestra la importancia de la investigación archivística y la necesidad de que los investigadores fijen su vista hacia un panorama transnacional para comprender mejor la historia de las revistas culturales. Asimismo, plantea la necesidad de desarrollar nuevos métodos y tecnologías para archivar, indexar y analizar materiales históricos. En el momento histórico actual, cuando las cuestiones de identidad cultural, representación y justicia social están en primer plano, es crucial examinar fuentes históricas que permitan comprender las ideas políticas y estéticas del pasado. Esta investigación ofrece una contribución al respecto, pues permite ver las formas en que la cultura y la política se entrecruzan y se influyen mutuamente.

# Índices

## *Antena* (México, 1924)

### Número 1, julio de 1924.

Portada [“Anhelo ascencional...”]

Recopilador: Francisco Monterde García Icazbalceta

#### *Tabla* 3

Alfonso Reyes — “Calendario: un propósito. Una lección. El otro extremo”.

Francisco González León — “Vaga...”; “Instante”.

Jaime Torres Bodet — “Cielo. Epílogos”.

José María González de Mendoza — “Elan”.

Jorge Cuesta — “La resurrección de don Francisco”.

Salvador Novo — “Confesiones de pequeños filósofos”.

Clemente López Trujillo — “Este afán. De pueblo en pueblo”.

Ernesto Albertos — “Lluvia”.

Miguel N. Lira — “Cuando grababa en los pupitres”.

#### *Letras* 8

X.V. [Xavier Villaurrutia] —

[Reseñas de] Enrique González Rojo. *El puerto y otros poemas*;  
Manuel Toussaint. *Viajes alucinados. Rincones de España*.

Mario Santa Cruz — “Anatole France, novelista, filósofo y esteta”.

Artemio de Valle-Arizpe — “Alfonso Reyes, íntimo (Anecdótico)”

#### *Teatro* 12

María Luisa Ocampo — “El teatro mexicano contemporáneo”.

Francisco Monterde García Icazbalceta — “En el remolino”.

#### *Radio* 16

José Manuel Ramos — “Radio-tópicos”.

Fernando Sáyago — “Lo que falta en los conciertos de radio”.

#### *Notas* 20

“Calendario de Alfonso Reyes”.

“Los nuevos: Jorge Cuesta, Clemente López Trujillo, Ernesto Alberto, Miguel N. Lira”.

“Anecdótico”.

“Teatro”.

“Radio”.

## Número 2, agosto de 1924.

Portada: Grabado en madera de Federico Lanau  
Recopilador: Francisco Monterde García Icazbalceta

<i>Tabla</i>	3
Julio Torri — "En el valle de Josafat"	
Alberto Guillén — "Ingenuidades"	
José de J. Núñez y Domínguez — "Madrigal Doméstico"	
León Felipe — "Sotillo"	
Julio Jiménez Rueda — "Los Mendigos"	
El Abate de Mendoza [José María González de Mendoza] — "Cuentos Sintéticos"	
José Gorostiza — "Dibujos sobre un puerto."	
Ignacio Barajas Lozano — "Desde la colina; Nocturno."	
Carlos Pellicer — "Trópico."	
Don Porfirio [Porfirio Hernández] — "Instantáneas: El más grande de los crímenes. La Natación. Los viejos."	
<i>Letras</i>	8
J.T.B. [Jaime Torres Bodet] — [Reseña de] <i>Nuevas Canciones</i> , Antonio Machado.	
Xavier Villaurrutia — "Pedro Prado".	
F.M.G.I. [Francisco Monterde] — "Epigramas de José Juan Tablada (Anecdótico)".	
<i>Radio</i>	11
Salvador Novo — "Radio-conferencia sobre el radio".	
Manuel Barajas — "Los filarmónicos y el radio".	
José Manuel Ramos — "Antenas".	
<i>Teatro</i>	13
Ricardo Parada León — "La Agonía".	
<i>Notas</i>	15
"La portada".	
"Alberto Guillén".	
"León-Felipe".	
"Moisés de [Julio] Jiménez Rueda".	
"El Abate".	
"Radio".	
"La Agonía".	

Publicidad: Porrúa Hermanos, Librería Robredo, El Buen Tono (Excélsior publicidad)



### Número 3, septiembre de 1924.

Portada. *Procesión del Rosario de la Aurora*. Linóleo de Norah Borges

Recopilador: Francisco Monterde García Icazbalceta

#### *Tabla*

3

Enrique González Martínez — “Sábado”.

María Enriqueta [Camarillo] — “Los gorriones”.

José D. Frías — “Elegía romana”.

Xavier Villaurrutia — “Atmósferas”

Bernardo Ortiz de Montellano — “Cantares; Amor como yo lo entiendo...”

Luis Ordaz Rocha — “Los siete días”.

