

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Constancia de la fugacidad

*Contribuciones a la historia del
periodismo cultural en México, siglo xx*

María Andrea Giovine Yáñez
y Álvaro Ruiz Rodilla
(coordinadores)



Constancia de la fugacidad

Contribuciones a la historia
del periodismo cultural en México, siglo xx

Biblioteca Nacional de México. Catalogación en Publicación (CIP).

Giovine, María Andrea, coordinador. | Ruiz Rodilla, Álvaro, coordinador. |

Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, editor.

Constancia de la fugacidad : contribuciones a la historia del periodismo cultural en México : siglo XX / coordinadores María Andrea Giovine Yáñez y Álvaro Ruiz Rodilla.

Primera edición. Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, I

ISBN (PDF) 978-607-587-197-4

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2023.

Cultura--Publicaciones periódicas. | Periodismo--Aspectos sociales--México -

Historia--Siglo XX. | Comunicación y cultura--México--Historia--Siglo XX.

Clasificación: 070.4493060972 cdd22

No. de Registro BNM: 740502

Diseño de forros: Yael Coronel Navarro. Ilustración sin título por Víctor Solís (2022).

Primera edición impresa: 2023

Primera edición digital (PDF): 2025

D. R. © 2025 Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Biblioteca Nacional / Hemeroteca Nacional

Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,

C. P. 04510, Ciudad de México

Tel. (55) 5622 6811

ISBN (impreso): 978-607-30-7517-6

ISBN (PDF): 978-607-587-197-4



Constancia de la fugacidad. Contribuciones a la historia del periodismo cultural en México, siglo XX por Universidad Nacional Autónoma de México se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No-Comercial-SinDerivada.

Esta obra fue sometida a un proceso de dictamen en la modalidad doble ciego por académicos especialistas en el tema. Los dictámenes resultaron favorables para la totalidad de la obra, en todas sus secciones, partes y capítulos; por lo cual el Comité editorial del Instituto de Investigaciones Bibliográficas dio visto bueno para su publicación.

Consulta nuestros libros en: libros.iib.unam.mx

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Constancia de la fugacidad

Contribuciones a la historia
del periodismo cultural en México, siglo xx

María Andrea Giovine Yáñez
y Álvaro Ruiz Rodilla
(coordinadores)



México, 2025
UNAM



ÍNDICE



Nota introductoria.
La otra historia de nuestras literaturas
María Andrea Giovine Yáñez y Álvaro Ruiz Rodilla 11

I. El periodismo cultural a finales del siglo XIX y en los albores del XX

En busca de la civilización.
Apuntes sobre el periodismo en el siglo XIX
Miguel Ángel Castro Medina 29

Modernidad, modernismo y modas de la imprenta
en las publicaciones culturales mexicanas de entresiglos
María José Ramos de Hoyos 59

Entre faunos y sátiros. El tránsito de *Revista Moderna de México* a *Savia Moderna*: espacios de creación y exposición
Julio César Merino Tellechea 81

Los del Ateneo: del ensayo a la crítica
de arte como vanguardia editorial
Marcos Daniel Aguilar 121

II. Evolución y consolidación de las vanguardias durante la posrevolución

La nueva presencia de las mujeres en los
suplementos culturales de *El Universal* (1918-1924)
Ana Sofía Rodríguez Everaert y Álvaro Ruiz Rodilla 147

La vanguardia mexicana a través de sus revistas, 1921-1931
Marco Claudio Santiago Mondragón 175

Ateneo, Reyes, <i>Monterrey</i> Fernando Curiel Defossé (†)	193
Lectores de lo nuevo: cambios en los modelos de lectura a partir de las publicaciones de vanguardia Andrea García Rodríguez	221
La polémica de 1932, tensiones subterráneas de una cultura Guillermo Sheridan	239

III. Tensiones y debates en torno a una construcción nacional multiforme

El antifascismo en las revistas obreras: <i>CROM, LUX, Futuro y Frente a Frente</i> Sureya Alejandra Hernández del Villar	287
La caricatura política, un referente en la crónica gráfica mexicana del siglo xx Javier Ruiz Correa	305
Las sendas de la promoción de <i>Barandal</i> (1931-1932), <i>Cuadernos del Valle de México</i> (1933-1934) y <i>Taller</i> (1938-1941) Xalbador García	351
<i>El Hijo Pródigo</i> José Emilio Pacheco (†)	367
Las revistas literarias, piezas claves en la construcción del campo artístico mexicano. Primera mitad del siglo xx María Andrea Giovine Yáñez	375
Suplementos culturales, crítica literaria y novela mexicana: dos momentos (1947-1958) Edwin Alcántara Machuca	411

IV. Nuevas dinámicas del periodismo cultural en cuatro casos de análisis

Para una historia de la <i>Revista de la Universidad de México</i> (1930-1970) Rafael Vargas	429
---	-----

Prácticas intelectuales y profesionalización de la escritura:
la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965)

Iván Pérez Daniel 465

La impronta estadounidense en *El Corno Emplumado*.
signos de apertura y contracultura en México

Gabriela Silva Ibagüen 481

La imaginación y el poder.
1968 a través de *La Cultura en México*

Jorge Volpi 501

V. Voces de tradición y renovación: cuatro perfiles imprescindibles

Un breve itinerario sobre Salvador Novo,
sus libros y la prensa

Fernando Ibarra Chávez 543

Elena Poniatowska: génesis y desarrollo
de una figura singular del periodismo mexicano

Michael K. Schuessler 559

El periodismo cultural de Carlos Monsiváis

Daniela Suárez 581

La vida que se escribe. El periodismo cultural
de José Emilio Pacheco

Juan Villoro 603

VI. Nostalgia de futuro

Auge, decadencia y renacimiento de suplementos
y revistas culturales: 1970-2005

Sandro Cohen (†) 625

Conservando lo efímero: la materialidad
y su significado en las publicaciones periódicas

Martha Elena Romero Ramírez 633

Los autores	671
Índice onomástico	681

Nota introductoria. La otra historia de nuestras literaturas



María Andrea Giovine Yáñez y Álvaro Ruiz Rodilla

Durante el siglo XIX, la prensa escrita y con ella las revistas y los llamados “suplementos” culturales fueron el territorio primordial del desarrollo secular de la cultura y las literaturas en gran parte de Occidente. Del París de Víctor Hugo y Baudelaire al Buenos Aires de Sarmiento y Lugones, del Nueva York de Charles Anderson Dana y de Martí al México de Altamirano y Gutiérrez Nájera, no cabe duda de que ese siglo de independencias y revoluciones fue también el de la prensa impresa, el de “la civilización del periódico”.¹ En el ámbito hispanoamericano, la ola de rupturas y novedades que trajo el, o mejor dicho, los modernismos, no podría explicarse sin el periodismo, particularmente en sus vertientes culturales. Al perder el mecenazgo aristocrático o los cargos políticos, el escritor profesional debió atenerse a los nuevos “apremios de la hora”, como los describe Alfonso Reyes.² Conocer al público lector, lidiar con los magros pagos y los plazos de entrega, hacer de la pluma un vuelo siempre ágil e informado, transformar la página en un dechado de claridad y concisión, se convierten en labores nuevas que no entorpecen sino que nutren su literatura. Las revistas y suplementos se vuelven tanto puntos de encuentro entre la imaginación, el mercado y ese amplio horizonte que llamamos vida pública, como plazas de reunión de cenáculos y grupos, talleres literarios y pruebas de imprenta individuales. El ciclo de su desa-

1 Dominique Kalifa et al., *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle* (París: Nouveau Monde, 2011), 7. Para los autores, el auge del periódico marca profundamente las actividades sociales, políticas y culturales en Francia durante el siglo XX; modifica también las representaciones del mundo, con lo cual, a manera de respuesta a la idea de Lucien Febvre sobre una “civilización del libro”, emerge una “civilización de la periodicidad y del flujo mediático”; Lucien Febvre y Henri Martin, *La aparición del libro* (México: FCE, 2014).

2 Humberto Musacchio, ed., *Alfonso Reyes y el periodismo* (México: Conaculta, 2006), 12.



rollo histórico, apunta Horacio Tarcus, “se afirma en la década de 1890, alcanzando su esplendor a mediados del siglo xx”.³

Desde los albores del siglo xx, México ha sido, entre otros países de habla hispana, terreno particularmente fértil para el nacimiento de revistas, periódicos y suplementos culturales. Por lo menos hasta 1980, han sido el territorio de los principales escándalos, disputas, polémicas, innovaciones, relevos generacionales, diálogos, apropiaciones, asideros colectivos y plataformas individuales, redes de escritores, artistas y académicos, surtidores de educación y ocio; centrales todos en el desarrollo de la historia literaria, artística y cultural de un país.

Ansia de infinito en lo cotidiano, pasión por lo nacional y deseo de mundo en la misma mesa de redacción. Encrucijadas de lo eterno y lo inmediato, confluencia de épocas y generaciones, su lectura, hoy en día, sigue mostrando —como apuntaba Beatriz Sarlo— formas pretéritas de velar por el pasado y de ordenar el futuro.⁴ En las revistas y suplementos se ha escrito la otra historia de nuestra literatura, acaso la más vívida y la más dada al olvido. Una literatura en movimiento, inquieta, a ratos ajena y a ratos devota al sabio estatismo del libro. Así pues, la historia de la literatura suele contarse tomando como centro el libro en tanto hecho consumado, el libro como un lago de aguas quietas que devuelven el reflejo de las ideas, preocupaciones y tendencias de un momento histórico. Las publicaciones periódicas, por su parte, ofrecen el testimonio de un

3 Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles* (Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020), e-book, 11-117. Sobre esto, Tarcus precisa que “el ciclo de las revistas no coincide puntualmente con la delimitación del ‘siglo corto’ postulado por Eric. J. Hobsbawm. Aunque se solapa con él, comienza antes de 1917. Su ciclo coincide mejor con lo que Régis Debray ha llamado la “grafosfera” en su libro *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 75 en adelante.

4 La lectura sincrónica de Sarlo ya es una referencia multicitada en los estudios sobre revistas hispanoamericanas. Vale la pena recordar algunos puntos al respecto: “Si una historia de la literatura puede ser pensada como historia de lecturas, las revistas están allí mostrando, de manera en ocasiones demasiado evidente, cómo fueron leídos los textos, cuáles fueron los límites ideológicos y estéticos que los hicieron visibles o invisibles, cuáles son los fundamentos coyunturales (por no decir históricos) del juicio [...] Si las revistas pierden su aura cuando su presente se convierte en pasado, conservan las pruebas de cómo se pensaba el futuro desde el presente, en la medida en que un juicio crítico coloca a la literatura en una relación de temporalidad por lo menos doble: ranking sincrónico e hipótesis de ordenamiento futuro”, Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970* (1992): 9-16.

devenir, un proceso, un flujo dinámico y en constante cambio. Son las aguas de un río en continuo movimiento. Los textos que el lector tiene en sus manos buscan contribuir a la historia de la literatura mexicana a partir de esa otra mirada, cuyo epicentro es el caudaloso afluente de un río de publicaciones periódicas que, a lo largo del siglo xx, nutrió su cauce de diversas fuentes y desembocó en numerosos puertos.

Basta pensar en el luminoso arco que se extiende de la *Revista Azul* (1894) hasta *Vuelta* (1976) para observar una pléyade de autores y obras que son la materia prima de la literatura secular no sólo escrita, sino difundida en y desde México. En ese género híbrido y rebosante de futuro, se han fraguado los capítulos fundamentales de la vida intelectual y literaria de nuestro siglo. Es más, en ese género se observa una escritura en marcha, un canon en construcción que va ganando castillos, vigas y muros de carga.⁵ Así como el grupo del Ateneo podría entenderse sin el núcleo de alguna revista, pero no sin la expansión del pensamiento y el ensayo en cientos de páginas de prensa en las más diversas publicaciones, es inexplicable cualquier vanguardia sin sus revistas. Dejarían de existir estridentistas y Contemporáneos. Sin el periodismo cultural se esfuman también los proyectos de Octavio Paz y Octavio G. Barreda. No hay tampoco “generación de medio siglo” sin la revista homónima o sin la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965). ¿Puede, luego, sacarse algo en claro del estallido y la gran caída del nacionalismo cultural estatal de 1968 sin la producción intelectual de las páginas culturales? Ciertamente no. Como tampoco habrían trascendido las obras de escritores de la última mitad del siglo xx como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis o José Emilio Pacheco sin su contribución invaluable al periodismo cultural, sin su militancia ética y estética, sin su vocación de servicio con el lector masivo.

El siglo pasado fue, sin duda, el siglo de oro del periodismo cultural, un término que es necesario problematizar, pues abarca no sólo las publicaciones que tratan temas de literatura, arte y cultura, sino también otras que se dirigen a otros públicos y abordan otras temáticas, como es el caso de las revistas dedicadas a ciertos gremios específicos, por ejemplo,

5 Para Yolanda Vidal, “sumergirse en el mundo de las publicaciones periódicas culturales proporciona la oportunidad de presenciar la redacción de la Historia de la Literatura [...] Estas publicaciones plasman, por su misma fugacidad, los valores y los gustos cambiantes que determinan qué autores y obras se eternizan en la Historia de la literatura”; en “Una aproximación al panorama de las publicaciones periódicas literarias mexicanas (1950-1995)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24 (1995): 35.





las obreras o las pensadas para maestros o sindicatos. Sin abundar en la función de las revistas y suplementos, Gabriel Zaid ofrece un esbozo de definición: “¿De qué debería informar el periodismo cultural? Lo dijo Ezra Pound: la noticia está en el poema, en lo que sucede en el poema. *Poetry is news that stays news*. Pero informar sobre este acontecer requiere de un reportero capaz de entender lo que sucede en un poema, en un cuadro, en una sonata”.⁶ En este sentido, el periodismo cultural debería incluir cualquier producción informativa centrada en las artes, la literatura y los acontecimientos que las rodean. Sin embargo, Zaid anula esta limitante cuando agrega:

La verdadera vida literaria sucede en los textos maravillosamente escritos. Pero dar noticia de ese acontecer requiere periodistas que lo vivan, que sepan leer y escribir en ese nivel, con esa animación. Los hubo en los orígenes del periodismo y los sigue habiendo. Los artículos dignos de ser leídos y releídos han tenido en México una gran tradición, desde Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo hasta José de la Colina y José Emilio Pacheco, pasando por Alfonso Reyes, Octavio Paz y tantos otros que han escrito una prosa admirable en los periódicos.⁷

Según esta lectura de Zaid, el periodismo cultural, en franca decadencia, asolado por las huestes de la ignorancia, la inmediatez, el mercado y el chisme, es producto de la marginación de la cultura en la prensa, al quedar sujetos los periódicos a las leyes del consumo masivo, obligados a vivir de su publicidad y sus anunciantes. La prensa, que “nace del mundo letrado, para el mundo letrado”, termina por excluirlo, relegarlo al grado de *soft news*, junto a “espectáculos, bodas, viajes, salud, gastronomía”. Por más pesimista que sea, es innegable que Zaid habla de una evolución real en la historia de cierta prensa. El simple término “suplemento” podría tomarse con un lente francamente negativo. Paradójicamente, fueron estos “suplementos” el refugio de una cultura letrada que aún tomaba en cuenta a un lector exigente, merecedor de las mejores plumas, del alto nivel reporteril de los grandes prosistas y poetas nacionales e internacionales.

Así, en las orillas de la prensa informativa diaria destacan, frente al imperioso oleaje del olvido, las páginas de revistas, periódicos y suplementos culturales. En ellas se debatió sobre arte y literatura, se bordaron

6 Gabriel Zaid, “Periodismo cultural”, *Letras Libres* (marzo de 2006): 31.

7 *Ibid.*

conceptos estéticos, políticos e ideológicos, surgieron y se consolidaron grupos y afinidades. Las voces que marcaron la literatura mexicana, que definieron sus rumbos y dieron forma a sus múltiples aristas, crearon, una y otra vez, incansablemente, proyectos hemerográficos. Alrededor de la prensa se generaron ritmos y espacios que definieron un modo de vivir, un modo de ver el mundo. Imaginemos esa rutina, que pertenece ya al siglo pasado. Salir por el periódico y recorrer el mismo camino hasta llegar al quiosco, charlar con el vendedor, con quien probablemente ya mediaba una relación de complicidad en el acto cotidiano de comprar el diario; ojear rápidamente portadas y primeras planas, y construir un rompecabezas fragmentario de las noticias de coyuntura; encontrarse con otros vecinos asiduos, etcétera. El periodismo del siglo xx fue un territorio de construcción de sociabilidades. El ritmo de la vida se podía acompañar al ritmo de la prensa. Medir el tiempo con base en la periodicidad de una publicación —semanal, quincenal o mensual— es una experiencia temporal cada vez más lejana en estas épocas de inmediatez y omnipresencia de la información. Hábitos y costumbres, rituales cotidianos hoy en vías de extinción, ante la proliferación de caminantes, absortos cada uno en la pantalla de un dispositivo móvil. Del mismo modo, una lista de oficios vinculados a la prensa no puede ser más que la evocación meridiana de un mundo perdido.