Salvador Novo — “Viaje”.

M.H. [Manuel Horta] — “El banquete a Rafael López”.

Francisco Monterde García Icazbalceta — “La pieza vacía”.

#### *Letras*

8

Luis González Obregón — “El homenaje a don Joaquín García Icazbalceta”.

Jaime Torres Bodet — “Ricardo Gómez Robelo”.

J.Z. [Jesús Zavala] — [Reseñas de] José de J. Núñez y Domínguez, *El inútil dolor*;  
Humberto Tejera, *Quetzalcoatl*.

Varios [Manuel Horta, Xavier Villaurrutia, José D. Frías,  
El Abate Mendoza, Borja Bolado, Ortega] — “Algunas anécdotas  
de escritores (Anecdótico)”.

#### *Teatro*

11

Ricardo Parada León — “La Agonía”.

#### *Radio*

13

“Radio-tópicos”.

“Lo que merece aplauso y lo que no lo merece en los conciertos de radio”.

“El radio y los filarmónicos”.

“Al pie de la antena”.

#### *Notas*

15

“Norah Borges”.

“Desde fuera”.

“Pajaritas”.

“Ricardo Gómez Robelo”.

“Por el libro nacional”.

Publicidad: Librería de Porrúa Hnos.; Librería Robredo; Radiotelefónica C.Y.B. de la fábrica de cigarros El Buen Tono.

## Número 4, octubre de 1924.

Portada: *Atrio en Amecameca*. Grabado en madera de Gabriel Fernández Ledesma.

Recopilador: Francisco Monterde García Icazbalceta.

### *Tabla*

3

Genaro Estrada — “Chufas y capicúas.”

Ventura García Calderón — “Rubayat.”

Mariano Azuela — “...Y últimadamente.”

Juan B. Delgado — “Elogio de la esmeralda.”

Enrique Fernández Ledesma — “Responso moderado.”

R. del Valle — “Tríptico: Cubismo. Escultura futurista. Estridentismo.”

Paul Morand — “39°5” [Traducción de Jesús S. Soto]

Hernán Laborde — “Guijarros.”

Gilberto Owen — “Playa de veraneo.”

José Salomón Osorio — “El puerto”.

### *Letras*

7

Francisco Fernández del Castillo — “El homenaje a don Joaquín García Icazbalceta”.

P.G.C. [Pablo González Casanova] — “Carlos Noriega Hope, *El honor del ridículo*;  
Luis Cardoza y Aragón, *Luna Park*. (Notas bibliográficas)”

Varios — “Salvador Díaz Mirón (Anecdotario)”

### *Ciencia*

10

Francisco J. Escalante — “La astronomía en tiempo de Tut-Anch-Amen”.

### *Teatro*

12

Ricardo Parada León — “La agonía (Novela Escénica)”

### *Notas*

15

“La portada”.

“Rubayat”.

“Jesús Soto”.

“Los poetas nuevos: Gilberto Owen”.

“Algo de ciencia”.

“Censor anónimo”.

Publicidad: Comisión Monetaria

## Número 5, noviembre de 1924.

Portada: Reproducción de “Retrato de Esperanza Crespo” de Abraham Ángel.

Recopilador: Francisco Monterde García Icazbalceta

### *Tabla*

3

María Enriqueta [Camarillo] — “Claridad”; “Sombra”

El Abate de Mendoza [José María González de Mendoza] — “Tres sketches: Aquel muerto. La sonrisa de la Gioconda. El loco”.

Jaime Torres Bodet — “Amor”

Dr. Atl [Gerardo Murillo]— “¡Arriba! ¡Arriba!”

Roberto Barrios — “La Flapper”

Luis Garrido — “El primer amor”

José M. Solís — “Falena”

José María Benítez — “El pueblo”

### *Varia*

7

Alfonso Junco — “Lo nuestro.”

Ricardo Parada León, Rafael M. Saavedra, José D Frías, J. L Cordero — “Anecdotario.”

Rafael M. Saavedra y Bessey — “La noche de los muertos.”

### *Arte*

10

F.M.G.I. [Francisco Monterde] — “La exposición de Edward Weston.”

### *Teatro*

11

Ricardo Parada León — “La agonía (Novela Escénica)”

### *Notas*

15

“Abraham Ángel”.

“¡Arriba! ¡Arriba!”

“José M. Benítez.”

“Rafael M. Saavedra.”

“1924.”

Publicidad: Secretaría de Educación — Feria Nacional del Libro y Exposición de Artes Gráficas.

*Proa* (Buenos Aires, 1924-1926)<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Ver Irene Martínez, “Índice general de la revista *Proa*”, <https://ahira.com.ar/revistas/proa/> (consulta: enero 2023)

*Plural* (Madrid, 1925).