En cualquier caso, el escenario de la historia de la literatura no puede reconstruirse a cabalidad sin tomar en cuenta que las páginas de las publicaciones periódicas fueron el principal circuito de difusión tanto de la literatura nacional como de traducciones y obras de escritores de diversas geografías. A través de ellas, los lectores se acercaron a las apuestas estéticas de los principales artistas plásticos de la época y, con ello, fueron modelando una idea del arte moderno y contemporáneo y de la escena artística de su tiempo. La curaduría de textos e imágenes es parte de una articulación intrínseca a la prensa que permite lecturas contextualizadas y recontextualizadas múltiples. El hecho de que dos textos de dos escritores disímiles se publiquen en contigüidad en el mismo número de una revista, ya sea porque se trata de una invitación explícita a su lectura conjunta o fruto del azar, termina estableciendo un lazo a través del cual el lector los vincula y los asocia. En este sentido, y con respecto a nuestras prácticas de lectura de las publicaciones periódicas, resulta sumamente útil lo que plantea Annick Louis en “Las revistas literarias como objeto de estudio”. Cuando se refiere a la lectura extensiva sostiene lo siguiente:





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.⁸

En cambio, cuando habla de lectura intensiva, Louis dice:

En efecto, 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. La lectura especializada tiene además la particularidad de aislar el objeto de un contexto de publicación, en la medida en que estudiar una revista demanda un tiempo de concentración en un objeto, para acceder a su funcionamiento autónomo, aunque luego se lo recontextualice.

Siguiendo a Louis, es preciso tener en cuenta una cierta artificialidad de nuestra lectura, de nuestra aproximación, a la hora de estudiar publicaciones periódicas. Por ejemplo, en la actualidad contamos con versiones facsimilares o digitalizadas de varias revistas cuya totalidad de

⁸ Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, *Revistas Culturales 2.0* (12 de marzo de 2014), acceso el 17 de mayo de 2022, <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>.

números se encuentra disponible en una misma unidad. Esto implica una condición de lectura contemporánea, ajena a las circunstancias originales de producción y de lectura, en las que cada número estuvo separado del otro por la periodicidad de la publicación, mientras que el lector contemporáneo tiene la posibilidad de leer todos los números en su conjunto, o bien elegir algunos en específico. Estas consideraciones nos previenen de ciertos agravios y extravíos cuando nos aproximamos ya sea al estudio de una publicación en cierto momento de su vida o a lo largo de toda su historia, o bien al de un *continuum* de publicaciones durante un periodo en concreto. La historia de esto que llamamos la *otra* literatura es la historia de una combinación de lecturas extensivas e intensivas que la han ido tejiendo, a veces con un entramado más cerrado, a veces con un entramado más abierto.

Las publicaciones periódicas se construyen a partir de la polifonía, desde el concierto de voces y miradas. En la gran mayoría de los casos se trata de proyectos que apuestan por el apuntalamiento de una visión colectiva o, incluso, directamente encarnan “una forma particular de escritura colectiva”, como apunta Guillermo Sheridan a propósito de las revistas.⁹ Grupos, generaciones, políticas editoriales compartidas o en pugna, frentes de batalla comunes, rasgos todos que derivan de esa visión colectiva. En las páginas de revistas y suplementos mexicanos se dio a conocer y se debatió en torno a la literatura, sus agentes y circuitos, y se fue construyendo un campo, o “un subcampo periodístico literario”.¹⁰ Una prueba incuestionable de la importancia de los proyectos hemerográficos en la consolidación del campo literario es la enorme cantidad de casas editoriales que surgieron a partir de revistas y que se dieron a la tarea de publicar las obras que aparecieron primero publicadas en sus páginas. Ediciones de Ulises, Ediciones de Horizonte, Editorial Letras de México, Ediciones Pájaro Cascabel, Ediciones El Corno Emplumado, Editorial Vuelta son sólo algunos ejemplos de casas editoriales que tomaron su nombre de las revistas de las que se originaron y crearon su catálogo a partir de lo que se publicó primero en ellas antes de constituir libros.

La atención expresa y tan focalizada en la tradición del periodismo cultural mexicano y sus páginas impresas no es, por supuesto, nueva. Abundan las monografías sobre varios grupos y “redes revisteriles”, como

9 Guillermo Sheridan, *Breve revistero mexicano* (México: UNAM, IIFL, 2019), 9.

10 Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987* (México: Plaza y Valdés, 2006), 44.



las nombra Tarcus, la mayoría centradas en las vidas y obras de quienes vivieron el tránsito del modernismo a las vanguardias, o de quienes editaron y colaboraron en *Contemporáneos*, *Taller*, *Barandal* y *El Hijo Pródigo*, o bien de los integrantes de lo que luego se denominó “La mafia” y que transitaron entre *Medio Siglo*, la *Revista Mexicana de Literatura*, *México en la Cultura*, *Cuadernos del Viento*, *La Cultura en México* y *Diálogos*. Precisamente, el objetivo de un volumen como el que tiene el lector ante sus ojos es dar una visión de conjunto que no sólo permita extraer los hilos conductores de esa historia del periodismo, sino abonar a la historiografía de la cultura —incluyendo la mencionada historia de la literatura y la lectura o, incluso, la historia editorial—,¹¹ sin dejar de abundar en las cualidades, ideologías e identidades editoriales de cada grupo revisteril o publicación periódica cultural. Somos deudores no sólo de las monografías e índices que nos anteceden, que no podemos citar aquí por su amplitud, sino de otras búsquedas pioneras. Entre ellas, hay que repetirlo cuantas veces sea necesario, es imprescindible el camino que abrió *Las revistas literarias de México*, obra en dos volúmenes que retomó el ciclo de conferencias de 1962 y 1963 organizado por el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en ese entonces dirigido por José Luis Martínez. A él debemos igualmente la más amplia recolección de la vida intelectual de las revistas mexicanas con la serie de facsímiles homónima, que tomó esos primeros volúmenes como prólogos y que fue publicando el Fondo de Cultura Económica (FCE). En este acervo invaluable, al que se han agregado nuevos títulos en años recientes —como *El Machete* o una antología no facsimilar, pero sí con un diseño semejante, de *Nexos*, ambos editados en el FCE—, se basa el *Breve revistero mexicano* de Guillermo Sheridan, sin duda un libro clave para entender el periodismo cultural mexicano de la primera mitad del siglo xx.

Cabe señalar también el enorme trabajo de fuentes primarias que ha realizado Humberto Musacchio durante décadas; una pesca de datos precisa que sirve como fuente de consulta imponderable en un mundo tan dispar, diseminado y efímero como el de las publicaciones periódicas.

11 Para Fernanda Beigel, estas publicaciones periódicas “pueden ser vistas como una fuente histórica significativa y adquieren el carácter de objeto capaz de arrojar luz sobre las particularidades de la construcción de un proyecto colectivo: porque contienen en sus textos los principales conflictos que guiaron el proceso de modernización cultural”; en “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, núm. 20 (2003): 105-116.

cas. Nuestra deuda con *Historia del periodismo cultural en México* (Conaculta, 2007), *México: 200 años de periodismo cultural* (Conaculta, 2012, en dos tomos) e *Historia crítica del periodismo mexicano* (Colección Kiosco, 2016) es profunda. Al igual que con el *Revistero* de Sheridan, este libro entabla un diálogo directo, de colaboración, con estos últimos libros. Sin ellos, posiblemente no habríamos pensado en enfatizar la idea de estas “contribuciones”. Hay que añadir, por último, la invaluable importancia de la digitalización y la apertura de cada vez más accesos remotos a las páginas del periodismo cultural mexicano. Sin duda, el reto de digitalizar trae consigo incalculables beneficios, pese al laborioso y cuidadoso trabajo que exige. Son muy meritorias las iniciativas que se han tenido hasta ahora por crear versiones digitales de ciertas publicaciones emblemáticas, como la colección de *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* de José Luis Martínez en el FCE.¹² Pero son más destacables aún las que se han ofrecido en línea y en libre acceso gratuito. Además de todas aquellas que pueden revisarse desde la Hemeroteca Nacional Digital de México, albergada por la Biblioteca Nacional, destacan: *El Corno Emplumado*, en la plataforma Open Door Archive de la Northwestern University;¹³ la revista *Diálogos* de Ramón Xirau, que facilita El Colegio de México,¹⁴ y, sobre todo, el acceso a *Fem*, que brinda el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM, con índices muy manejables por autora(s) y personajes, años de publicación, temas y títulos.¹⁵ Lejos estamos aún, en México, de proyectos tan completos como el del Archivo Histórico de Revistas Argentinas, cuya cantidad de materiales en línea es simplemente apabullante.¹⁶ Sólo un acervo de ese tamaño y legibilidad en Internet permitirá multiplicar las consultas y la valoración de nuestro patrimonio documental.

Además de ser parcial el recuento de los libros e iniciativas que han precedido este volumen y que en conjunto constituyen esa otra historia de la literatura posible, también es parcial el abanico de temas y enfoques

12 No es tan esperanzadora, en cambio, la decisión de publicar únicamente en libro digital otra colección valiosísima en este sentido: la de *Periodismo Cultural* del extinto Conaculta y en la que figuran grandes testimonios de animadores y creadores, ensayos y antologías, considerando el espectro más amplio de la divulgación cultural en radio, prensa y televisión.

13 <https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/browse?collection=5>, acceso el 17 de mayo de 2022.

14 <https://otrosdialogos.colmex.mx/archivo>, acceso el 17 de mayo de 2022.

15 <https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/fem.html>, acceso el 17 de mayo de 2022.

16 <https://ahira.com.ar/>, acceso el 17 de mayo de 2022.



aquí abordados. Si bien procuramos ofrecer un panorama representativo, una ventana abierta al vasto paisaje del acontecer periodístico, literario y cultural de las primeras seis décadas del siglo pasado, es preciso indicar las ausencias notables, algunas de las cuales prevemos tratar en un siguiente volumen de *Contribuciones*. Por ejemplo, queda una tarea pendiente respecto a la imprescindible participación de los exiliados españoles en la prensa cultural mexicana, a cuyas luchas conceptuales y dinámicas de producción sumaron las que traían del viejo continente, particularmente en el caso de revistas como *Romance* (1940-1941) —que dirigió Juan Rejano y cuyo consejo de colaboradores lo formaban Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Enrique Diez-Canedo, Pablo Neruda, Pedro Henríquez Ureña, Rómulo Gallegos y Juan Marinello—; *España Peregrina* (1940-1941) —órgano de la Junta de Cultura Española— y la longeva *Cuadernos Americanos* (1942-1987, en su primera época) —que emanó de *España Peregrina* para estrechar lazos entre Hispanoamérica y España, y que dirigió Jesús Silva Herzog hasta su muerte—. Los aportes de los exiliados y de la generación hispanomexicana al periodismo cultural, como escritores, traductores, editores e ilustradores, son un capítulo crucial para entender nuestro medio siglo. Otra deuda insoslayable es abordar el movimiento revisteril independiente que comenzó a surgir a finales del 68 y el cual se consolidó en las décadas siguientes, originando, entre otras nuevas prácticas de publicación, la producción contracultural de los fanzines, que da cuenta de una postura de resistencia a la globalización y a la industrialización de las publicaciones, tanto del contenido como de su apuesta gráfica y material.

Muchas otras publicaciones importantes del periodo que aquí se aborda no están reflejadas en las páginas de este libro, pese a que contribuyeron a la consolidación del campo editorial del siglo xx. Entre ellas podemos mencionar, renunciando a la exhaustividad, las siguientes: *La Palabra y el Hombre*, fundada en 1957 y aún vigente, una de las de mayor tradición y más larga vida en nuestro país, auspiciada por la Universidad Veracruzana. Otra revista de filiación universitaria fue *Ariel* (1949-1953), dirigida por Emmanuel Carballo y patrocinada por la Universidad de Guadalajara, en la cual se dio a conocer la obra de jóvenes escritores y artistas plásticos locales. *Suma Bibliográfica*, con patrocinio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y publicada a partir de 1947, fue dirigida por Wilfredo Cantón y tuvo una gran nómina de colaboradores; entre sus redactores estaban Rosario Castellanos, Dolores Castro, Carlos Jiménez



Mabarak, Ernesto Mejía Sánchez y Augusto Monterroso. La revista *Poesía de América* (≈1955), dirigida por Honorato Magaloni y cuya jefa de redacción fue la poeta Dolores Castro. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (1954-), cuyo director fue el de la paraestatal, Arnaldo Orfila Reynal, y que hasta el día de hoy sigue siendo un faro de nuevas y viejas voces, publicaciones y reediciones de reciente aparición. Están también *Dintel* (1954), dirigida por Carlos Ramos Gutiérrez; *Espiral*, del mismo año (enero-diciembre), dirigida por Antonio Silva Villalobos; *Fuensanta. Pliego de Poesía y Letras* (1948-1954), dirigida por Jesús Arellano; *Hierba* (1952-1953), dirigida por la poeta Enriqueta Ochoa, José Herrera M. y Gloria González Z.; *Pájaro Cascabel* (1962-1967), dirigida por Thelma Nava, Luis Mario Schneider y Armando Zárate; *El Rehilete* (1961-1971), fundada por Beatriz Espejo, Carmen Rosenzweig y Margarita Peña.¹⁷ Restan muchas más por mencionar, muchas más por estudiar a fondo para realmente poder contar con una radiografía precisa de los vasos comunicantes entre prensa y literatura, entre escritura y artes visuales, y de las numerosas agencias que fueron creando el nutrido escenario del periodismo cultural, tanto en Ciudad de México como en otras partes del país.

El presente libro se encuentra dividido en seis secciones que, a nuestros ojos, dan cuenta, de manera relativamente representativa, del devenir del periodismo cultural en el siglo pasado, desde sus inicios hasta los años 70. Consideramos hacer un corte temporal a finales de la década de 1960, dado que los acontecimientos de 1968 cimbraron muchos elementos, entre ellos la prensa y su relación con la información y con los lectores. Los años 70 verán surgir nuevos agentes y dinámicas que modificarán de manera contundente el escenario de las décadas anteriores. La ruptura con los ideales nacionalistas y de búsqueda de la construcción nacional será definitiva, un legado certero. Por citar algunos ejemplos, el golpe a *Excelsior* y sus múltiples consecuencias, el encumbramiento de la figura de Octavio Paz y la triada *Plural-Vuelta-Letras Libres* o el nacimiento de proyectos hoy decanos como *Nexos* (1978-) van a constituir la raíz de un nuevo tipo de periodismo cultural que merece ser tratado en otro volumen.

El título de cada capítulo es lo suficientemente descriptivo para no necesitar entrar en detalles sobre su contenido en la presente nota introductoria. Baste decir que buscamos que los temas abordados en cada sec-

¹⁷ Todos los datos de la lista de publicaciones faltantes del exilio español y las posteriores mexicanas provienen directamente del libro de Humberto Musacchio, *Historia del periodismo cultural en México* (México: Conaculta, 2007), 103-105 y 131-144.



ción ofrecieran al lector un panorama sobre cómo se fue desarrollando el periodismo cultural en el siglo xx, de modo que, en la primera de ellas, se trazan sus orígenes en las dinámicas de producción y consumo de la prensa surgidas en el siglo decimonónico y en los inicios del siguiente. En la segunda, se esbozan las copiosas herencias que las vanguardias legaron en términos ideológicos, estéticos y editoriales al desarrollo de la literatura, vista desde la prensa, durante el periodo posrevolucionario. La tercera sección, la cual incluye el mayor número de textos, se encuentra dedicada a reflexionar sobre cómo, a pesar de la intención gubernamental de buscar consolidar un proyecto de nación unívoco y uniforme —el nacionalismo cultural con sus decenas de tentáculos—, las revistas y suplementos culturales de la época son reflejo del crisol multicolor y multiforme que eran —y siguen siendo— nuestro país y nuestra realidad intelectual. La cuarta y quinta sección destacan cuatro casos de estudio y cuatro perfiles editoriales. Saltan más a la luz las ausencias que las presencias. Sin embargo, elegimos destacar estas cuatro publicaciones —*Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura*, *El Corno Emplumado* y *La Cultura en México*— porque, dada su heterogeneidad, resultan ilustrativas de diversas dinámicas del periodismo cultural que nos interesaba mostrar: cosmopolitismo idealista, calidad y visión literarias, erudición mantenida y resistencia contracultural. Los perfiles de editores y periodistas culturales imprescindibles, dedicados a Novo, Poniatowska, Monsiváis y Pacheco, dejan fuera a otros importantísimos escritores y editores del siglo pasado que, sin duda, hubieran merecido una atención más pormenorizada: Alfonso Reyes, Octavio G. Barreda, Fernando Benítez o el propio Octavio Paz. Sin embargo, todos ellos están presentes en la discusión sobre los principales circuitos intelectuales y las publicaciones que generaron y que se analizan en los diversos capítulos del libro. También queremos enfatizar que este volumen buscó reunir un abanico de aproximaciones que fueran representativas de los muy diversos modos de pensar las publicaciones periódicas. La materialidad es un tema que cruza varios de los textos y nos ayuda a situar las publicaciones periódicas como objetos en sí mismos, no sólo como instrumentos para construir la historia de la literatura o del arte en México en el siglo pasado, sino como formatos dignos de ser estudiados en su propia especificidad.

Nos es preciso señalar que incluimos cuatro textos que ya habían sido publicados antes y que incorporamos, con modificaciones, especialmente para el presente volumen, con excepción del de José Emilio Pa-

checo y el de Juan Villoro, que se reproducen íntegros, con referencias agregadas. Además de ellos, se trata de las voces de Guillermo Sheridan y Jorge Volpi, que generosamente dieron su autorización para incluir las versiones que nosotros adaptamos de sus libros. La decisión de incluir estos materiales obedeció a su carácter antologable y a la importancia que tienen en el marco de la historia del periodismo en México. Con este gesto quisimos también continuar con una tónica muy común de las publicaciones periódicas: la recontextualización que les da nueva vida y nueva voz a los textos, a la luz de una nueva articulación. El texto de Sandro Cohen, por último, también se republica de otra fuente. Era el punto de partida del capítulo en el que con entusiasmo había aceptado participar en este libro, y así lo habría hecho de no ser por su sensible fallecimiento en noviembre de 2020, tras complicaciones con el virus pandémico que nos mantuvo encerrados durante numerosos meses. En el transcurso de la preparación de estas *Contribuciones*, perdimos también a otro de nuestros queridos colaboradores, quien dedicó muchos años de su vida al estudio y enseñanza de la literatura: Fernando Curiel Defossé. Incluimos ambos textos a manera de homenaje a dos caros colaboradores y maestros, interesados, como nosotros, en restituir algunos episodios clave de esa *otra* historia de nuestras literaturas. Por eso, para el título del libro no pudimos pensar más que en la palabra “contribuciones”, para dar a entender que queda todo por hacer y que el gigantesco cauce del periodismo cultural como río vital de la historia literaria requerirá mucha más exploración y una gran extracción de materiales aún por conocer.

Hoy en día, en la era posdigital —luego del desarrollo de Internet, del auge de la globalización y de la aparición de las redes sociales—, el periodismo ha tomado nuevos rumbos y ha adquirido nuevas funciones. Los circuitos de producción, circulación y recepción del periodismo también han cambiado. La sala de redacción, el quiosco, el vocero, el linotipista, el tipógrafo, las cartas al editor, las novelas por entregas, los cupones recortables, las versiones coleccionables resultan ecos cada vez menos cercanos de un pasado que se aleja a grandes pasos. El estudio de las publicaciones periódicas es importante, entre otras cosas, porque arroja luz, por una parte y como hemos querido insistir, sobre la historia de la literatura y, por otra, porque nos ayuda a entendernos mejor en el reflejo de sus páginas, donde espeja un momento histórico específico, con sus connotaciones, agentes, tensiones y dinámicas. El periodismo cultural nos invita también a la toma de conciencia de su necesaria conservación





patrimonial, a la valoración de ciertos oficios que empieza a diluir la posmodernidad del siglo XXI, y a releer, en otros contextos, ciertas plumas constantes, acogidas bajo el manto de la fugacidad.

Bibliografía

- Beigel, Fernanda. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, núm. 20 (2003): 105-116.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. México: Plaza y Valdés, 2006.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Febvre, Lucien y Henri Martin. *La aparición del libro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Kalifa, Dominique, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. París: Nouveau Monde, 2011.
- Louis, Annick. “Las revistas literarias como objeto de estudio”. *Revistas Culturales 2.0* (12 de marzo de 2014). Acceso el 17 de mayo de 2022. <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>.
- Musacchio, Humberto. *Historia del periodismo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Musacchio, Humberto, ed. *Alfonso Reyes y el periodismo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América. Cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970* (1992): 9-16.
- Sheridan, Guillermo. *Breve revistero mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019.
- Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Serie América Latina en sus Revistas. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020, e-book.

Vidal López-Tormos, Yolanda. “Una aproximación al panorama de las publicaciones periódicas literarias mexicanas (1950-1995)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24 (1995): 35.

Zaid, Gabriel. “Periodismo cultural”. *Letras Libres* (marzo de 2006): 31.





I

El periodismo cultural
a finales del siglo XIX
y en los albores del XX

En busca de la civilización. Apuntes sobre el periodismo en el siglo XIX



Miguel Ángel Castro Medina

Lenta fue la evolución de nuestra prensa. Vivíamos en el vivac, y en el vivac no había pluma ni tintero. El *¡alerta!*, a cada instante. La espada, siempre impaciente. Casi no aprendíamos aún a pronunciar nuestro nombre. Estábamos como arrapiezos que se fugan de la casa del tutor y no saben con certeza adónde ir. El espíritu de la prensa se refugió en el libro. Don Carlos María de Bustamante, más que historiador fue periodista. Escribía crónicas, candorosas unas y sensatas otras. Pero el libro es pesado; el libro es caro; el libro no corre, no vuela, no se cuela por la rendija de la puerta como la hoja periódica. El libro se llama: Yo. Y el periódico: Suma.¹

Manuel Gutiérrez Nájera

Manuel Gutiérrez Nájera hace estas reflexiones en octubre de 1891, cuando el *Siglo Diez y Nueve* cumple 50 años de haber aparecido, y compara al “decano de la prensa mexicana” con una casa a la que hay que entrar con la cabeza descubierta, casa sostenida por columnas en las que se levantan las estatuas de Mariano Otero, Francisco Zarco, Manuel María de Zamacona y Guillermo Prieto. En ese “refugio de las ideas proscritas” y “escondrijo de los héroes perseguidos”, añade, “nació la prensa tal como ahora la entendemos”. La exaltación del poeta reconoce al otro “veterano de la libertad”, *El Monitor Republicano*. No podía adivinar que cinco años después ambos periódicos desaparecerían ante la modernidad del periodismo de a centavo impulsado por *El Imparcial*.

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Las bodas de oro de *El Siglo XIX*”, *El Partido Liberal*, núm. 1972, 8 de octubre de 1891, y en *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*, ed. crítica, intr., notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo (México: UNAM, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2002), 337.



Este artículo del Duque Job es importante por varias razones: una es que lo escribe un poeta como uno de los periodistas más notables de nuestra historia literaria y, entre otras, porque sintetiza el lugar de la prensa en el devenir político y cultural del país, da pistas precisas que confirman que las publicaciones se han diversificado, y alude al panorama de las ideas sociales y religiosas, tanto como al de las ciencias y las artes, contenidas en una gran variedad de impresos que, naturalmente, reclaman un conjunto semejante de lectores a lo largo del siglo XIX. Se trata de la misión que los periódicos se impusieron desde su aparición: la de contribuir a la civilización de la población y que debe entenderse como la búsqueda del buen ciudadano, de la formación de personas ilustradas y, por tanto, capaces de discernir convenientemente sobre su comportamiento e intereses comunes, tal y como lo demuestran algunos de los testimonios que considero representativos, los cuales presento en estos apuntes.

I

La historia de la imprenta novohispana considera la producción de hojas volantes, folletos, gacetas, calendarios, relaciones de sucesos, guías de viajeros e impresos noticiosos una actividad sujeta a problemas de privilegios, permisos o licencias, censura de autoridades y prohibiciones de la Iglesia, así como a la carencia de papel e insumos materiales diversos, y a dificultades para la comercialización y circulación. La primera noción de periodismo se gesta a lo largo del siglo XVIII, de las gacetas de Juan Ignacio Castorena Ursúa y Goyeneche, Francisco Sahagún de Arévalo, José Antonio Alzate y Manuel Antonio Valdés al *Diario de México* de Carlos María de Bustamante y Jacobo de Villaurrutia, de 1722 a 1805. Según Xavier Tavera Alfaro:

Valdés coloca a su periódico y al periodismo, como el vehículo de información, como el instrumento que llevará, aun a las zonas más apartadas del país, las “sabias medidas” de la política ilustrada. Pone, en pocas palabras, al periodismo mexicano dentro de una nueva órbita, dentro de la categoría, franca y abierta, de instrumento del poder público [...] Mejor instrumento no podía haber encontrado el Estado. Mejor vehículo no puedo haber tenido, hacia este periodo y con tales fines, la Ilustración.²

² Xavier Tavera Alfaro, estudio preliminar a *El nacionalismo en la prensa mexicana del siglo XVIII*, pról., comp. y notas de Xavier Tavera Alfaro (México: Club de Periodistas de México, 1963), v-vi; cf. María del Carmen Ruiz Castañeda, “Periodismo mexicano del siglo XVIII.



Las ideas promovidas por la Ilustración sobre la libertad de imprenta y la movilidad del mercado, entre otras crisis revolucionarias de ese siglo, favorecen la producción y el comercio legal e ilegal de libros y muchas otras publicaciones, entre las que incluso hallan lugar los panfletos y las hojas injuriosas. La materia religiosa predomina todavía, pero el proceso de secularización abre paso a otras informaciones, a contenidos científicos y, lo más novedoso, a la crítica social y las expresiones políticas. El debate y la polémica apenas asoman para sembrar la semilla de lo que será la temida opinión pública, un “cuarto poder”. La frecuencia o periodicidad es necesaria para seguir el desarrollo de lo que interesa a un conjunto de personas, que devienen así en lectores directos o de oídas, ávidos de novedades. La oferta cotidiana, que afirma la noción de lo “actual”, contribuye naturalmente al aprendizaje de la lectura, de lo que se lee en el café o en el salón privado, y se vocea en las calles o se descifra en los papeles pegados en los edificios. Aparece un primer tipo de periodista dispuesto a ofrecer materia para unos ciudadanos que buscan información. Tanto el editor de la gaceta oficial como el diarista publican disposiciones, bandos, comunicados y noticias que copian con frecuencia de donde pueden, si las consideran útiles. Lo novedoso está en el espacio que el *Diario de México* otorga en 1805 para avisos y textos literarios de algunos letrados interesados en “civilizar” a la población.

En una Ciudad como ésta, la principal del Reino, y en que se encierra tanto número de letrados, artesanos los más hábiles y de otras muchas personas de importancia, es tan conveniente la emulación para el fomento de las ciencias, de la industria, de la agricultura y el comercio, y en donde se advierte con dolor en la mayor parte del vecindario un general abandono y desidia, causada tal vez por el poco aprecio que merecen los descubrimientos y progresos de los profesores, hacía notable falta un proyecto como éste [...] que inspira la afición a la lectura y proporciona un medio el sencillo y fácil pata comunicarse sus ideas y adelantar sus facultades [...] es fuerza [que el *Diario*] no desmaye y sirva a otros de estímulo para adelantar; igualmente se apura el discurso, *se excita el amor a la virtud y todo influye para civilizar a la plebe y reformar sus costumbres*, siendo los bienes que resultan, no sólo acometido tamaña empresa sin que nadie nos llamase para ello, será muy justo y muy puesto en razón que siempre que demos motivo, nos carden bien la lana

Las gacetas (1722-1809)”, en *El periodismo en México. 500 años de historia*, Luis Reed Torres y María del Carmen Ruíz Castañeda (México: Edamex, 1995), 73.



y zurren bien la badana, que eso le sucede al que se mete en la renta del excusado, y el que no quiera borrascas no se meta a marinero.³

La prensa acelera su desarrollo durante la década de la lucha por la Independencia, la relación entre los periódicos y la política deviene en un vínculo permanente, se convierte en el medio más idóneo para transmitir ideas y reclutar partidarios, seguidores y simpatizantes entre unos cuantos, al principio, y con el tiempo, entre grupos mayores que se identifican entre sí con la pretensión de influir en los procesos y decisiones que afectan a la sociedad y al gobierno en turno.

Uno de los efectos más positivos para nuestra literatura fue que el *Diario de México* ofreció sus páginas a los poetas de la Arcadia de México, que compartían su gusto por los autores clásicos influidos por los ilustrados europeos. El *Diario* y su afán didáctico y popular encarnaron el sentido moderno de la sociedad novohispana que entraba en crisis. Los muy diversos temas tratados muestran la variedad de intereses de los criollos letrados de la época. Desde cuestiones científicas, religiosas, literarias y culturales hasta consejos prácticos, anuncios, noticias corrientes o del día a día y extraordinarias, así como textos costumbristas, tuvieron expresión en sus páginas como resultado de la herencia de la Ilustración. El *Diario*, por ejemplo, permitió que algunas polémicas salieran de los salones y

³ *Diario de México*, núm. 1, 1o. de octubre de 1805: 1. Los editores del *Diario* fueron hombres cultos que convocaron a los lectores a aportar colaboraciones para su publicación. Jacobo de Villaurrutia era un abogado dominicano con prestigio que había escrito en el periódico *El Correo de los Ciegos* de Madrid. Fue miembro de la Academia de literatos españoles. Después de cinco años de trabajo en el Corregimiento de Alcalá de Henares, pasó a ser oidor de la Audiencia de Guatemala, en 1792, donde dirigió la *Gazeta de Guatemala*, y fundó la Sociedad Económica. Llegó a México en 1804 y al año siguiente fundó el *Diario de México*, del que fue editor y colaborador tres años. Tomó parte activa en las juntas políticas de 1808 y fue acusado de traición por Juan López Cancelada, editor de la *Gazeta*, el periódico rival. Como resultado de esta acusación, Villaurrutia fue enviado a España. Volvió después de que México lograra su Independencia. El otro editor fundador del *Diario*, Carlos María de Bustamante, llegó a simpatizar con las ideas de emancipación. Desde muy joven ocupó cargos que le sirvieron para formar parte de la fundación del *Diario*. A partir de 1812, y acogido a las garantías de libertad de imprenta establecidas en la Constitución de Cádiz, fundó periódicos independentistas, como *El Juguetillo*, *El Correo del Sur*, *La Avispa de Chilpancingo*, *El Cenizontle* y *La Sombra de Moctezoma Xocoyotzín*. Juan María Wenceslao Sánchez de la Barquera estudió también derecho y aún era estudiante cuando llegó a editor del *Diario*, en cuyas páginas, además, fue un constante polemista, hasta el punto de que sus ideas liberales le provocaron la persecución de la Santa Inquisición. Formó parte del grupo insurrecto de Los Guadalupe. Se sabe que también fue editor de otros periódicos, entre los que se encuentran *El Mentor Mexicano*, *El Correo de los Niños* y la *Mosca*.

tertulias para ser ventiladas públicamente en la prensa e interesar a un número inusitado de personas y dar cuenta de las posturas de diversos sectores sociales. Según Alfonso Reyes:

Fue el centro literario de la época. Lo escribían poetas menores y escritores modestos. Todos los días salía el pequeño pliego adornado con las alegorías del ingenio. Aquél era un mundo artificioso y amable. Los literatos se ocultaban bajo seudónimos y cultivaban la ironía y los géneros cómicos. El periódico aquel posee tanto sabor local, tantas enseñanzas de la vida contemporánea, que parece que lo aderezaban en vista de la historia. Como tenía sello literario, reflejó intensamente la fisonomía nacional de aquel instante. Se aprende más de la época leyendo sus artículos y versos, que no sus noticias. El arte es la verdadera realidad.⁴

Otro punto que llama la atención del *Diario* es la asociación de buena parte de sus contenidos con lo propio, paisajes, tipos y costumbres, el principio de lo que ya se identifica como mexicano.

Esta década tan importante, en la que aparecen numerosos impresos, se cierra con el fin de la *Gaceta del Gobierno de México* y su transformación en *Gaceta Imperial*, que da cuenta del efímero gobierno de Agustín de Iturbide en 1822. El periódico de las dos primeras décadas del XIX es, como lo confirma Laurence Coudart, una evolución de la imprenta ilustrada dieciochesca, pues para entonces:

Se entiende en efecto por “noticia” todo lo que remite al conocimiento, a la ciencia o a la erudición, no a la información inmediata. Así las “noticias” difundidas por los papeles periódicos son esencialmente novedades científicas y tecnológicas, económicas y mercantiles, didácticas o culturales. El periódico es entonces una suerte de revista, reservada a una elite letrada, económica y administrativa, que no tiene más objetivos que la transmisión del conocimiento y la utilidad, es decir, la modernización del régimen colonial. Entre 1810 y 1821, en un plano cuantitativo, el prodigioso desarrollo periodístico corresponde a esta precisa dinámica, pues la prensa insurgente, irregular e itinerante, constituye una ínfima minoría. De modo que, junto con la prensa contrainsurgente y en proporciones

4 Alfonso Reyes, “Un recuerdo del *Diario de México*”, en *Obras completas de Alfonso Reyes. I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia* (México: FCE, 1976), 345.





idénticas, el periodismo combativo y directamente político apenas alcanza la tercera parte del conjunto.⁵

II

En diversos estudios sobre la prensa decimonónica se afirma que la prensa sirvió como medio para la difusión de ideas políticas. Durante el siglo XIX, señala Stanley Ross, “el diarismo político-polémico mantuvo un dominio indiscutible. Desde la Independencia hasta la Revolución, el periodismo fue el orientador de la sociedad, así como la sociedad lo fue del periodismo”.⁶ Así lo recalca Humberto Musacchio en su *Historia crítica del periodismo mexicano*, ya que ésa es su naturaleza; su función mediática remite a “una actividad eminentemente política. Lo es porque la información que difunde y las opiniones que expresa afectan, positiva o adversamente, el interés de diversos grupos sociales”.⁷ Cuando el país comienza su vida independiente, las condiciones son propicias para que las imprentas produzcan periódicos que sirven a los intereses de los grupos que se forman para proponer el rumbo de la nación. Se asientan libreros en la capital que contribuyen en el desarrollo de esa actividad, como el español Manuel Recio, que vende obras españolas y francesas en su local del Portal de Mercaderes, mientras que Mariano Galván instala con éxito su librería en el Portal de Agustinos.

La relación entre la prensa y el poder favorece la multiplicación de títulos de folletos y pliegos sueltos; entre la lista de la década de los 20 resaltan los periódicos *El Águila Mexicana* y *El Sol*: el primero, federalista apoyado por la logia yorkina, el segundo, centralista y respaldado por la logia escocesa. En esos años, comienzan a instalarse imprentas por diversas partes del territorio y se extiende el periodismo político con rapidez.

5 Laurence Coudart. “Los orígenes de la era mediática: la prensa periódica”, en *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*, coord. de Esther Martínez Luna (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIFL, IIB, FFYL, 2018), 35.