***Plural*, año 1, núm. 1, enero de 1925**

“Pretensión”	1
Guillermo de Torre — “Neodadaísmo y Superrealismo”	3
Jaime Ibarra — “Juventud”	7
J. Rivas Panedas — “Retornelos”	10
César A. Comet — “La Novela Innumerable”	11
Luciano de San-Saor — “Madrigal de las manos; Primavera”	15
Norah Borges — “Los tres paseantes de Nimes” (grabado)	16
Rafael Cansinos-Assens — “Los corazones sangrantes (poema explicado)”	18
Mayorino Ferraría — “Poemas”	20
Valentín Andrés Álvarez — “Viaje (fragmento de novela)”	21
César González-Ruano — “3 poemas”	24
Benjamín Jarnés — “El profesor inútil”	25
Escolios	29
Guillermo de Torre — “La crítica constructora y creadora”	
“ <i>Cinelandía</i> , Ramón Gómez de la Serna” [Reseña de Benjamín Jarnés]	
“ <i>El llanto irisado</i> , Rafael Cansinos Assens” [Reseña de Benjamín Jarnés]	
“ <i>Xamaica</i> , Ricardo Güiraldes” [Reseña de Guillermo de Torre]	
Libros recibidos	32

Revistas recomendadas:

<i>Proa</i> (Buenos Aires)	<i>Inicial</i> (Buenos Aires)
<i>Pegaso</i> (Montevideo)	<i>Le Disque</i> (París)
<i>Revista de Occidente</i> (Madrid)	<i>Zwrotnika</i> (Cracovia)
<i>Manomètre</i> (Lyon)	<i>La Revue Européenne</i> (París)
<i>Valoraciones</i> (La Plata-Buenos Aires)	<i>La Vie des Lettres</i> (París - Neuilly)
<i>Teseo</i> (Montevideo)	<i>The Transatlantic Review</i> (París)
<i>La Revista</i> (Barcelona)	<i>Triptico</i> (Coimbra)

*Martín Fierro* (Buenos Aires)

*Ronsel* (Lugo)

*Alfar* (La Coruña)

*L'Esprit Nouveau* (París)

Publicidad: Ediciones Tobogán (Madrid); Editorial América (Madrid).

Precio

España: 1.50 pesetas

Extranjero: 2 pesetas

***Plural*, año 1, núm. 2, febrero de 1925.**

Benjamín Jarnés — “Pentagrama”	1
Oliverio Gironde — “Calle de las Sierpes”	4
Francisco Bores — Retrato desenfocado (grabado)	5
Jaime Ibarra — “Las generaciones”	6
Norah Borges — Dibujo	7
Mayorino Ferraria — “Poemas en prosa”	8
Enrique Garrán — Dibujo	9
Cesar A. Comet — “Individualidad”	10
Ramón Gómez de la Serna — “Lo Nuevo”	11
Guillermo de Torre — “Clasicismo y Romanticismo en la novísima literatura”	13
Luciano de San-Saor — “Mar muerto”; “Domingo”	15
Julio J. Casal — “Motivos del campo”	15
Norah Borges — Parque (grabado)	16
M. Arconada — “En torno a Erik Satie”	18
Blaise Cendrars — “Las Mil Islas” (Traducción de César A. Comet)	22
Joseph Delteil — “Tres Himnos”	23
Manuel de la Peña — “Noche Tropical”	23
Miguel Pérez Ferrero — “El poema de Francisco Santa Cruz”	24
Francisco Santa Cruz — Linoleum	24

Guillermo de Torre — “La evolución de un dadaísta”

“Pío Baroja, *Las figuras de cera*; Giovanni Papini, *El hombre acabado*”

[Reseñas de Jaime Ibarra]

“Norah Lange, *La calle de la tarde*; José de Ciria y Escalante, *Poemas*;  
Miguel Pérez Ferrero, *Luces de Bengala*” [reseñas de Guillermo de Torre]

“Pedro Salinas, *Presagios*” [reseña de Benjamín Jarnés]

“Eduardo González Lanuza, *Prismas*; César González Ruano, *Viaducto*;

Manuel de la Peña, *Bordón*” [Reseñas de César A. Comet]

“José María Chacón y Calvo, *Manuel de la Cruz*”

[Reseña de César González-Rúano]

“Libros recibidos”

30

“Revista de revistas”

31

Revistas recomendadas:

*Proa* (Buenos Aires)

*Surréalisme* [dir. Ivan Goll] (París)

*Pegaso* (Montevideo)

*Noi* (Roma)

*Revista de Occidente* (Madrid)

*The Transatlantic Review* (París)

*Manomètre* (Lyon)

*Triptico* (Coimbra)

*Valoraciones* (La Plata-Buenos Aires)

*Martín Fierro* (Buenos Aires)

*Teseo* (Montevideo)

*Alfar* (La Coruña)

*La Revista* (Barcelona)

*Les Feuilles Libres* (París)

*Inicial* (Buenos Aires)

*L’Espirit Nouveau* (París)

Publicidad:

Ediciones Tobogán (Madrid); Editorial América (Madrid).