6 Stanley Ross, introducción a *Fuentes para la historia contemporánea de México. T. II. Periódicos y revistas*, intr., ordenamiento y comp. de Stanley Ross, con la colab. de Alicia Bazán Alarcón, María de Jesús Cubas, Lilia Díaz López, Lucila Flamand y Fernando Zertuche (México: Colmex, 1965), xvii.

7 Humberto Musacchio, *Historia crítica del periodismo mexicano* (México: Luna Media Comunicación, 2016), 7.



En esta circunstancia, en 1826, cuando la producción y la circulación de impresos periódicos ya son una actividad cotidiana prácticamente en todo el mundo, aparece en México *El Iris. Periódico Crítico y Literario*, que sale de la imprenta de *El Águila*, editado por tres extranjeros: el poeta cubano José María Heredia y los italianos Roberto Galli y Claudio Linati, que introducen el arte de la litografía al país. Dirigen su publicación preferentemente a las personas ilustradas de buen gusto y a las mujeres. Alientan una idea de progreso novedosa y la posibilidad de alcanzar, incluso, una civilización superior a la europea, pues los conflictos por los que pasaban los países del viejo continente no eran el mejor ejemplo. Observa Carlos Illades que Linati comparaba a las repúblicas antiguas con las modernas, para concluir que acaso un gobierno representativo, democrático, sería el que permitiría el desarrollo óptimo de la sociedad.⁸ María del Carmen Ruiz Castañeda y Luis Mario Schneider, que editaron el facsímil de *El Iris*, lo identificaron como la primera revista literaria mexicana, y ése es el sitio en el cual permanece en la historiografía de la prensa literaria. Fernando Tola la relaciona con las publicaciones que animó Heredia posteriormente, *Miscelánea*, que tuvo dos periodos entre 1829 y 1832, y *Minerva*, en 1834.⁹ Figuran también en el panorama de periódicos de asuntos literarios de la siguiente década los que editó José Justo Gómez, conde de la Cortina: cinco números del *Registro Trimestre*, publicados en 1832 y 1833, y otros cinco de *Revista Mexicana* dos años después.

Guillermo Prieto publicó “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, y tal hacemos para recordar las circunstancias en las cuales la musa romántica encontró a nuestro país:

Ni por los antecedentes, ni por las circunstancias en que México se hallaba en 1821, era época oportuna para la creación de la literatura nacional, porque la literatura de un pueblo no puede ser obra de un hombre, ni de determinado número de años, y en las sociedades modernas, que por los vehículos de la imprenta, el comercio y otros, hay reciprocidad de ideas, para que una literatura adquiera un tipo especial, es forzoso que las produc-

8 Carlos Illades, “Las revistas literarias y la recepción de las ideas en el siglo XIX”, *Historias*, núm. 57 (enero-abril de 2004): 53.

9 Fernando Tola de Habich, “Diálogo para reemplazar un prólogo sobre la Academia de Letrán y Los Año nuevo”, en *El Año Nuevo 1837*, est. prel. de Fernando Tola de Habich, ed. facs. (México: UNAM, 1996), 1:lxix-lxxi.



ciones de otros países se modifiquen, se aclimaten, y por una sucesión de trabajos se transformen, y conviertan en literatura característica de un pueblo.¹⁰

Sigue Prieto con una enumeración de dificultades que enfrentan los escritores para coincidir en las orientaciones de la creación literaria y destaca el nudo que se había formado por la posición política que los distanciaba, al igual que confundía a toda la población. En esta anarquía, que había puesto el territorio a merced de intereses extranjeros, con los resultados desastrosos que conocemos, un grupo de jóvenes muy patriotas supo atraer a algunos autores de la generación anterior para intentar una literatura propia. La Academia de Letrán fue fundada en el año 1836 y, con el peso de la herencia española sobre los hombros, intelectuales, poetas, escritores y artistas querían ser distintos o, quizá mejor, ser ellos mismos en un país que sintieran propio. Esta academia se fijó dos objetivos: “fundar una literatura nacional y ejercer la democracia en el grupo y en el medio cultural de la época”. Con base en los recuerdos de Prieto, Marco Antonio Campos refiere que:

Por más de dos años, entre 1834 y 1836, en un cuarto ruinoso del ruinoso Colegio de Letrán (el cuarto lo ocupaba José María Lacunza) se reunían un día a la semana cuatro jóvenes para leerse y criticar sus textos. El colegio era muy grande, daba a la calle de San Juan de Letrán, pero llegaba al otro lado, a la calle de López, donde las prostitutas pulularon a lo largo del siglo XIX. A los cuatro jóvenes contertulios los unían la orfandad, la pobreza y el fervor de la poesía. Su ropa era una garra de abandono y se privaban de gustos mínimos para comprarse libros. Tres eran abogados o aspirantes a serlo, y el más joven Guillermo Prieto, se abstuvo de tal abominación. En 1836 José María Lacunza tenía 27 años, su hermano Juan Nepomuceno 24, Manuel Tossiat Ferrer también 24 y Guillermo Prieto, el brillante Benjamín, sólo 18.¹¹

Si en algo coinciden las historias de nuestras letras es en atribuir a la generación de la Academia de Letrán la preocupación de tener una

10 Guillermo Prieto, “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas* (1844), 4:358.

11 Marco Antonio Campos, *La Academia de Letrán* (México: UNAM, IIFL, Centro de Estudios Literarios, 2004), 7 y 19.

literatura mexicana o, si se prefiere, la idea de una poética nacional o republicana. Ya en fecha tan temprana como 1842, los miembros dispersos de la Academia eran conscientes de los resultados de lo que se habían propuesto y realizado con la publicación de sus poemas, cuentos, ensayos, obras teatrales, artículos literarios o políticos y discursos: “mexicanizar la literatura, emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar”, tal como recuerda Guillermo Prieto en sus *Memorias*.¹² Resalta la heterogeneidad de los miembros que asistieron a la Academia entre 1836 y 1840. Hay una distinción social notable entre los integrantes y en los fines de la Academia de Letrán, y que ellos se empeñaron en resaltar: la Academia estaba integrada por hombres cultos y reconocidos, empleados de oficina, gente involucrada en el circuito de los libros y “vagabundos como Ramírez”, según Prieto, que querían democratizar los estudios literarios y asignar distinciones al mérito, sin reparar en edad, posición social, bienes de fortuna ni nada que no fuera lo justo y elevado. En otras palabras, la Academia de Letrán sacó a la literatura de los salones, de las manos de los criollos adinerados, de la sapiencia de los clérigos y la puso, por primera vez en cuanto a un grupo (el primero como individuo fue Fernández de Lizardi), en manos de mestizos ilustrados, sin importar que tuvieran mayor o menor cantidad de sangre y caracteres raciales indígenas. Los integrantes de esta agrupación dieron los primeros pasos para proponer una literatura en la que predominaran los elementos más propios de su nacionalidad —lenguaje, temas, paisajes, costumbres— e incorporaron al quehacer literario los tres componentes históricos de México: el indígena, el colonial y el republicano. Los trabajos de algunos de los lateranenses se publicaron en dos revistas: *El Recreo de las Familias*, que apareció en 1838, y *El Año Nuevo*, conocida por su plural de “Años nuevos”, dado que así aparecieron cuatro volúmenes, entre 1837 y 1840, como obsequio de fin de año a los lectores.¹³

La competencia entre dos activos impresores favorece entonces el desarrollo de la prensa: Ignacio Cumplido comienza la aventura del diario

¹² Guillermo Prieto, *Obras completas. T. I. Memorias de mis tiempos*, pres. y notas de Boris Rosen (México: Conaculta, 1992), 178.

¹³ Este conjunto de publicaciones fue identificado por José Luis Martínez como el del arranque de las revistas románticas del siglo XIX en su conocido libro *La expresión nacional* (México: Imprenta Universitaria, 1955). Esta mirada se ha modificado gracias a los estudios que desde entonces se han llevado a cabo, como lo advierte Pablo Mora en “Revistas científicas y literarias (1826-1856): notas y revisión de fuentes”, *Literatura Mexicana. Revista del Centro de Estudios Literarios* 6, núm. 1 (1995): 57-82, acceso el 17 de mayo de 2022, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/173>.



El Siglo Diez y Nueve en octubre de 1841, y tres años más tarde, en diciembre de 1844, Vicente García Torres la de *El Monitor Republicano*. De sus talleres y de otros empresarios salen a la luz calendarios, semanarios y panoramas para “señoritas mexicanas”, publicaciones que les permiten mostrar el desarrollo que el arte tipográfico alcanza en el país durante esa década.¹⁴

El momento es de transición en todos los sentidos: el neoclasicismo tiene seguidores que miran con desconfianza la llegada del romanticismo, el encuentro conlleva raspones y concesiones, los enconos proceden, en todo caso, de los intereses políticos. En un artículo publicado en el *Mosaico Mexicano* en 1837, el editor lo advierte:

Clásicos y románticos se disputan hoy a porfía la preferencia en la república de las letras. Quieren los primeros no separarse un ápice de las reglas establecidas sacrificándolo todo a la rígida observancia de los preceptos que reciben de sus mayores. Forman por decirlo así, una especie de aristocracia literaria, y miran con un compasivo desprecio a los que se separan de su modo de pensar. Sus obras son por lo común relamidas y pulidas, pero en cambio de eso están generalmente desnudas de entusiasmo. Reducidos a la clase de imitadores no aciertan en salir de los caminos por donde anduvieron los antiguos. No así los segundos, que llenos de fuego y osadía se entregan exclusivamente en manos de su imaginación y de sus sentimientos. Es verdad que estas guías pueden alguna vez desencaminarlos, pero también lo es, que les descubren con frecuencia regiones y espectáculos desconocidos a sus contrarios. Su imaginación no conoce freno, sus sentimientos se ensanchan sin límites, y la naturaleza se les presenta con toda su extensión y magnificencia. De aquí viene que, aunque algunas veces sean incorrectos, también sean por lo común más originales y más ricos.¹⁵

Guillermo Prieto y Manuel Payno, protagonistas fundamentales de la cultura mexicana del siglo XIX, vivieron todas las guerras, los sinsabores y las glorias de la épica nacional de la formación de la República; ambos prestaron importantes servicios a la política y escribieron casi sin

14 Véase Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*, ed. facs. (México: UNAM, IIB, 1991); María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (México: UNAM, IIE, 2005) y Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: introducción del romanticismo en México* (México: UNAM, IIE, 2002).

15 “Poesía”, *El Mosaico Mexicano*. O *Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas* (México: Ignacio Cumplido), 1o. de enero de 1840: 285.



interrupción durante sus largas vidas. En los primeros años de sus trayectorias, tras la experiencia de Letrán, fundaron *El Museo Mexicano* entre 1843 y 1846, para lo cual contaron con el apoyo del impresor Ignacio Cumplido y del laterano José María Lacunza. La revista logró reunir trabajos de escritores plenamente convencidos de la necesidad de educar al pueblo; no en balde el principio horaciano de mezclar lo útil con lo agradable orientaba sus trabajos en el epígrafe de la publicación, esto es, divertir e ilustrar al mismo tiempo, además de “contribuir de algún modo al progreso de la industria”. Según María del Carmen Ruiz Castañeda, *El Museo*, como todas las publicaciones de su tiempo, se destinó a la gran masa del público y se consagró a la divulgación de materias diversas; era todavía un periódico enciclopédico a la vieja usanza, cuya novedad consistía en mostrar el patrimonio cultural propio.¹⁶ Al terminarse *El Museo*, los jóvenes inquietos mudaron sus plumas a la *Revista Científica y Literaria de Méjico* y convocaron a escritores como Ignacio Ramírez, Luis de la Rosa, Domingo Revilla, José María Esteva, Félix María Escalante, Vicente Segura, Pablo J. Villaseñor, Ramón I. Alcaraz, Casimiro del Collado, Manuel Díaz Mirón, José Joaquín Pesado y José Sebastián Segura.

Prieto, Payno y sus compañeros se mostraban asombrados por la rapidez con que se perfeccionaban las ciencias y las artes, y, por la forma en la que la civilización se difundía por todas partes, consideraban que no debían permanecer indiferentes: “México —aseguraban— debe asociarse al progreso general de todas las naciones; despedazado hasta aquí por la guerra civil, debe ya levantar su noble frente, como el cedro que eleva su copa majestuosa cuando pasó el huracán que lo agitaba y que iba a destrozarlo”.¹⁷ La misión de la prensa para estos emprendedores era la más alta y urgente, y al mismo tiempo simple, sobre todo si el periódico era conducido por ellos: “aunque aparentemente frívolos y ligeros, cuando son bien dirigidos [los periódicos] llevan siempre dentro de sí semillas de instrucción, de que se aprovechan los lectores, tal vez sin percibirlo”.¹⁸ Fidel y el Bibliotecario —seudónimos de Prieto y Payno, respectivamente— distinguen el carácter y objetivos de gacetas, boletines, periódicos po-

16 Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, coord. y ases., *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. (Colección Lafragua)*, Al Siglo XIX. Ida y Regreso (México: UNAM, 2000), 278.

17 *Ibid.*, 375.

18 *Ibid.*



líticos y revistas. Las tareas que se asignaban a sí mismos, como editores de una revista, iban de la publicación de los descubrimientos e inventos científicos al análisis de las obras literarias de todo género, y se obligaban a examinar con frecuencia el nuevo giro que se diera a la literatura, y las variadas formas y caracteres con que apareciesen los escritos literarios: “Tan vasto así debe ser el objeto de una Revista —insistían— cuando lleva el título de Científica y Literaria”.¹⁹

Consideremos en este campo de la cultura escrita el caso de *El Ateneo Mexicano* —órgano de divulgación de la asociación del mismo nombre, establecida en 1841 a iniciativa de don Ángel Calderón de la Barca, primer embajador español y esposo de la marquesa autora de *La vida en México*—, que publicó una serie de artículos sobre el ser, la utilidad y el porvenir de la literatura mexicana, leídos y discutidos por sus autores en el seno de las reuniones de esa agrupación. La experiencia adquirida durante dos décadas de inestabilidad política y social confirma la búsqueda de los promotores de las revistas de útil entretenimiento ilustrado: de tener una literatura propia, además de Prieto y Payno, están otros como Isidro Rafael Gondra, Ignacio Rodríguez Galván, José María Lacunza, José María Tornel, Florencio M. del Castillo y José Justo Gómez (el conde de la Cortina). La intención se sintetiza en el anuncio que hace *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras* en 1849:

Los artículos que se publiquen en el periódico serán en su mayor parte originales, porque a pesar de que no tenemos la ridícula pretensión de querer rivalizar con los genios eminentes del viejo mundo, cuyas producciones servirían para llenar las columnas de *El Álbum*, nuestro objeto es que éste no sea un eco de composiciones ajenas, sino la voz de la literatura mexicana, la expresión de los sentimientos patrios, la medida de nuestra civilización y el termómetro de los adelantamientos en las ciencias y en las artes.²⁰

El Álbum Mexicano llamó la atención por sus novedosas ilustraciones en color. Ignacio Cumplido demostró que disfrutaba su oficio al editar la considerada por los bibliógrafos la mejor revista femenina de la primera mitad del siglo XIX: *Presente Amistoso. Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, en 1847 y 1851-1852. El impresor liberal de *El Siglo Diez y Nueve* consolidaba su apoyo a las letras nacionales al hacerse cargo de *La Ilustración Mexicana*,

19 *Ibid.*, 376.

20 *Ibid.*, 8-9.



que comenzó a circular en esos años bajo la dirección de Francisco Zarco y como órgano de difusión del Liceo Hidalgo.

Sorprende la actividad que tuvieron las prensas para dar a luz revistas y periódicos en años tan difíciles para el país, o tal vez no, si atribuimos la causa a que dicha circunstancia es la que mejor lo explica. Impulsadas por la urgencia de expresarse, las personas cultas de la época se asociaban y reunían para discutir sus trabajos, problemas, temores y propuestas; estos grupos obtenían entonces fondos para publicar sus propias revistas, o convencían a los editores de periódicos. Arreglos fáciles y discretos, si se coincide en ideología e intereses, caso contrario, imposibles o efímeros, como los que caracterizarán a la prensa electorera.

En el interior del país circularon hacia el final de la segunda mitad de esta década *El Registro Yucateco* (1845-1847 y 1849), fundado por Justo Sierra O'Reilly, y *El Ensayo Literario* (1850-1852), órgano de La Falange de Estudio de Guadalajara. Por medio de estas revistas, el romanticismo se extendió y conquistó el espíritu de los lectores. José Luis Martínez observa la motivación de estas publicaciones:

A partir de 1827 en que Galván inicia la publicación de su *Calendario* —que llegaría a ser publicación popular de larga vida—, los editores de la época competían para ofrecer al lector el cuaderno más gracioso y chispeante, el más ameno e instructivo o el mejor impreso, con el concurso de los literatos mexicanos que entonces escribían con gusto para los niños y los hombres sensibles, para deleite y encanto del 'bello sexo' o para solaz de los viejos.²¹

En esas décadas circularon periódicos de corta vida, noticiosos y partidistas o facciosos, como *El Día*, *El Demócrata*, *La Pata de Cabra*, *La Marimba*, *El Mensajero Federal*, *El Mosquito*, *Hay Va ese Hueso que Roer y que le Metan el Diente*, *El Quebrantahuesos*, *La Lima de Vulcano*, *El Eco del Comercio*, *Don Simplicio*, *Don Bulle Bulle*, *El Daguerreotipo* y *El Telégrafo*; incluso, apareció *The American Star*, editado en la capital por el gobierno estadounidense durante la guerra de 1847 y 1848. Además de *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano*, solamente tienen mayor duración en esa época previa a la Reforma *El Universal* (1848-1855), *El Ómnibus* (1851-1856) y *El Heraldo* (1854-1863).²²

21 José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, coord. de Daniel Cosío Villegas (México: Colmex, 1994), 2:1043.

22 Para detalles, véase Castro y Curiel, *Publicaciones periódicas mexicanas*.



La prensa mexicana tuvo un desarrollo notable durante las primeras cuatro décadas de vida independiente, a pesar de la inestabilidad política y los conflictos internos y externos. ¿Acaso no sería descabellado plantear que por eso mismo se multiplicaron y cambiaron sus formatos, dejaron de imprimirse como libros en 8° (22 cm) y pasaron a folios (32-64 cm)? Y aunque no conocemos las cifras exactas de sus tirajes, puede inferirse que aumentaron gracias a la multiplicación de imprentas, de nuevas máquinas, de mayor acceso al papel y a los insumos. Los gobiernos que se suceden no suspenden la publicación del órgano oficial informativo, que conserva durante un buen tiempo el título de *Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, y en el cual tienen cabida textos de cultura literaria.

Los periódicos de mayor circulación introducen el folletín como género narrativo que pronto se arraiga entre los lectores por su estrategia narrativa, basada en el suspenso y los estereotipos románticos. *Los misterios de París* de Eugenio Sue son publicados por *El Siglo Diez y Nueve* en 1845 y Manuel Payno no tarda en seguir el modelo con *El fistol del diablo*. Otro desarrollo importante que tiene lugar en la prensa de esos años es la caricatura que forma parte de la prensa satírica, en la cual se especializan artistas y escritores notables que introducen el humor con sentido crítico y tendencioso, naturalmente.

La actividad editorial de los periodistas, empresarios y escritores continúa la promoción del costumbrismo como fórmula de lectura civilizadora que, al tiempo que corrige, entretiene y proporciona cierta seguridad de lo que se es, de lo que se vive cotidianamente. El costumbrismo se arraiga porque sugiere espacios para la confianza en un país que está en riesgo y porque sus habitantes carecen de un marco legal y político que les garantice una mediana tranquilidad. De esta forma, aparecen dos obras colectivas, con textos y magníficas litografías que encumbran el paisaje y los tipos nacionales: *México y sus alrededores* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*, entre 1854 y 1856.

III

En 1853, bajo la presidencia de Antonio López de Santa Anna, el ministro de Justicia, Teodosio Lares, formuló un proyecto de ley sobre la libertad de expresión. Se trataba de tener una reglamentación que permitiera identificar los límites de la práctica editorial y de imprenta; sin embargo, en realidad, el gobierno pretendía controlar la prensa, porque,

si bien era necesario identificar a quienes se dedicaban a la publicación de impresos, esa ley introducía una censura, pues las autoridades podían calificar como violaciones a la norma todos aquellos textos que consideraran subversivos, contrarios a la religión católica, al gobierno y a la vida privada de los funcionarios. Podían calificarlos como escritos sediciosos, que daban noticias falsas para incitar a la desobediencia; o inmorales, si a su juicio atentaban contra las buenas costumbres; como injuriosos, si se consideraba que calumniaban o agraviaban a instituciones o personas. La llamada Ley Lares propició la suspensión de periódicos como *El Monitor Republicano* y *El Telégrafo*, llevó a prisión a Francisco Zarco y obligó a *El Siglo Diez y Nueve* a pagar multas constantemente. *El Universal* y *El Ómnibus* se convirtieron en órganos de propaganda de los conservadores. Y aunque en 1855 terminó el gobierno de Santa Anna, las dificultades no cesaron, porque las posturas de los liberales que se plasmaron en la Constitución de 1857 fueron detenidas por la Guerra de Reforma y no mejoró la situación de la libertad de expresión, pero la urgencia de la discusión logró que la prensa ocupara la plaza pública. Conviven entonces las letras de ocio y entretenimiento literario con el ingenio de la sátira y la caricatura política. Los partidos en pugna se atacan con las mejores de sus armas. Además de los títulos conocidos, aparecen otros como *La Tarántula*, *La Sombra de Robespierre*, *El Tío Cualandas*, *El Guillermo Tell*, *El Movimiento*, *La Sociedad*, *Diario de Avisos*, *El Herald*, *La Tribuna*, *Las Cosquillas*, *El Pájaro Verde*, *La Chinaca* y *Le Trait d'Union*.

La década de 1857 a 1867, trágica y determinante, en la que tiene lugar la confrontación definitiva entre liberales y conservadores, puede recrearse con toda su intensidad en la lectura de los periódicos, páginas solemnes y explosivas, moderadas y exaltadas. Acaso un periódico que permite conocer este momento crítico del país desde la prensa es *La Orquesta. Periódico Omniscio y de Buen Humor*, editado por Carlos R. Casarín y Constantino Escalante, introductores de la caricatura política, y que contó con la colaboración de Vicente Riva Palacio, Hilarión Frías y Soto y Juan Antonio Mateos, entre otros liberales; apareció, con un par de interrupciones, entre 1861 y 1877. Son años en los cuales se define el papel del periodista. Riva Palacio lo observará poco después de ser restaurada la República:

El periodista lucha todos los días y cada día, en contra de las sugerencias de los amigos, control de enemistad del poder, contra las exigencias de sus propios partidarios; sigue, sin descanso, la marcha de los negocios públicos,





examina la luz de su razón todos los actos de la administración pública y la envidia y el odio y el descontento le hieren a cada momento y le persiguen, aún en el seno del hogar doméstico, y le atacan en sus emociones íntimas, le acibaran su vida y hacen huir el sueño de sus ojos y la alegría de su corazón; convierten en un mártir ignorado a un hombre de bien, que no tiene más aspiraciones que el bien de su patria y el triunfo de las ideas que profesa, y sin embargo el periodismo es el baluarte de las libertades y de las garantías, y los periodistas son las víctimas oscuras, casi siempre, ofrecidas en el altar de la civilización y el progreso.²³

José Luis Martínez llama al periodo comprendido entre 1867 y 1889 “Concordia nacionalista”,²⁴ porque considera que fue muy importante el regreso a la vida cultural ajena a las pasiones políticas, a la posibilidad de reunir a los ingenios y talentos del país para reconstruir el país, para resurgir de las cenizas tal y como lo significaba el título de la revista que Ignacio Manuel Altamirano fundó con Gonzalo A. Esteva en 1869: *El Renacimiento*, y como lo ilustraba el ave fénix en la portada de la publicación. Al dejar las armas, Altamirano y otros escritores comenzaron a organizar veladas literarias para compartir su gusto por la música y la poesía. Participaron quienes ya tenían una trayectoria reconocida como Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Vicente Riva Palacio, Juan A. Mateos, José T. Cuéllar, Juan de Dios Peza y muchos jóvenes, entre los que destaca Justo Sierra.

Aparecerán en las décadas siguientes agrupaciones interesadas en el arte, la música, el teatro, la ciencia y la educación, y los periódicos convertidos en empresas continúan su labor política y tendenciosa, pero también alojan poemas, folletines, artículos críticos, leyendas, biografías, lecciones, reseñas históricas y crónicas urbanas, de sociedad, teatrales y musicales, además de muchas noticias y publicidad. Esta tesis la ha defendido Irma Lombardo en su estudio *De la opinión a la noticia*, Stanley Ross en sus trabajos sobre el periodismo mexicano y Florence Toussaint en su libro sobre la prensa del Porfiriato.²⁵

23 Vicente Riva Palacio, “La prensa”, *El Correo del Comercio*, núm. 514, 28 de octubre de 1872.

24 Martínez, “México en busca de su expresión”, 2:1047.

25 Irma Lombardo, *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México* (México: Kiosco, 1992); Florence Toussaint, *Escenario de la prensa en el Porfiriato* (México: Universidad de Colima / Fundación Manuel Buendía, 1989); Stanley Ross, “El historiador y el periodismo mexicano”, *Historia Mexicana* 14, núm. 3 (enero-marzo de 1965): 347-382;

El camino a la profesionalización del periodista registra capítulos importantes durante el gobierno de Lerdo de Tejada, entre 1872 y 1876, como son la constitución de la Asociación de Periodistas Escritores en 1872, cuyo presidente fue José María Vigil y vicepresidente Darío Balandrano, y que, al parecer, no prosperó, pero ante un problema de escasez de papel, surgió como Prensa Asociada de México en 1875 con Vigil a la cabeza. La lista de asociados da cuenta de algunos de los periódicos más destacados: *El Padre Cobos*, *El Eco de Ambos Mundos*, *La Ilustración Espírita*, *La Iberia*, *La Colonia Española*, *El Porvenir*, *La Voz de México*, *Le Trait d'Union* y *El Pájaro Verde*.²⁶ En esa década, la prensa de orientación crítica social y obrera tuvo representantes dignos de mención, como *El Ahuizote*. *Semanario Feroz*, aunque de Buenos Instintos, de José María Villasana; *Juan Panadero*, de Rafael Arroyo de Anda, o Joaquín Gómez Vergara y Remigio Carrillo en el *Hijo del Trabajo*, donde se distinguió Plotino C. Rhodakanaty.

Luis González y González, en su notable síntesis “El liberalismo triunfante”, estudia las condiciones políticas, económicas y sociales que introdujeron el país a la modernidad y propiciaron el crecimiento material de la población, así como la llegada de nuevas inquietudes y necesidades que el lema del gobierno de Díaz de “Poca política y mucha administración” ya no podría atender ni resolver al comenzar el siglo xx, como se descubriría en 1910. El historiador recuerda los procedimientos de control político del general oaxaqueño: manipulaba a los llamados “científicos” con cargos administrativos en la capital, tanto a liberales como a conservadores influyentes, interesados en la vida pública; Díaz los colocó en puestos provinciales y les otorgó poderes que los tranquilizaban, “los hacía virreyes”, y así se convirtió en dictador con el consentimiento de los militares,

Laura Edith Bonilla de León, *Manuel Caballero. Historia del periodismo en la conformación de una modernidad porfiriana* (México: UNAM, FES Acatlán, 2014). Se han sumado a esta perspectiva otros historiadores, además de los mencionados, como advierte Elisa Speckman, a lo que llama “modernidad” versus “tradicción” y añade que: “al llegar el siglo xx había concluido el tránsito de una prensa política, crítica, polémica y centrada en las editoriales a una prensa informativa, centrada en la noticia y el reportaje, con anuncios publicitarios, litografías o fotografías, factura industrial, tecnología y maquinaria avanzadas, grandes tirajes y bajos costos. El cambio inició en la década de los setenta y llegó a su punto culminante en 1896 con la fundación de *El Imparcial*, y respondió —como señalan Javier Garcadiago y Armando Bartra— al interés de Porfirio Díaz por clausurar el debate político-ideológico y por despolitizar a la población”, véase “La prensa, los periodistas y los lectores (Ciudad de México, 1903-1911)”, en *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, coord. e intr. de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (México: UNAM, IIFL, 2002), 109.

²⁶ Musacchio, *Historia crítica del periodismo mexicano*, 114-115.



los miembros de la Iglesia, los viejos y nuevos liberales, los hacendados, banqueros, empresarios y amplios sectores de la emergente clase media compuesta por burócratas, empleados y trabajadores que comenzaban a organizarse. Todos tenían su página, de buena, mediana o pésima factura, y con diversos niveles de impacto. De este modo, puede afirmarse que, con la venia tácita de la opinión pública, el presidente concentró en su persona el poder: “Al cuarto poder, a la prensa periódica, ya más esclava que libre, se le concedió que hablara un poquito de política, que discutiera cosas y casos de escasa importancia”, advierte el historiador.²⁷

La prensa defendió su lugar en la ansiada modernidad que obsesionaba a la élite del fin de siglo. Se trata de una época de paz y progreso en la que, según resume González y González:

La gran mayoría del pueblo que ni siquiera se sabía ni sentía mexicano en épocas anteriores, en ésta [el Porfiriato] contrajo el sentimiento y la conciencia de una nacionalidad integrada por un territorio, un pueblo mestizo, producto de la fusión de dos razas y dos culturas, una historia común y una religión con santos patronos (Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos, los Niños Héroes y los mártires de la Reforma), con símbolos venerables (la bandera, el escudo y el himno), con calendario de fiestas y conmemoraciones cívicas (5 de mayo, 16 de septiembre y otras) y con una complicada liturgia de discursos, campanadas, alaridos, cohetes, desfiles, ofrendas florales y balazos.²⁸

27 Luis González y González, “El Liberalismo triunfante”, en *Historia general de México* (México: Colmex, Centro de Estudios Históricos, 1981), 3:228.

28 *Ibid.*, 280. Carlos Monsiváis observa que la vida cultural porfiriana se ceñía “en lo fundamental al festejo de los creadores reconocidos, músicos, artistas plásticos y, más específicamente, poetas, los privilegiados por antonomasia, porque la poesía es entonces el género de géneros, el único ‘bien espiritual’ que, con información muy desigual y emoción semejante, comparten los funcionarios, los clérigos, las amas de casa, los estudiantes, los profesionistas, incluso los analfabetas [...] En este ámbito, la devoción por la cultura europea, muy en especial la francesa, es la escuela de maneras. [...] Gutiérrez Nájera expresa en 1894: ‘Hoy toda publicación artística, así como toda publicación vulgarizadora de conocimientos tiene de hacer en Francia su principal acopio de provisiones, porque en Francia, hoy por hoy, el arte vive más intensa vida que en ningún otro pueblo, y porque es Francia la nación propagandística por excelencia’. Por eso la Ciudad Letrada quiere estar al día en revistas, poemarios y polémicas; radicar mentalmente en París; redimirse del aislamiento gracias a la geografía de la admiración”; véase “Del saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en el siglo XIX”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, ed. de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIB, IIFL, IIH, DGPYFE, 2005), 101-102.

IV

Tal como ha observado Rafael Pérez Gay, en el arranque del Porfiriato el periodismo se diversificó con base en el optimismo de las mejoras materiales y en un primer momento los editores y sus colaboradores compartieron la esperanza de salir de pueblerinos y pobres.²⁹ Los roces entre los periódicos publicistas de Manuel González y Porfirio Díaz, que a pesar de su “amistad” no pudieron evitar en 1884 al regreso del segundo a la presidencia, fueron conciliados por Manuel Gutiérrez Nájera, que ponderaba el gobierno de González sin menoscabo de las virtudes de Díaz.³⁰

Afirma Florence Toussaint que hay pruebas de que durante el Porfiriato “vieron la luz pública 2 579 periódicos: en los estados de la República se editaron 2 003 y las publicaciones impresas en la capital ascendieron a 576”.³¹ De acuerdo con Pérez Gay, la paz y el clima de modernización dio lugar a varios periodismos; sugiere tres momentos: “el de la esperanza”, entre 1876 y 1888, “tiempo de ilusiones”, en el cual no hubo cambios mayores en la actividad periodística, pero resalta la aparición de *El Diario del Hogar* de Filomeno Mata en 1881 y de *El Tiempo* de Victoriano Agüeros en 1883, “uno liberal, el otro católico”, así como de *La Libertad* en 1878, “casa del positivismo y el reino de la celebración”. El segundo: “del entusiasmo”, que ubica entre 1888 y 1893, cuando los diarios pierden libertad, la crítica desaparece y comienzan los ataques a la oposición; toman la escena *El Partido Liberal* (1880) y *El Universal* (1890); en ambos florece el periodismo cultural. El tercer mo-

29 Rafael Pérez Gay, prólogo a *Los imprescindibles*, de Manuel Gutiérrez Nájera, selec. y pról. de Rafael Pérez Gay (México: Cal y Arena, 1996), xxiii-xxvi.

30 Escribe Gutiérrez Nájera: “El general Díaz no va a salvarnos porque no estamos en ningún conflicto ni tenemos menester de otro Mesías: el general Díaz será el continuador de la política del general González. Éste no se ha apartado un solo punto de la línea de conducta que se trazó al subir a la presidencia: desenvolver nuestros elementos de riqueza, afrontando penurias pasajeras y encarrilar al país en la vía del progreso. La revolución de Tuxtepec se hizo con estos fines y el general Díaz inició la política económica que el general González ha puesto en práctica y desarrollado con muchísimo talento. Lerdo cayó por su pereza e indolencia; porque era imposible que soportásemos por más tiempo esa política providencialista que fiaba la solución de los grandes problemas internacionales e interiores al acaso. Las administraciones laboriosas de los señores Díaz y González responden a una urgente necesidad de nuestra evolución social. Ambos son solidarios en la empresa regeneradora cuyos resultados comenzamos a palpar”; Manuel Gutiérrez Nájera [Ignotus], “El general González y el general Díaz”, *La Libertad*, 5 de junio de 1884: 2.