*Calcomanías* de Oliverio Gironde, Ediciones Calpe, Madrid.

Precio:

España: 1.50 pesetas

Extranjero: 2 pesetas

**Plural, año 1, número 3, [¿julio? de] 1925**

Jaime Ibarra — “Retrato (de un libro inédito)”	1
Francisco Luis Bernárdez — “Imágenes”	4
Enrique Garrán — Dibujo	5
Luciano de San-Saor — “Hora Iluminada”	6
Mayorino Ferraría — “Poema campestre”	7
Mauricio Bacarisse — “Guillermo de Torre, historiador de literatura”	8
M. Arconada — “Hai-kais crepusculares”	11
Juan de la Encina — “Sobre la tradición en pintura”	12
Norah Borges — Jardín de estatuas (Linoleum)	14
Guillermo de Torre — “Poema sin engranajes”	15
César A. Comet — “Poemas”	16
Eduardo de Ontañón — “Dos canciones”	16
Benjamín Jarnés — “Dos horas de estudio”	17
Władysław St. Reymont — “Nieve y humo” (Traducción de Paszkiewicz y Benjamín Jarnés)	22
Pedro Perdomo Acedo — “Verbena”	25
Escolios	26
Es alusión — “Jaime Ibarra”	
“Oliverio Gironde, <i>Calcomanías</i> ” [Reseña de César A. Comet]	
“Herbert S. Gorman, <i>James Joyce</i> ; Henri Barbusse, <i>Les Enchainements</i> ” [Reseñas de Jaime Ibarra]	
“ <i>Las cien mejores poesías modernas</i> ; Melchor Fernández Almagro, <i>Vida y obra de Ángel Ganivet</i> ” [Reseñas de Benjamín Jarnés]	
“Libros recibidos ”	32

Revistas recomendadas:

<i>Proa</i> (Buenos Aires)	<i>Manomètre</i> (Lyon)
<i>Pegaso</i> (Montevideo)	<i>Valoraciones</i> (La Plata-Buenos Aires)
<i>Revista de Occidente</i> (Madrid)	<i>Teseo</i> (Montevideo)



*La Revista* (Barcelona)

*Inicial* (Buenos Aires)

*Surréalisme* [Ivan Goll] (París)

*Noi* (Roma)

*The Transatlantic Review* (París)

*Triptico* (Coimbra)

*Martín Fierro* (Buenos Aires)

*Alfar* (La Coruña)

*Les Feuilles Libres* (París)

*L'Espirit Nouveau* (París)

Publicidad

Editorial América (Madrid)

*Calcomanías* de Oliverio Gironde, Ediciones Calpe, Madrid.

Precio:

España: 1.50 pesetas

Extranjero: 2 pesetas

# Referencias

## Fuentes primarias

*Antena*, 1924. *Monterrey*. 1930-1937. *Examen*. 1932. *Número*. 1933-1935. Primera edición facsimilar. Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

*Antena*. México (1924).

Borges, Jorge Luis. "Herwarth Walden", *Proa*, núm. 1, 2ª época, núm. 1, (agosto de 1924): 21.

\_\_\_\_\_. "El Ulises de Joyce", *Proa*, 2ª época, núm. 6 (enero 1925): 3-8

\_\_\_\_\_. "Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa*", *Proa*, núm. 15 (enero 1926): 26. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-15/>

\_\_\_\_\_, Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar. "Manifiesto del Ultra", *Baleares*, año v, núm. 131 (15 de febrero de 1921): 20-21. Digitalización disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?d=date&d=1921-02-15&d=1921-02-15&g=e&g=i&p=0~1~4785301~0~0>

Brandán Caraffa, Alfredo. "Voces de Castilla", *Proa*, 2ª época, núm. 1 (agosto 1924): 39-49. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/>.

Cendrars, Blaise. "Las mil islas". Trad. César A. Comet, *Plural*, núm. 2 (febrero 1925): 22. Digitalización disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO) <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/37333>.

"Cómo puede usted construirse, a bajo costo, un receptor radiofónico", en *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, 5 de abril de 1923, p. 38. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 128.

Estrada, Genaro. "Chufas y capicúas", *Antena*, núm. 4, (octubre 1924): 3-4. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. México: Fondo de Cultura Económica (1981): 65-66.

"El paraguas como un accesorio del teléfono sin hilos", *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 36. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 126.

García Calderón, Ventura. “Rubayat”, *Antena*, núm. 4 (octubre 1924): 4.