31 Florence Toussaint, “La prensa y el Porfiriato” en *Periodismo, siglo diez y nueve* (México: UNAM, 2006), 27.





mento es el “de la desilusión”, cuando comienza el “desmoronamiento del régimen” en 1896 y llega hasta 1907; en esta etapa “el máximo *entrepreneur* de los linotipos y las imprentas es Rafael Reyes Spíndola, quien importa técnicas ‘nuevas’ de periodismo norteamericano, encumbra al *reporter*, inventa la *interview* y arrincona a los escritores como si fueran adornos prescindibles, anacrónicos, inútiles”.³²

La beligerancia de la prensa decayó con la llegada de Porfirio Díaz al poder; aparecieron periódicos que retomaban los principios ilustrados asignados por la Ilustración y replanteados por Altamirano; los preponderantes *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano* conceden más espacio a colaboraciones literarias; circulan *La Libertad*, *El Federalista*, *El Nacional*, *La República*, *La Época Ilustrada*, *El Correo Germánico*, *Revista Nacional de Ciencias y Letras*. En esta animación cultural participan las mujeres al editar revistas como *El Correo de las Señoras*, *La Mujer Ilustrada*, *Las Hijas del Anáhuac*, *Las Violetas*, *El Álbum de la Mujer* y *El Periódico de las Señoras*, además de que publican poemas y crónicas regularmente en los periódicos de información general.

Cuando Apolinar Castillo, director del periódico *El Partido Liberal*, contrata en mayo de 1894 a Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Duffo como directores y propietarios de la *Revista Azul*, publicación que sustituirá el número dominical de *El Partido*, no sabía que contribuía a la construcción de un templo de las letras mexicanas semejante al que levantó Altamirano con *El Renacimiento* en 1869. Boyd G. Carter señala que “La *Revista Azul* aparece como la cumbre, situada casi exactamente a mitad del camino, del conjunto de tendencias, teorías estéticas y realizaciones literarias que suelen identificarse con el movimiento modernista”.³³ Por lo anterior, sorprende o impresiona, coinciden los historiadores, la nómina de colaboradores y la variedad de temas e ideas que abordaron. Los recuentos de quienes la han estudiado resaltan la participación de autores extranjeros, de los más renombrados de Hispanoamérica y la presencia inquietante de Charles Baudelaire, Barbey D’Aurevilly, Oscar Wilde, Paul Verlaine y Edgar Allan Poe.

A lo largo del último tercio del siglo XIX, la curva de desarrollo del periodismo alcanzó un hito, las medidas represivas y los mecanismos de control político callaron las inconformidades, y las circunstancias ma-

32 Rafael Pérez Gay, “Prensa porfirista”, *Nexos* (1o. de febrero de 1987), acceso el 19 de mayo de 2022, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=267120>.

33 Boyd G. Carter, “La *Revista Azul*. La resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero”, en *Las revistas literarias de México* (México: INBA, 1963), 47.



teriales y culturales modificaron el entorno significativamente en 1896; considérese la llegada del cinematógrafo y la creciente importación de modas y nuevos productos como la cerveza y otros licores. Gracias a los beneficios de la electricidad, las libertades para la recreación ganaron terreno y la ciudad extendió su horario nocturno, lo que favoreció el establecimiento de restaurantes, cafés, bares y prostíbulos. Y lo que más importa para esta reflexión sobre la prensa: apareció *El Imparcial* y dejaron de publicarse *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano* y *El Partido Liberal*, que se llevó de ribete a la *Revista Azul*. La vieja prensa había servido para ilustrar a los nuevos ciudadanos y cedía el espacio para nuevas formas de cultura informativa, en el cual, por cierto, había lugar para casi todas.

Aurelio de los Reyes refiere que

El progreso se manifestaba en muchos aspectos de la vida mexicana de aquellos años. Por lo pronto, el general Díaz había informado al Congreso, en septiembre de 1896, que se iniciarían las obras de drenaje; el Ayuntamiento a su vez celebraba contratos para uniformar el alumbrado público y para continuar la pavimentación de las calles de la ciudad de México.³⁴

Pasos firmes que daba también la cuarta reelección de Díaz y que, en consecuencia, también se encaminaban a “reordenar” la prensa de la época. La nómina de periodistas se actualizaba de la misma forma; la lista de poetas y escritores que Manuel Caballero puso al frente de su almanaque incluye a cerca de 60 colaboradores, entre los que se encuentran Salvador Díaz Mirón, Pedro Castera, Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, Amado Nervo, Ángel de Campo, Ignacio M. Luchichí, Francisco M. de Olaguíbel, José Peón Contreras, Victoriano Salado Álvarez, José María Vigil, Alberto Leduc, Rafael Delgado, Justo Sierra, Luis G. Urbina y Vicente Riva Palacio. Por otra parte, cabe recordar que algunos de los escritores, sobre todo aquellos que se consideraban discípulos de Altamirano, ante su muerte, se propusieron reorganizar el Liceo Mexicano y, por iniciativa de Enrique de Olavarría y Ferrari, editar en 1894 una segunda época de *El Renacimiento*.³⁵

34 Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (México: SEP / FCE, 1984), 43.

35 Amado Nervo reseñó la intentona en uno de sus “Fuegos fatuos”, el 18 de agosto en *El Nacional*: “*El Nacional* dijo en uno de sus últimos números que tres jóvenes, muy distinguidos, por cierto: el Licenciado don Ezequiel A. Chávez, don Balbino Dávalos y



Durante el verano de 1896 llegó a México el cinematógrafo y se sumó a los seis teatros que divertían entonces a sus habitantes: el Arbeu, el Principal, el Hidalgo, el Nacional, el Invierno y el circo Orrín.³⁶ Luis G. Urbina dio la bienvenida a la fábrica de ilusiones en *El Universal*, más o menos una semana después, lo que le valió el nombramiento de primer cronista del cine mexicano.³⁷ Carlos Monsiváis ofrece una síntesis de la bella época nacional:

La bohemia, la alegría sin ataduras que pervive en la capital todavía provinciana; y el periodismo complementa y potencia los fervores noctámbulos. Todos los escritores y numerosos artistas plásticos colaboran en la prensa, ya sea de tiempo completo o mediante la entrega regular de artículos, poemas y dibujos. Signos de la ciudad, “galeotes de la pluma”, conforman la red que enlaza las minorías alfabetizadas con sus nociones de importancia social. Al creer en el sistema de reconocimientos de la letra impresa, los lectores valúan más su vida cotidiana porque ya, así sea a través de la crónica, es un hecho periodístico. Y la condición *noticiosa* de los capitalinos en algo compensa las limitaciones de un país periférico.³⁸

Elisa Speckman identifica la circulación de tres tipos de periódicos durante la primera década del siglo xx, para observar lo que considera el contexto de prensa y lectura en torno a la *Revista Moderna de México*: diarios modernos, prensa especializada y prensa de a centavo, de carácter popular. En el primer grupo estarían los aliados del régimen *El Imparcial*, *El Universal*, independientes como *El Diario del Hogar*, católicos como *El País*, *El Tiempo*; y de oposición como *El Hijo del Ahuizote* y *Regeneración*. Revistas científicas y literarias forman el segundo grupo, además de las hojas sueltas, cancioneros y periódicos de Vanegas Arroyo, como la *Gaceta Callejera*, el *Gil Blas* y *Cómico*.

don Antonio de la Peña y Reyes (el ático Peñita, que decía el *Duque*), se proponían reorganizar el ‘Liceo Altamirano’ [...] El Maestro amamantó muchas inteligencias e hizo más: mantuvo unidos en él y por él a los escritores jóvenes que hoy, como ovejas sin pastor, se han desbalagado, y aun se permiten odiarse cordialmente transgrediendo el precepto tradicional de San Juan, y equiparándose a los artesanos para quienes se inventó sin duda aquello de *no hay peor enemigo que el de tu propio oficio*”; Amado Nervo, *Obras completas* (México: Aguilar, 1991), 1:645.

36 De los Reyes, *Los orígenes del cine en México*, 58.

37 *El Universal*, 23 de agosto de 1896.

38 Monsiváis, “Del saber compartido en la ciudad indiferente...”, 105.



El estigma de *El Imparcial* ha sido precisamente el haber contado con la subvención del gobierno porfirista. Le valió, a partir del nacimiento, muchas enemistades de periódicos independientes y críticas agudas a su fundador. El diario prosperó porque contaba con el apoyo oficial; sin embargo, es evidente que también se debió a la introducción de un nuevo concepto periodístico netamente comercial. Por eso, porque se trata de una empresa más ambiciosa, aparece un par de semana más tarde, el 24 de septiembre, *El Mundo*, título del semanario ilustrado que se publicaba desde 1894 y que le compró al director de *El Universal*, y que en 1899 se convierte en la reina de la casa: *El Mundo Ilustrado*, en donde se concentra la mejor infraestructura de la época para una revista cultural profusamente ilustrada con grabados y fotografías.³⁹ El Porfiriato encontró el espejo que lo reflejaría de cuerpo entero: la lujosa revista del emporio de Reyes Spíndola, y cobijó los caprichos de sus brillantes hijos hiperestesiados en la *Revista Moderna*. La bella época, el fin de una utopía, la ilusión de un país en unas cuantas calles: Plateros y sus alrededores.

De acuerdo con los historiadores de la prensa como María del Carmen Ruiz Castañeda, Florence Toussaint, Henry Lepidus, Moisés González Navarro, Irma Lombardo y Clara Guadalupe García, Humberto Musacchio y otros más, *El Imparcial* marca la división entre la prensa artesanal y la industrial. Entre sus características más relevantes están el haber utilizado tecnología novedosa: rotativas de gran tiraje y el linotipo, lo que representó un aumento considerable en la producción, pues comenzó con un tiraje de 8 y 10 mil ejemplares y en 1907 llegó a alcanzar entre 104 mil y 125 mil ejemplares. Por otro lado, su precio fue de un centavo, precio ínfimo en comparación con el de otros periódicos que, en promedio, costaban 6 centavos.⁴⁰ *El Imparcial* rompió así con los esquemas establecidos de lo que era un periódico; en sus páginas, la noticia adquirió más importancia que los artículos políticos y de opinión; y su línea general fue el sensacionalismo y la superficialidad en los asuntos del gobierno, alternados con las entretenidas crónicas de Ángel de Campo y artículos

39 *El Mundo*, núm. 1, 24 de septiembre de 1896: 2.

40 María del Carmen Ruiz Castañeda señala que “La influencia del maquinismo cambió por completo las ideas existentes sobre la función de la prensa y la tarea propia del periodista. La máquina abarata los periódicos, duplica o multiplica las tiradas, aumenta las ganancias del editor y lo sueldos de los periodistas, favoreciendo su especialización en determinados aspectos relativos al oficio y la transformación de éste en una verdadera profesión”, en *Revistas literarias mexicanas del siglo XIX* (México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1987), 15.

—de asuntos trascendentales como irónicamente llamaba Cuéllar a esas colaboraciones— de Luis G. Urbina, Amado Nervo, Laura Méndez de Cuenca y Victoriano Salado Álvarez, entre otros.

Los artículos de información pasaron a ocupar las primeras planas del periódico: el seguimiento de los actos públicos del presidente y su gabinete, notas rojas y amarillas. Si bien *El Imparcial* no fue el primero en introducir la noticia, pues le antecedió, como su nombre lo indicaba, *El Noticioso* (fundado por Ángel Pola), sí fue el catalizador de la nueva forma de periodismo en la que la tradicional gacetilla pasó a los editoriales; los “reportazgos” cobran mayor importancia, con lo que se fortalece el oficio del *reporter*, antecedentes del reportaje y del reportero.

Un empresario como Francisco Montes de Oca, director de *El Gil Blas*, ejemplifica esta política editorial de la prensa industrial, cuando dejó *El Gil Blas* para dar cauce a *El Popular* en diciembre de 1896. Aguijoneado por la aparición de *El Mundo* y *El Imparcial* de Rafael Reyes Spíndola, Montes de Oca actualizó sus procedimientos y se apoyó en las ilustraciones de José Guadalupe Posada y Manuel Manilla, cuyo arte se extendió a los suplementos *La Risa del Popular* y *El Chisme*. Moisés González Navarro hace referencia a este proceso: “una realidad que cada vez se imponía más brutalmente: conforme se creaba un público más amplio, el lector, creyente o no, buscaba la baratura en primer término y, en segundo, muñecos; lo demás carecía de importancia”.⁴¹

41 Moisés González Navarro, “El Porfiriato”, en *Historia moderna de México*, ed. de Daniel Cosío Villegas (México: Editorial Hermes, 1951), 5:679. Véase Pablo B. Miranda Quevedo y Beatriz Berndt León Mariscal, “José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la ciudad de México”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias* (México: INBA, Munal, 1996), 34. El voceador de aquellas populares hojas sueltas es retratado con agudeza por Ángel de Campo: “Vende versos, hojas de colores con grabados burdos, ilustraciones en madera que impresas sobre pergamino se dijieran de viejísimas crónicas; títulos con mayúsculas; paréntesis para los ritornelos y una plana y media de cuartetas o décimas que el lector culto no se detiene ni a hojear siquiera. Ese ciudadano es el mismo que en la mañana, rodeado de maritornes y pinches de cocina, entre carcajadas soeces de los oyentes, leía con voz ora aguardentosa, ora melosa, ora cascada, las quejas mal rimadas de una hijastra irrespetuosa; las melancolías de un indio pollero atropellado por una bicicleta; las peticiones a san Antonio en demanda de marido; las quintillas de un tuerto por ‘asidente’ a la abogada de los tales, santa Lucía. Es el Homero de la plebe ese desarrapado recitador que muchas veces no sabe leer, pero se ha aprendido de memoria sus papeles y los toma con gravedad de secretario y a veces, para completar el fingimiento se coloca un par de antiparras: esto le da un aire solemne; es más que un recitador de perversos flor y nata de la germanía callejera, de la alusión pícara, del retruécano tricolor, del albur recogido en la pulquería; del epíteto pescado en la plazueta, rimados por un oscuro



El Imparcial introdujo también otras novedades como el cambio del formato de presentación, la brevedad y la síntesis de las notas intercambiando viñetas y líneas, el patrocinio de concursos deportivos, la realización de sorteos entre sus suscriptores y el paso de la publicidad de la última página a las interiores. Entre sus directores estuvieron Luis Reyes Spíndola, Fausto Moguel, Carlos Díaz Dufoo y Manuel Flores. La colaboración de destacados escritores de la época fue igualmente estratégica porque se publicaban sus trabajos de tono condescendiente y crítica amable. Encontramos, entre otros, los nombres de Manuel H. San Juan, Valdés Amorós, Francisco Bulnes, Victoriano Salado Álvarez, Luis Lara Pardo, Constancio Peña Idiáquez, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Carlos Pereyra, Alfredo Chavero, Rodrigo de Llano, Justo Sierra, Federico Gamboa, Jesús Valenzuela, Ángel de Campo, Zayas Enríquez, Escalante Palma, Juan de Dios Peza, Salvador Quevedo y Zubieta, Enrique Chávarri, Heriberto Frías, Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Luis Pombo, Gabriel Villanueva, Laura Méndez de Cuenca, Carlos Roumagnac, Carlos y Arturo Valle Gager, Miguel Nocochea y Manuel Caballero. Era ilustrado con dibujos de Carlos “Caldela” Alcalde, Olvera y caricaturas de Villasana.

El periódico de oposición al régimen que tuvo mayor presencia fue *El Diario del Hogar*, fundado en 1881 por Filomeno Mata. Cabe recordar que Mata, como liberal, vio con simpatía la llegada de Díaz al gobierno y que, con el paso de las reelecciones, se distanció considerablemente, al punto de sufrir persecuciones y cárcel. A pesar de la tolerancia y espíritu de conciliación que mostró Díaz hacia la Iglesia católica, su cúpula y los sectores más conservadores se oponían a sus políticas en diversas ocasiones y variados tonos, por apoyar a los “Científicos” y por no coincidir en la forma de ver la llamada cuestión social, así que continuaron aplaudiendo los dardos que le dirigían *El País* y *El Tiempo*, de los periodistas Trinidad Sánchez Santos y Victoriano Agüeros, respectivamente. Cabe destacar que entre la prensa de oposición, los periódicos de caricaturas como *El Hijo*

poeta de vecindad mal pagado y con seguridad peor comido. Es el voceador de los grandes acontecimientos vistos a través de las preocupaciones del populacho; algo como un pregón de lo sensacional con criterio de mozo de cordel; no hay suceso rumboso que no merezca su ilustración patibularia y los honores de la rima: la captura de un capitán de bandoleros, el fusilamiento de un terror de encrucijada; la ley fuga de un parricida; el descarrilamiento de un tren; la boga de las bicicletas; la coronación de la Virgen de Guadalupe; la inundación de un pueblo; el temblor más fuerte del año y otros tópicos del día que dijera un revistero de periódico”; Micrós, “Rapsodas callejeros. Kinetoscopio”, *El Universal*, 28 de marzo de 1896: 1.



del *Ahuizote* de Daniel Cabrera, que comenzó a publicarse en 1885, y *El Colmillo Público* de Jesús Martínez Carrión, que salió a la luz en 1903, más las hojas sueltas que se imprimían para dar noticia de sucesos considerados sensacionalistas, como la *Gaceta Callejera*, editada por Antonio Vanegas Arroyo e ilustrada por Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, lograron, junto con otras publicaciones satíricas, influir en la opinión pública, de modo que, cuando se precipitaron los acontecimientos a finales de 1910, bastaron seis meses —explicaba su propia sorpresa Luis Cabrera— para que las ideas revolucionarias tuvieran general acogida.

En resumen, puede considerarse a *El Imparcial* innovador en diversos sentidos, tanto en la forma como en el contenido, porque correspondió a la expresión “moderna” de la época de dar solamente “información”, supuestamente “sin tomar partido”, a las masas y porque, en esa forma, desplazó al periodismo artesanal. Le tocó su fin en 1914, al ser confiscado por los revolucionarios y cambiar su nombre a *El Liberal*; sin embargo, su decadencia se había iniciado ya en 1911, junto con el ocaso de su benefactor.