González Casanova, Pablo. “Carlos Noriega Hope, *El honor del ridículo*. L. Cardoza y Aragón, *Luna Park*. (Notas bibliográficas)”, *Antena*, núm. 4 (octubre de 1924): 8-9.

González de Mendoza, José María. “Cuentos sintéticos”, *Antena*, núm. 2 (agosto de 1924): 5-6. Primera edición facsimilar. Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. México: Fondo de Cultura Económica (1981): 35-36.

---

\_\_\_\_\_. “Tres sketches”, *Antena*, núm. 5 (noviembre de 1924): 3-4. Primera edición facsimilar. Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. México: Fondo de Cultura Económica (1981): 81-82.

Güiraldes, Ricardo. “Manuel Rodríguez Lozano - Julio Castellanos”, *Proa*, 2ª época, núm. 11, (junio de 1925): 56. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-11/>.

Hernández, Porfirio. “Instantáneas”, *La Falange*, núm. 1 (diciembre 1922): 59-61. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 77-79.

---

\_\_\_\_\_. “Instantáneas”, *Antena*, núm. 2 (julio 1924): 7-8. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 37-38.

*Índice, Revista de definición y concordia*. Madrid (1921-1922). Digitalización disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?id=50edeab0-df95-4c5f-827c-509c0d2ffb95&page=1>

*Inicial. Revista de la nueva generación*. Buenos Aires (1923-1927). Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): [https://ahira.com.ar/revistas/inicial-  
revista-de-la-nueva-generacion/](https://ahira.com.ar/revistas/inicial-revista-de-la-nueva-generacion/)

Korn, Guillermo, “¿Hacia un arte americano?”, *Valoraciones*, núm. 7 (1925): 66-69.

*La Cruz del sur: revista de artes e ideas*. Montevideo (1924 – 1931). Digitalización disponible en línea: <https://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/39>

*La Falange. Revista de cultura latina*. México (1922-1923).

*La Falange (1922-1923)*. Primera edición facsimilar. Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Lasplaces, Alberto. “Historia de *La Cruz del Sur*”, *La Cruz del Sur*, núm. 24 (junio-julio 1929): 2-3. Digitalización disponible en línea: <https://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/2168>.

“Las últimas maravillas del radio. Cosas oídas que parecen fantásticas”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 35. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 125.

Lozano, Rafael y Salvador Novo. “Antología Norte-Americana Moderna”, *La Falange*, núm. 7 (octubre 1923): 381-385. Primera edición facsimilar en libro electrónico de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 443-447.

Maples Arce, Manuel. “T.S.H. (El poema de la radiofonía)”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 19. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 106.

*Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*. Buenos Aires (1924-1927). Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>

Monterde García Icazbalceta, Francisco. “Epigramas de José Juan Tablada (Anecdótico)”, *Antena*, núm. 2 (agosto 1924): 10-11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 40-41.

\_\_\_\_\_. “La exposición de Edward Weston”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 10-11. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 88-89.

Muñoz García, Antonio. “La arquitectura colonial y el interés actual por su conocimiento y aplicación en la solución de los problemas arquitectónicos del día, y los arquitectos Nicolás y Federico Mariscal”, *El Arquitecto*, serie 2, núm. 1 (octubre 1924): 35-36. Disponible en *Raíces Digital. Fuentes para la Historia de la Arquitectura Mexicana* <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

Murillo, Gerardo (Dr. Atl). “¡Arriba! ¡arriba!”, *Antena*, núm. 5 (noviembre 1924): 4-5. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 82-83.

Novo, Salvador. “¡Qué México!”, *La Falange*, núm. 6 (septiembre de 1923): 346. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1980): 404.

\_\_\_\_\_. “Confesiones de pequeños filósofos”, *La Falange*, núm. 7 (octubre 1923): 396-397. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, (1980): 458-459.

- \_\_\_\_\_. “Confesiones de pequeños filósofos”, *Antena*, núm. 1 (junio 1924): 7. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 17.
- \_\_\_\_\_. “Radio-conferencia sobre el radio”, *Antena*, núm. 2 (agosto 1924): 11-12. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 41-42.
- \_\_\_\_\_. “Viaje”, *Antena*, núm. 3 (septiembre de 1924): 6. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 52.
- Ocampo, María Luisa. “El teatro mexicano contemporáneo”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 12-13. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 22-23.
- Ortega, F. “¿Qué importancia social concede usted a la radiofonía?”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 30. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 141.
- Pallarés, Alfonso. “La revolución y la arquitectura”, *El Arquitecto*, serie 2, núm. 2 (febrero de 1925): 9-10. Disponible en *Raíces Digital. Fuentes para la Historia de la Arquitectura Mexicana* <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>.
- Place, Jean-Michel. *Manomètre. Collection Complète*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1977.
- Plural. Revista mensual de literatura*. Madrid (1925). Digitalización disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO): <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/37333>.
- Proa. Revista de renovación literaria*. Buenos Aires (1922-1923). Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/revistas/proa-revista-de-renovacion-literaria/>
- Proa*. Buenos Aires (1924-1926). Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/revistas/proa/>
- Ramos, José Manuel. “Al pie de la antena”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 18-19. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 28-29.
- Reyes, Alfonso. “Calendario”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 3-5. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 13-15.

Rouletabile, Pepe. “La radiofonía y el amor”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 23. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 112.

Sáyago, Fernando. “Lo que falta en los conciertos de radio”, *Antena*, núm. 1 (julio 1924): 19. Edición facsimilar de la Colección Revistas Mexicanas Literarias Modernas. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 29.

Tablada, José Juan. “Nueva York Múltiple”, *Excélsior* (12 de abril de 1922): 3.

\_\_\_\_\_. “Nueva York de día y de noche. La parábola del radio”, *El Universal* (17 de agosto de 1924): 3.

Vera de Córdova, Rafael. “El grabado en madera en México”, *El Universal Ilustrado* (1° de junio de 1922): 34.

Vela, Arqueles. “El Hombre-Antena”, *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 308, (abril 1923): 11. Reproducción facsimilar en *Homo Audiens II*: 110.

Villaurrutia, Xavier. “Atmósferas”, *Antena*, núm. 3 (septiembre 1924): 5.

\_\_\_\_\_. “Los caminos de Alfonso Reyes”, *Proa*, 2ª época, núm 10 (mayo 1925): 3-9. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-10/>.

Herwarth Walden, “Cubismo, expresionismo, futurismo”. Trad. de Jorge Luis Borges, *Proa*, 2ª época, núm. 1, (agosto 1924): 22-24. Digitalización disponible en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-1/>

## Fuentes secundarias

Affron, Matthew, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello. *Pinta la Revolución*. México: Secretaría de Cultura - Instituto Nacional de Bellas Artes / Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2016.

Álvarez Rey, Leandro. *Bajo el fuero militar: la dictadura de Primo de Rivera en sus documentos (1923-1930)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

Albers, Patricia. *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti*, California: University of California Press, 2002.

Amaral, Aracy A., *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, edição revista e ampliada, São Paulo: Editorial 24 - FAPESP, 1997.

Anderson, Andrew A., *El momento ultraísta: orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2017.

Artundo, Patricia. “Los antecedentes españoles de *Proa*. *Revista de Renovación Literaria*”. En *Las artes en el debate del V Centenario*, IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, (1992): 12.

\_\_\_\_\_. *Norah Borges: Obra gráfica, 1920-1930*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

\_\_\_\_\_. “Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924”. En *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay*. Ed. Carlos García y Dieter Reichardt. Frankfurt / Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004: 254-266.

\_\_\_\_\_. “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. Ponencia presentada en el *IX Congreso Argentino de Hispanistas: el Hispanismo ante el Bicentenario*. La Plata: 27-30 de abril, 2010. Disponible en línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf).

Baur Sergio Alberto y Andrés Duprat. *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, y Andrés Duprat. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes / Ministerio de Cultura de la Nación, 2020.

Benjamin, Walter. *Radio Benjamin*. Ed. Lecia Rosenthal. Madrid: Akal, 2015.

Bolaño, Roberto. “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, vol. vi, núm. 62 (noviembre 1976): 49-60.

Bonifant, Cube. *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. Introducción selección y notas de Viviane Mahieux. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Equilibrista, 2009.

Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923.

Cole, Lori. *Surveying the Avant-Garde. Questions on modernism, art and the Americas in transatlantic magazines*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.

Colón H., Cecilia. “*Pero Galín* o el arte de la fabla”, *Tema y variaciones de literatura: la novela mexicana del siglo XX*, núm. 20 (2003): 37-51.

Corral, Rose. “Un poema de Borges en la revista estridentista *Irradiador* (1923)”, *Hispanica*, vol. 35, núm. 104, (agosto 2006): 63-68.

\_\_\_\_\_. “Historia y perfil de la segunda época de *Proa* (Buenos Aires)”, *Boletín Editorial del Colegio de México*, núm. 162, (marzo-abril 2013): 9-16.