Por callejones y avenidas de los periódicos, el sentir y el pensar de los ciudadanos corren para fijar los límites de su actuación cotidiana, así como para reflexionar sobre el pasado y temer por su futuro. La prensa se multiplica con y sin el amparo del poder.

Cuando Alfonso Reyes recuerda su estudio del *Diario de México* en enero de 1913, realizado como parte del equipo que apoyó la elaboración de la *Antología del Centenario*, bajo la guía de Luis G. Urbina —a un mes de los sucesos de la Decena Trágica y la muerte de su padre—, concluye con una noción del papel de la literatura en la prensa que a él le convencía entonces para aplicarla al periodismo de ese comienzo revolucionario del siglo xx, y que sirve para cerrar este panorama de la prensa del xix. La idea procede de los afanes de los editores del *Diario*: “Los diaristas sabían que, aunque el libro es el verdadero asilo de la literatura, junto a la discusión del día —que ciega y ensordece—, junto a la noticia reciente —que embarga el ánimo—, junto al torbellino de las insanas cosas de la calle, el periódico debe ofrecer, como por compromiso moral, un consejo desinteresado, es decir: algunos párrafos de literatura, que vengan a ser diariamente, en el ánimo de los lectores, como un templado y saludable rocío”.⁴²

42 Reyes, “Un recuerdo del *Diario de México*”, 346.

Bibliografía

- Bonilla de León, Laura Edith. *Manuel Caballero. Historia del periodismo en la conformación de una modernidad porfiriana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2014.
- Campos, Marco Antonio. *La Academia de Letrán*. Colección de Bolsillo 23. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2004.
- Carter, Boyd G. “La *Revista Azul*. La resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero”. En *Las revistas literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Castro, Miguel Ángel y Guadalupe Curiel Defossé, coordinación y asesoría. *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*. Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. (Colección *Lafragua*). Al Siglo XIX. Ida y Regreso. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Coudart, Laurence. “Los orígenes de la era mediática: la prensa periódica”. En *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*. Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales. Coordinación de Esther Martínez Luna. Historia de las Literaturas en México. Siglo XIX, 21-56. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Filosofía y Letras, 2018.
- Diario de México*, núm. 1, 1o. de octubre de 1805: 1.
- Fernández Ledesma, Enrique. *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: introducción del romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- García, Clara Guadalupe. *El Imparcial, Primer diario moderno de México, 1896-1914*. México: Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, A. C., 2003.
- González Navarro, Moisés. “El Porfiriato”. En *Historia moderna de México*. Edición de Daniel Cosío Villegas. Tomo 5. México: Editorial Hermes, 1951.





- González y González, Luis. “El Liberalismo triunfante”. En *Historia general de México*. Tomo 3. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1981.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. “Las bodas de oro de *El Siglo XIX*”. *El Partido Liberal*, núm. 1972, 8 de octubre de 1891.
- Gutiérrez Nájera, Manuel [Ignotus]. “El general González y el general Díaz”. *La Libertad*, 5 de junio de 1884: 2.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo. Nueva Biblioteca Mexicana 147. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2002.
- Illades, Carlos. “Las revistas literarias y la recepción de las ideas en el siglo XIX”. *Historias*, núm. 57 (enero-abril de 2004): 51-63.
- Lepidus, Henry. “Historia del periodismo mexicano”. Traducción de Manuel Romero de Terreros. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (1927-1928)*: 380-471.
- Lombardo, Irma. *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*. México: Kiosco, 1992.
- Micrós. “Rapsodas callejeros. Kinetoscopio”. *El Universal*, 28 de marzo de 1896: 1.
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. México: Imprenta Universitaria, 1955.
- Martínez, José Luis. “México en busca de su expresión”. En *Historia general de México*. Coordinación de Daniel Cosío Villegas. Vol. 2. México: El Colegio de México, 1994.
- Miranda, Pablo B. y Beatriz Berndt León Mariscal. “José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la ciudad de México”. En *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1996.
- Monsiváis, Carlos. “Del saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en el siglo XIX”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman. Al Siglo XIX. Ida y Regreso, 89-106. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto

- de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005.
- Mora, Pablo. “Revistas científicas y literarias (1826-1856): notas y revisión de fuentes”. *Literatura Mexicana. Revista del Centro de Estudios Literarios* 6, núm. 1 (1995): 57-82. Acceso el 17 de mayo de 2022. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/173>.
- El Mundo*, núm. 1, 24 de septiembre de 1896: 2.
- Musacchio, Humberto. *Historia crítica del periodismo mexicano*. Colección Kiosco. México: Luna Media Comunicación, 2016.
- Nervo, Amado. *Obras completas*. Tomo 1. México: Aguilar, 1991.
- Pérez Gay, Rafael. “Prensa porfirista”. *Nexos* (10. de febrero de 1987). Acceso el 19 de mayo de 2022. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulov2print&Article=267120>.
- Pérez Gay, Rafael. Prólogo a *Los imprescindibles*, de Manuel Gutiérrez Nájera. Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay, xxiii-xxvi. México: Cal y Arena, 1996.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- “Poesía”. *El Mosaico Mexicano. O Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas* (México, Ignacio Cumplido), 10. de enero 1840: 285.
- Prieto, Guillermo. “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”. *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*. Tomo 4. México, 1844.
- Prieto, Guillermo. *Obras completas. Tomo I. Memorias de mis tiempos*. Presentación y notas de Boris Rosen. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Reyes, Alfonso. “Un recuerdo del *Diario de México*”. En *Obras completas de Alfonso Reyes. I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Lecturas Mexicanas 61. México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Riva Palacio, Vicente. “La prensa”. *El Correo del Comercio*, núm. 514, 28 de octubre de 1872.





- Ross, Stanley. "El historiador y el periodismo mexicano". *Historia Mexicana* 14, núm. 3 (enero-marzo de 1965): 347-382.
- Ross, Stanley. Introducción a *Fuentes de la historia contemporánea de México. Tomo II. Periódicos y Revistas*. Introducción, ordenamiento y compilación de Stanley Ross, con la colaboración de Alicia Bazán Alarcón, María de Jesús Cubas, Lilia Díaz López, Lucila Flamand y Fernando Zertuche. Serie Bibliográficas 4. México: El Colegio de México, 1965.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. "Periodismo mexicano del siglo XVIII. Las gacetas (1722-1809)". En *El periodismo en México. 500 años de historia*, Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda. México: Edamex, 1995.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. *Revistas literarias mexicanas del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1987.
- Speckman, Elisa. "La prensa, los periodistas y los lectores (Ciudad de México, 1903-1911)". En *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*. Coordinación e introducción de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002.
- Tavera Alfaro, Xavier. Estudio preliminar a *El Nacionalismo en la prensa mexicana del siglo XVIII*. Prólogo, compilación y notas de Xavier Tavera Alfaro México: Club de Periodistas de México, 1963.
- Tola de Habich, Fernando. "Diálogo para reemplazar un prólogo sobre la Academia de Letrán y Los Año nuevo". En *El Año Nuevo de 1837*. Estudio preliminar de Fernando Tola de Habich, 1:lxix-lxxi. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Toussaint, Florence. *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Universidad de Colima / Fundación Manuel Buendía, 1989.
- Toussaint, Florence. "La prensa y el Porfiriato". En *Periodismo, siglo diez y nueve*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Modernidad, modernismo y modas de la imprenta en las publicaciones culturales mexicanas de entresiglos



María José Ramos de Hoyos

A finales del siglo XIX, en México era muy limitada la producción y circulación de libros, por lo que las publicaciones periódicas siguieron siendo, todavía por mucho tiempo, la base para el desarrollo y la difusión de la literatura nacional. Sin embargo, en otros aspectos, la carrera hacia la modernidad promovida por el Porfiriato, y acelerada en las décadas más cercanas al cambio de siglo en los ámbitos económico y social, alcanzó también al sector editorial mexicano. Es cierto que hubo un fuerte declive en el número de publicaciones periódicas en esos años, debido a las acciones tomadas por los gobiernos de Manuel González y Porfirio Díaz en contra de la libre expresión de ideas.¹ Aun así, fueron grandes los cambios, tanto en los medios de producción en las imprentas como en las fórmulas de edición, es decir, en las estrategias empleadas para crear y hacer circular los objetos escritos impresos. Fue en esos años cuando, bajo el

¹ La tolerancia hacia la difusión de ideas que caracterizó al primer mandato de Porfirio Díaz (1876-1880) se terminó en los últimos años de gobierno de su sucesor Manuel González (1880-1884). En 1883 González mandó anular los juicios por jurado o tribunales especiales para juzgar los delitos de imprenta. Durante los siguientes mandatos de Díaz (1884-1911) se fue recrudesciendo la represión. En esos años fueron comunes los cateos, multas, confiscación de implementos de trabajo, persecuciones, encarcelamientos y asesinatos. Con ello, y también ejerciendo presión económica al subsidiar una gran cantidad de publicaciones o al dejar de hacerlo, Díaz logró que el grueso de la prensa se apegara a los intereses de su régimen autoritario, si bien no dejaron de existir siempre importantes medios de oposición dentro y fuera del país, los cuales se multiplicaron al aproximarse el estallido de la Revolución. Sobre la historia de la prensa durante el Porfiriato, véase Florence Toussaint, *Escenario de la prensa en el Porfiriato* (México: Universidad de Colima / Fundación Manuel Buendía, 1989) y “La prensa y el Porfiriato”, en *Las publicaciones periódicas y la historia de México (Ciclo de conferencias)*, coord. de Aurora Cano Andaluz (México: UNAM, IIB, 1995), 45-51; Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México: 500 años de historia*, 3a. ed. corregida y actualizada (México: Edamex / Club Primera Plana, 1995), 229-262.



impulso del sistema capitalista que entraba tardíamente al país, se comenzó a concebir la prensa como un negocio y cuando se inició la transición de un periodismo político e ideológico hacia otro más bien informativo y de entretenimiento, el cual, avanzado el siglo xx, desembocaría en el periodismo de masas. La influencia de la modernidad alcanzó igualmente a las revistas culturales y literarias de la época, medios relativamente más libres de censura hacia los que se volcaron intelectuales y artistas.

Un breve acercamiento a algunas de las principales publicaciones culturales de la última década del siglo xix y la primera del xx permitirá observar cómo, en sintonía con un contexto de estabilidad política y progreso material que trajo consigo innumerables cambios en la vida social y cultural, gran parte de las publicaciones del periodo tuvieron en común una clara voluntad de modernizar la naturaleza, el estilo, la presentación y la promoción de sus contenidos, en los cuales la literatura, particularmente la modernista, tuvo un papel fundamental. Para ello, adaptaron técnicas y estrategias editoriales que habían sido probadas con éxito en Europa y Estados Unidos, y que, por la amplia aceptación que tuvieron entre el público nacional, pronto se pusieron de moda también en México. Todo ello propició el surgimiento de algunas de las primeras empresas editoriales del país.

Las publicaciones ilustradas y el nuevo periodismo

En 1891, tras siete años de haber estado en circulación, el conservador diario católico *El Tiempo* (1883-1912) de Victoriano Agüeros (1854-1911) comenzó a publicar la edición dominical *El Tiempo Ilustrado* (1891-1912). En la nota editorial de su presentación se afirmó: “El estado social [de nuestro país] exige ya la publicación de un periódico ilustrado, semejante á los que se dan al público en todas las grandes naciones del mundo”. No obstante, aclaraba la misma nota: “Pretenderlo no es [...] lograrlo; [...] para llegar a la perfección hay que ir gradualmente, paso a paso, máxime cuando se carece de todos los elementos constitutivos de ese género de periódicos”.² El editor tardó algunos números en poder incluir en su publicación grabados europeos, que alternaba con otros de temas y personajes mexicanos. Más adelante el semanario dejó de presentar ilustraciones en varios de sus números e, incluso, hacia finales de 1899, llegó a cambiar su

² “Crónica”, *El Tiempo. Edición Ilustrada*, 5 de julio de 1891: 1.



nombre durante unos meses a simplemente *El Tiempo. Edición Literaria*. En el semanario dominical, la literatura fue un componente importante y lo siguió siendo, a pesar de que desde 1901 comenzó a publicarse los lunes *El Tiempo Literario Ilustrado*. Victoriano Agüeros se destacó por crear paralelamente la colección Biblioteca de Autores Mexicanos, con el propósito de evitar “que se pierdan ú olviden, más de lo que están, nuestros tesoros literarios”; ésta constó de 78 volúmenes, impresos en sus propios talleres entre 1896 y 1911.³ Sin embargo, no puede decirse que fuera el primero en producir en México una publicación ilustrada que se acercara al nivel de aquellas extranjeras que él mismo había puesto de referencia.

Cuando, tres años después de que se iniciara *El Tiempo Ilustrado*, Rafael Reyes Spíndola (1860-1922) dio a conocer su revista dominical *El Mundo. Semanario Ilustrado* (1896-1912), se jactó de ser el primero en dar a luz en México una publicación de esa naturaleza:

A menos que la preocupación nos ciegue, “El Mundo” es ahora el único periódico de su género y el primero que se publica en la República, y por consiguiente no está en el caso de competir con ninguno [...] “El Mundo” tendrá que luchar solamente con las dificultades de lo nuevo, será un semanario ilustrado, con la pretensión de hacer el resumen de los principales acontecimientos.⁴

Desde que *El Mundo. Semanario Ilustrado* nació en noviembre de 1894 en Puebla, sus 16 páginas incluyeron atractivas ilustraciones y fotografías cuya calidad de impresión fue mejorando notablemente en los números siguientes.

3 “Biblioteca de Autores Mexicanos”, *El Tiempo*, 29 de mayo de 1896: 4. Como se puede comprobar en la promoción que de esta colección se hizo en *El Tiempo*, sin importar las diferencias entre ellos, todos los volúmenes se pusieron a la venta por 1.50 pesos, precio que se mantuvo invariable hasta 1911. Eso explica, en parte, que la iniciativa no haya resultado lucrativa. Cuando en 1908 se anunció la aparición del volumen 58 de la colección (habían pasado dos años desde que se imprimió el número 57), el editor reconoció: “Aunque la publicación de esta biblioteca resultó para nosotros un malísimo negocio —pues por desgracia en México lo es siempre publicar libros—, á instancias de muchos amigos y de amantes de la literatura nacional hemos resuelto continuar la serie de tomos que con bastantes sacrificios hemos venido dando a luz”; “Biblioteca de Autores Mexicanos. Tomo 58”, *El Tiempo*, 1o. de febrero de 1908: 3.

4 “‘El Mundo’. Semanario Ilustrado”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, número prospecto, 14 de octubre de 1894: 1.

Reyes Spíndola es hoy considerado el iniciador del periodismo moderno en México, no sólo por las múltiples formas en que sus publicaciones innovaron el periodismo, sino también debido a que logró convertir varias de ellas en muy redituables negocios. Con una marcada visión mercantil, consolidó su empresa como sociedad anónima, una de las primeras de su clase en el país. El 27 de abril de 1895 constituyó en Puebla⁵ la sociedad anónima “El Mundo”, la cual emitió acciones por valor de 50 mil pesos.⁶ Aunque mantuvo el nombre, esta sociedad se reformuló en otra nueva con un capital social de 10 mil pesos, la cual se estableció en Ciudad de México el 10 de agosto de 1896, “para la publicación de este [semanario ilustrado] y otros periódicos”.⁷ En efecto, poco después Reyes Spíndola comenzó a imprimir dos diarios nuevos: el 12 de septiembre nació el más conocido de todos sus proyectos: *El Imparcial* (1896-1914), primer diario en México de grandes tiradas a un precio mínimo de un centavo; y el 24 de septiembre, la edición diaria, vespertina, de *El Mundo* (1896-1906).

Durante los años siguientes, el éxito y el tiraje de sus publicaciones siguieron en rápido aumento, lo que se reflejó en el lujoso edificio diseñado *ad hoc* por el arquitecto Antonio Rivas Mercado, edificio que, a partir de junio de 1901,⁸ ocupó la empresa de Reyes Spíndola y cuyas entradas se ubicaban en las calles de Damas y del Puente Quebrado (hoy República del Salvador). Esta sede editorial de “El Mundo” y el proceso de producción de sus publicaciones fueron detalladamente descritos en un extenso fotorreportaje en la edición del 3 de enero de 1904 de *El Mundo Ilustrado* —como se llamó el semanario desde 1900—. Era en ese tiempo uno de los edificios privados de mayor altura en la capital y el primero en ser ocupado en su totalidad por una empresa editorial, para la cual trabajaban 120 personas. Contaba con sus oficinas de dirección y administración; sus departamentos de redacción, linotipia, formación, encuadernación, empaque y correo, suscriptores, agentes foráneos y anuncios; y sus talleres de estereotipia, impresión, electrotipia, dibujo, grabado y fotograbado, además de un archivo y una biblioteca. Todas las máquinas implicadas

5 El semanario se comenzó a imprimir en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios de Puebla. A mediados de julio de 1895, sus oficinas se mudaron a la capital.

6 “Compañía Editora de ‘El Mundo’”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 5 de mayo de 1895: 6.

7 “A los señores Agentes de El Mundo”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 13 de septiembre de 1896: 158.

8 Clara Guadalupe García, *El periódico El Imparcial. Primer diario moderno de México (1896-1914)* (México: CEHP, 2003), 33.

utilizaban electricidad, generada por dos dinamos instalados en el mismo local, y la mayoría contaba con motor propio.