- \_\_\_\_\_ y Anthony Stanton. *Proa (1924-1926)*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina / Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2012.
- \_\_\_\_\_, Anthony Stanton y James Valender. *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México: El Colegio de México, 2019.
- Coronado, Xabier F. *Gamoneda bibliógrafo: Librerías, archivos y bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Dacosta, Arsenio, Juan-Miguel Álvarez Domínguez y Rubén Sánchez Domínguez. “La conmemoración del 4o Centenario de fray Luis de León en México (1928): un homenaje inesperado a la Universidad de Salamanca”, *Studia Zomorense*, vol. 17 (2018): 188.
- Damian, Carol. “Tarsila Do Amaral: Art and Environmental Concerns of a Brazilian Modernist”, *Woman's Art Journal* vol. 20, núm. 1 (1999): 3-7. <https://doi.org/10.2307/1358838>.
- Debroise, Olivier. *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Delgado Verónica, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers. *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- De Andrade, Mario. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. Disponible en línea: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7651>.
- De la Rosa, Natalia. *Escuelas Centrales Agrícolas, un caso de arquitectura neocolonial. Entre el modelo ornamental y el espacio racional*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Díaz Vázquez, María del Carmen. “Intelectuales Centroamericanos y el México posrevolucionario (1920-1930)”, *Latinoamérica: Revista sobre estudios latinoamericanos*, núm. 46 (2008): 125.
- Ehrlicher Hanno y Nanette Rißler-Pipka. *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag, 2014. Disponible en línea: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrllicher-nanette-rißler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>.
- Enriquez, Mariana. *La hermana menor*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.
- Flores, Tatiana. *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes. From Estridentismo to ¡30-30!* New Haven & London: Yale University Press, 2013.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2016.



- Fulton, Christopher. "Cuauhtemoc Regained", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 36, (julio-diciembre 2008): 8-9.
- Gabara, Esther. *Errant Modernism: The ethos of photography in Mexico and Brazil*. Durham & London: Duke University Press, 2008.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia: Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. Trad. Valeria Luiselli. México: Sexto Piso, 2014.
- García Rey, Rocío. *La presencia de Latinoamérica en las revistas El libro y el pueblo y El Maestro*, Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2006.
- González Casanova, Pablo. "Parecer". En Francisco Monterde, *En el remolino*. México: Ediciones de la revista Antena, 1924.
- González Mello, Renato y Anthony Stanton. *Vanguardia en México (1915-1940)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte, 2013.
- Goodman, Audrey. "Local Apertures and Errant Visions: Tina Modotti's Mexican Modernism". En *Écritures dans les Amériques au féminin: un regard transnational*. Ed. Dante Barrientos-Tecun y Anne Reynes-Delobel. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2017. Disponible en línea: <http://books.openedition.org/pup/7461>
- Grijalva, Juan Carlos y Michael Handelsman. *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Quito: Museo de la Ciudad - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2014
- Gualtieri, Elena. "Kodak Modernism: Avant-Garde Poetry in the Age of Popular Photography", *Modernist Cultures*, vol. 7, núm. 2 (octubre 2012): 180-204.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)", *Temas de la academia*, núm. 11 (2014): 72-84.
- Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. México: UNAM / El Universal, 2016.
- \_\_\_\_\_. Norma Lojero y Rafael Mondragón. *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Instituto de Investigaciones Filológicas / Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Facultad de Filosofía y Letras, 2019.

- \_\_\_\_\_ y Viviane Mahieux. *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 2022.
- Iglesias de México*. Textos de Dr. Atl y Manuel Toussaint. Fotografías de Guillermo Kahlo, México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda / Ediciones Cvltvra, 1924. Digitalización disponible en línea: <https://archive.org/details/iglesiademexico01atld>.
- Katz Kaminsky, Amy. “El *Calendario* de Alfonso Reyes y Una Nota Sobre *Cartones de Madrid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, núm. 1 (1973): 104–14; <http://www.jstor.org/stable/40288049>
- Kyn Taniya (Luis Quintanilla). *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* [1924], México, FONCA-CONACULTA-Malpaís Ediciones, 2014. Colección Archivo Negro de la Poesía Mexicana.
- Lli-Albert, Lola. “Notas para un estudio de los manifiestos, proclamas y artículos del vanguardismo hispanoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, núm. 15, (1982): 199-209.
- Louis, Annick. “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*. Coord. Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. México: El Colegio de México, 2019, 27–53.
- \_\_\_\_\_. “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Ed. Hanno Ehrlicher y Nanette Reißler-Pipka. Aachen: Shaker Verlag, 2014. Disponible en línea: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis>
- Luna, Félix. *Yrigoyen*, Buenos Aires: Editorial Desarrollo, 1964.
- Mac Gregor, Josefina. *Miradas sobre la nación liberal 1848-1948. Proyectos, debates y desafíos*. Libro II: *Formar e informar: la diversidad cultural*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Maccotta, Carole. *Politics of Adaptation in Anthologie Nègre by Blaise Cendrars and the Ballet La Création Du Monde*. North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill, 2011. <https://doi.org/10.17615/sak0-tj96>.
- Majluf, Natalia y Beverly Adams. *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina. 1926-1930*. México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Mahieux, Viviane. *Urban Chronicles in Modern Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2011.

- \_\_\_\_\_. "Radio, género y vanguardia en México. 'Estación radiodifusora' de Cube Bonifant", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 20, Special Section: Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film. (2016): 93-110.
- Manzoni, Celina. "Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: revista de avance y Amauta", *Revista Iberoamericana*, vol. 70, núm. 208-209 (julio-diciembre 2004): 735-747.
- Martínez Pérsico, Marisa. *Manual de espumas. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*. Madrid: Calambur Editorial, 2019.
- Medina Ávila, Virginia, José Botello Hernández, Gilberto Vargas Arana, Berenice Ponce Capdeville, Ricardo M. Haye. *Homo Audiens II. Conocer la radio: textos teóricos para aprehenderla*. México: UNAM / Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2020.
- \_\_\_\_\_ y Gilberto Vargas Arana. *La sociedad de los poetas del aire: la radio mexicana en convergencia con la prensa y el cine 1923-1925*. México: UNAM / Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2020.
- Meneses, Carlos. *Cartas de juventud de Jorge Luis Borges (1921-1922)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1987.
- Monterde, Francisco. *En el remolino*. México: Ediciones de la revista Antena, 1924.
- Montgomery, Harper. *The mobility of modernism*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Ocampo, Silvina. *Breve Santoral*. Dibujos de Norah Borges. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones de Arte Galianone, 1985.
- Ortega y Medina, Juan A. y Rosa Camelo. *Historiografía mexicana. Volumen I. Historiografía novohispana de tradición indígena*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 2003.
- Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Osuna Rafael. *Revistas de la vanguardia española*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2014.
- Pacheco, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107 (enero-junio 1979): 327-334.
- Pretelin Ríos, Claudia. "Kodak Girls: Espacios de movilidad femenina en la práctica fotográfica amateur", *Artediseño* núm. 2 (agosto 2016 - enero 2017): 68-81.
- Quance, Roberta Ann, "Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia", *Dossiers Feministes*, núm. 10 (2007): 233-248.

- Rashkin, Elissa. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Rocca, Pablo Thiago. “Federico Lanau: Apuntes para una retratística inconclusa”, *La Pupila*, núm. 31, (junio de 2014): 29-32.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*. Tesis de doctorado. (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXIII, núm. 66 (julio-diciembre 2007): 187-206.
- Sandoval Pérez, Margarito. *Catálogos de documentos de arte, 33. Noticias y opiniones sobre música, cine, teatro y artes plásticas en el periódico Excelsior durante 1924*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas: 2009.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América: Cahiers du CRICCAL (Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970)*, núms. 9-10, (1992): 9-16. <https://doi.org/10.3406/ameri.1992.1047>.
- Santiago Mondragón, Marco Claudio. *Revista La Falange: panorama general*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, 2018.
- Sierra, Marta J. “Oblique Views: Artistic Doubling, Ironic Mirroring and Photomontage in the Works of Norah Lange and Norah Borges”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, tomo 29, núm. 3 (2005): 563–84; <http://www.jstor.org/stable/27764014>.
- Sneed, Gillian. “Anita Malfatti and Tarsila Do Amaral: Gender, ‘Brasilidade’ and the Modernist Landscape”, *Woman’s Art Journal*, vol. 34, núm. 1, (2013): 30-39. <http://www.jstor.org/stable/24395332>.
- Stanton, Anthony. *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)* México: El Colegio de México, 2015.
- \_\_\_\_\_. “La aventura de Proa. Punto de convergencia”, *Revista de la Universidad*, nueva época, núm. 162 (agosto 2017): 43.

Tenorio Trillo, Mauricio. "A Tropical Cuauhtémoc: Celebrating the Cosmic race at the Gunabara Bay", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65 (1994): 93-137.

\_\_\_\_\_. *Mexico at the World Fairs. Crafting a Modern Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2006.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Videla, Gloria. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1963.

Villaurrutia, Xavier. *La poesía de los jóvenes de México*. México: Ediciones de la Revista Antena, 1924.

\_\_\_\_\_. "In Memoriam. Jorge Cuesta", *Letras de México*, núm. 21 (15 de septiembre de 1942): 2.

\_\_\_\_\_. *Obras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas (1910-1950)*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2019.

Yurkievich, Saúl, "Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno", *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, núm. 46, (1968): 649-655.

Zaitzeff, Serge. *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. México: El Colegio Nacional, 1992.

Zurián de la Fuente, Carla Isadora, *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2010.

## Recursos digitales

Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), <https://ahira.com.ar>.

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, <https://hemerotecadigital.bne.es/>.

Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx>

Publicaciones periódicas del Uruguay, <http://www.periodicas.edu.uy/indice.php>.

Raíces Digital. Fuentes para la Historia de la Arquitectura Mexicana - UNAM  
<https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>

Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo (RUO), <https://digibuo.uniovi.es/dspace/>.

Revistas Culturales 2.0 - Universität Tübingen, <https://www.revistas-culturales.de/es>.