Para la producción de los nuevos diarios *El Imparcial* y *El Mundo* se usaron la prensa rotativa y el linotipo, importantes avances tecnológicos importados años atrás por Reyes Spíndola de Estados Unidos e instalados por primera vez en México. En 1904 empleaban seis linotipos “que trabajan casi sin interrupción y hacen el trabajo que, á mano, harían más de sesenta operarios”.⁹ En cuanto a las rotativas, dos de ellas imprimían 16 mil ejemplares por hora y otra más grande alcanzaba a producir 96 mil ejemplares por hora.¹⁰ Para la factura de *El Mundo Ilustrado*, más exigente en cuanto a su composición tipográfica, de mayor “corrección artística” por la cantidad y calidad de las ilustraciones incluidas, se siguieron usando el sistema de tipos móviles y dos prensas planas “de las más modernas y mejores”, con una capacidad de producir 3 mil ejemplares por hora.¹¹

La suma de estos y otros proyectos editoriales (*El Cómicó*, *Jueves de El Mundo* y *El Imparcial Ilustrado*, entre ellos) dio como resultado una inmensa empresa editorial. Aunque en todas estas publicaciones se procuraba informar por medio de un lenguaje sencillo y un estilo ameno, los públicos a los que se dirigían eran distintos: en el caso de los diarios, el público general; para el semanario, “personas de alguna posición é ilustradas”.¹² Las diferencias también eran claras en cuanto a los tiempos que implicaba su consumo: mientras unos eran objetos de utilidad inmediata, otro era un artículo de lujo, coleccionable, destinado a cultivar y entretener al público en su tiempo libre.

Fueron múltiples los aspectos innovadores de los proyectos editoriales de Spíndola, particularmente fuertes en *El Imparcial*,¹³ pero no pocos de ellos presentes desde un principio también en el semanario. Se sabe que los empleados y colaboradores, muchos de los cuales repartían su trabajo entre las tres publicaciones, recibieron mejores retribuciones que las

9 “El periodismo moderno. Cómo se hacen los periódicos diarios”, *El Mundo Ilustrado*, 3 de enero de 1904: 40.

10 *Ibid.*, 43.

11 *Ibid.*, 44. Para la factura cada vez más industrial de las publicaciones mexicanas hacia finales del siglo XIX, fue fundamental el hecho de que paralelamente se comenzó a producir más papel nacional, sobre todo por la Fábrica de Papel San Rafael, instalada en 1890. Esto redujo significativamente sus precios con respecto al papel importado, cuyos aranceles eran muy altos.

12 “A los lectores de El Mundo”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 25 de agosto de 1895: 1.

13 Véase García, *El periódico El Imparcial*.



ofrecidas por los demás medios.¹⁴ En cuanto a los contenidos, el espacio dedicado a temas políticos se redujo significativamente en relación con los diarios característicos del siglo XIX, y se pretendió mantener cierto grado de imparcialidad. Los diarios dieron a conocer información de actualidad antes que nadie más en México, gracias a un inigualable servicio cablegráfico de noticias nacionales e internacionales. En el semanario *El Mundo*, sin embargo, una parte considerable del material presentado fue tomado directamente de publicaciones extranjeras.¹⁵ Otras novedades importantes fueron las del *reporter* (quien asistía al lugar de los hechos para recabar información directa y detallada) y la prioridad dada a nuevos géneros periodísticos, especialmente la nota roja y el reportaje ampliamente ilustrado con dibujos “del natural” y fotografías. Además, en las publicaciones de Reyes Spíndola, se explotó al máximo la sección de anuncios publicitarios y se recurrió a otras estrategias que involucraban al público, como los concursos. Asimismo, con frecuencia se ofrecieron contenidos especiales (folletines,¹⁶ novelas por entregas, cromos, piezas de música, suplementos humorísticos o de modas), ya sea dentro de la publicación o en pliegos separados, en calidad de obsequios.

Como en otras publicaciones periódicas contemporáneas, en *El Mundo Ilustrado* tuvieron un espacio reservado los autores nacionales de renombre; también hubo cabida para algunos noveles e, incluso, no necesariamente escritores en forma (muchos textos eran anónimos, otro signo del nuevo periodismo). “La literatura ocupará [...] toda nuestra atención, pues entendemos que uno de los mejores alicientes que podemos presentar, es

14 *Ibid.*, 77; Antonio Saborit, *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola* (México: CEHM / Condumex, 2003), 19 y 37.

15 “Importante. Contestación a un suscriptor”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 14 de julio de 1895: 8. No fue sino hasta agosto de 1910 cuando la empresa periodística iniciada por Reyes Spíndola “estableció corresponsalías en varias de las ciudades más importantes del mundo: Nueva York, Madrid, París, Roma”; así, *El Imparcial* “se convirtió en el primer periódico mexicano que rebasó el ámbito nacional creando una red informativa de esta naturaleza”; García, *El periódico El Imparcial*, 40.

16 A partir de los folletines se crearon las modestas colecciones Biblioteca de El Mundo y Biblioteca de El Imparcial. Aunque la empresa de Reyes Spíndola publicó paralelamente libros, fueron pocos; él sabía que los libros no representarían un beneficio económico para su empresa. “Hasta ahora, el libro no puede decirse que haya vivido con vida propia; generalmente un elemento extraño á los recursos proporcionados por el público, ha intervenido en la edición de nuestras obras nacionales [...] El actual movimiento bibliográfico es un preludio de época más favorable á las necesidades del espíritu. Como negocio, creemos que todavía el libro no lo es en México”, “Producción literaria”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 17 de mayo de 1896: 298.

el concurso de los mejores literatos de México”, decía uno de los avisos del semanario.¹⁷ Los contenidos literarios (de diversos géneros y estilos) se presentaban mezclados o yuxtapuestos con materiales de todo tipo sobre la actualidad mundial y nacional: de noticias, de modas, la sección Bellezas Mexicanas, notas de divulgación científica, sobre el extranjero, para el hogar, anuncios, además de abundantes contenidos visuales, los cuales fueron adoptando cada vez más claramente estilos modernos y afrancesados, especialmente el *art nouveau*. Tal coexistencia de géneros y discursos heterogéneos ayudó “a la creación de una imagen del progreso como un *continuum* entre la vida cotidiana y la reflexión social, económica y artística”.¹⁸

A partir de una postura aún más abiertamente elitista, la revista ilustrada *Arte y Letras* (1904-1912) cumplió una función semejante. La fundó en agosto de 1904 —10 años después que *El Mundo Ilustrado*— el también empresario editorial Ernesto Chavero (1874-1921). A través de su discurso textual y visual, esta publicación se dedicó a legitimar la política de Porfirio Díaz y a difundir los valores de las clases alta y media emergente, identificándolas, al retratarlas en su vida cotidiana, como parte integrante de los procesos modernizadores del país.¹⁹ Para entonces, era claro que había un público interesado en consumir publicaciones ilustradas de mayor costo, por lo que no fue tan grande el riesgo que tomó Chavero al seguir los pasos de su antecesor.²⁰ Al cumplir su primer aniversario, *Arte y Letras* presumía su nuevo local en la calle Cinco de Mayo número 77, afirmando:

Cada número cuenta hoy con el doble número de páginas que los primeros [es decir, había aumentado a 36 páginas]; el número de grabados es superior así como su clase, y el tiro que hoy se hace es diez veces mayor que al principio, pudiéndonos enorgullecer, con razón, de que al terminar este primer

17 “Las reformas de ‘El Mundo’”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 14 de julio de 1895: 10.

18 Luz América Viveros Anaya, “La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en *El Mundo Ilustrado* (1894-1914)”, en *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*, coord. de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIFL, IIB, FFYL, 2020), 137.

19 Esto demuestra Paola Ugalde Andrade en *Arte y Letras o la construcción del imaginario social de la élite porfiriana, 1904-1912* (México: IPGH, 2013), e “Instantánea de un porfiriano. Ernesto Chavero: de funcionario público a empresario editorial, 1874-1921”, *Revista de Historia de América*, núm. 152 (enero-diciembre de 2016): 165-188.

20 Es probable que Chavero también haya contado con una subvención del gobierno. Lo cierto es que la familia del editor pertenecía a la élite y él mismo fungió como diputado desde 1896 hasta 1912, por lo que estaba muy bien relacionado, y esto contribuyó al desarrollo de su empresa. También recurrió a la venta de espacios de publicidad.



año de vida, nuestra publicación sea la Revista Mensual Ilustrada de mayor circulación en la República y la única en su género en ella.²¹

Fabricada con las nuevas técnicas de impresión,²² esta nueva revista ilustrada se distinguió ante todo por su propósito: reflejar la vida social, literaria y artística de las clases alta y burguesa de México, principalmente, aunque también dedicó espacio a hablar de asuntos y formas de vida extranjeros. En sus páginas, entre abundantes ilustraciones y fotografías, se pueden encontrar contenidos misceláneos: información noticiosa, literatura (poesía, teatro, cuento, novela), reproducciones de arte, moda, teatro, deportes, consejos para el hogar y actualidades desde París y Madrid, entre los más constantes. Se imprimió a varias tintas en papel *couché*. Su periodicidad comenzó siendo mensual; a los dos años se hizo quincenal, y a partir de abril de 1908, semanal. Siguiendo la moda, obsequiaban a los suscriptores tricromías “en elegantes paspartouts, que son verdaderos adornos en cualquier sala”; además de “preciosas piezas de Música, impresas en magnífico papel, separadas del periódico para coleccionarse; [y] novelas ilustradas completas, artísticamente encuadernadas”.²³

El editor Ernesto Chavero prestó especial atención al público femenino. Esto fue evidente desde las primeras crónicas mensuales con las que abría *Arte y Letras*, escritas por una mujer y dirigidas a “mis queridas lectoras”: “Estas cartas van dirigidas á las damas, su objeto es reseñar lo que de nuevo ocurra en nuestros salones, en nuestros paseos, en nuestros centros de reunión y darles cuenta de lo que veamos y á ellas puede interesar, y sólo una persona de su sexo puede saber sus gustos y conocer sus deseos”.²⁴ En el resto de la publicación, fue alto el porcentaje de contenidos que atendían a los intereses de las mujeres. Al paso del tiempo, las crónicas, redactadas ahora por un escritor, se dirigieron a ambos sexos, la revista en general incrementó su contenido sociopolítico y los personajes masculinos fueron también tema de los textos, ilustraciones y fotografías de *Arte y Letras*. En compensación y cuidando a sus lectoras, en enero de 1907, Chavero creó una publicación específica para ellas: el *Álbum de Damas. Revista Quincenal Ilustrada* (1907-1908), con

21 La redacción, “‘Arte y Letras’. A sus lectores”, *Arte y Letras*, núm. 13 (agosto de 1905): 9.

22 Ugalde Andrade, *Arte y Letras o la construcción*, 39.

23 Anuncio de *Arte y Letras* en *La Semana Ilustrada*.

24 Marquesa de Liralba, “Crónica mensual”, *Arte y Letras*, núm. 1 (agosto de 1904): 1-2.



lectura á propósito [...], en relación con su sexo, que las instruya de ese conjunto de conocimientos finos y necesarios para su vida [...] los ecos sociales, las modas, labores manuales, cocina, tocador, consejos para madres, piezas de música, bella literatura, jardinería, residencias, corte, sección recreativa infantil, concursos y correspondencia, se hallarán en “ÁLBUM DE DAMAS”, todo ello gráficamente expresado, con numerosos grabados y figurines, lo más sugestivos posibles.²⁵

El éxito de *Álbum de Damas* motivó que al año de vida su periodicidad se hiciera semanal. Más adelante, en agosto de 1908, el *Álbum* se fusionó con la revista *Arte y Letras*, por lo que se regresó a un esquema parecido al original, pero más completo.

Por esos años la empresa de Reyes Spíndola seguía pujante, aunque pasó por movimientos importantes en su organización, a partir de que en febrero de 1905 se anunció su retiro temporal por motivos de salud. Luis G. Urbina quedó a cargo de la dirección de *El Mundo Ilustrado*, Manuel Flores de *El Imparcial*²⁶ y Carlos Díaz Dufoo²⁷ de *El Mundo*, el cual dejó de existir el año siguiente. Más adelante, en julio de 1908, *El Mundo Ilustrado* anunció un cambio de propietarios.²⁸ Gracias a las investigaciones de Paola Ugalde Andrade, hoy se sabe que el semanario pasó primero a manos de Víctor M. Garcés por un precio de 100 mil pesos. Luego, a partir de enero de 1909, fue propiedad de Garcés en unión con la sociedad anónima Compañía Editorial Arte y Letras que Ernesto Chavero —junto con José I. Bandera, Alfredo Hajar y Haro, y Roberto N. Portilla— constituyó el 21 de marzo de 1908, con un capital de 150 mil pesos. Y a partir de febrero de 1910 fue parte de una nueva sociedad anónima aún más fuerte, la Compañía Editora Nacional, que crearon Garcés, Chavero y cinco socios más, con un capital de 400 mil pesos.²⁹

Además, desde enero de 1909 Ernesto Chavero publicó *La Semana Ilustrada* (1909-1914), un nuevo producto editorial creado para “presentar

25 La redacción, “A nuestras lectoras”, *Álbum de Damas*, núm. 1 (enero de 1907): 1.

26 A partir de marzo de 1911, Fausto Moguel lo dirigió. En septiembre de 1912, Reyes Spíndola vendió *El Imparcial*. Posteriormente fueron sus directores Vicente Castro, Díaz Dufoo, Salvador Díaz Mirón, Manuel Puga y Acal y Félix F. Palavicini; García, *El periódico El Imparcial*, 40-43.

27 Díaz Dufoo había dirigido antes *El Imparcial* y *El Mundo*, de febrero a octubre de 1897, y después fungió como su jefe de redacción.

28 “Nueva época”, *El Mundo Ilustrado*, 5 de julio de 1908: 6.

29 Ugalde Andrade, “Instantánea de un porfiriano”, 172-175.



de la mejor manera posible un resumen de los sucesos más culminantes de la semana en forma gráfica, precisa y clara”. Su formato experimentaba con un término intermedio entre el diario y la revista cultural: “LA SEMANA ILUSTRADA es algo más que la hoja volante del periódico diario; es algo menos que la revista de alta categoría que vive en superiores regiones: es un término medio que anhela llegar a todas las clases sociales, presentando una información gráfica amena y un texto que sea escogido”.³⁰ Finalmente, en enero de 1913, *El Mundo Ilustrado* y *Arte y Letras* se unieron en una única publicación que conservó el nombre más antiguo. “Antes, por sí solo, era una publicación estimadísima; hoy, con la ayuda, con la recopilación en sus páginas de ARTE Y LETRAS, ambos se completan, se compenetran, son dos savias poderosas que han de dar vida potente a la mejor Revista de México”.³¹ Las similitudes entre ambas publicaciones eran tantas que fue posible tal hibridación.

Las revistas literarias y la innovación estética

Ni *El Mundo Ilustrado* ni *Arte y Letras* alcanzaron del todo el estatus de las revistas literarias contemporáneas, a pesar de la importancia que en ellos tuvieron la literatura y el arte, y de que varios de sus colaboradores lo fueron igualmente de éstas. En gran medida, lo impidió una de las características que los distinguían: la heterogeneidad de sus contenidos literarios, mezclados con otros de diferente naturaleza, incluidos los informativos y comerciales. Justamente al extremo opuesto apeló José Juan Tablada en una carta publicada en *El País* el 7 enero de 1893, un día antes de dar a conocer en el mismo diario su perturbador poema “Misa negra”, por el que fue criticado. En la carta referida, dio aviso de la próxima aparición de una *Revista Moderna* “de índole exclusivamente artística”, que sería vehículo de expresión de los jóvenes literatos “partidarios incondicionales del arte moderno” y defensores de la “evolución justa y necesaria” de la literatura. “Ya es tiempo de que un elemento influya como una nueva corriente de vida a nuestra anémica literatura que aún está en las antediluvianas etapas de cuando ‘Altamirano rabió’. Bienvenida sea la *Revista Moderna*”, clamaba.³²

30 La redacción, “A nuestros lectores”, *La Semana Ilustrada*, núm. 1, 5 de noviembre de 1909: 1.

31 La dirección, “A nuestros lectores”, *Arte y Letras* (enero de 1913).

32 “Sucesos varios. Revista Moderna”, *El País*, 7 de enero de 1893: 3; cf. Belem Clark



Antes de que apareciera una revista de tal nombre pasaron cinco años y, entretanto, otras dos fueron en México los principales órganos de difusión de la literatura. En enero del siguiente año vio luz la segunda época (enero-junio de 1894) de la revista *El Renacimiento* (enero-diciembre de 1869), que había sido fundada por Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y Gonzalo A. Esteva (1843-1927). Como su antecesora, también fue mayoritariamente literaria y con obras de escritores mexicanos de la época. En la presentación de la nueva revista su director, Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918), expresó su deseo de que este “centro de publicidad literaria”, por obra de los talentos de su tiempo, llenara un vacío que todos lamentaban:

nuestros poetas y literatos vense obligados á entregar sus ameritadas producciones á los diarios políticos, donde [...] hallan apenas una hospitalidad vergonzante, que las hace pasar sin ser notadas siquiera, por lectores ávidos sólo de noticias sensacionales, y de los detalles de las luchas más ó menos ardientes de los partidos: allí las obras literarias tienen una vida efímera, de un sólo día, porque los periódicos políticos rara vez se coleccionan y sólo un momento ocupan la atención del lector.³³

Entre las pocas ilustraciones que se incluyeron en la segunda época de *El Renacimiento* resalta por su naturaleza una fotografía de la fachada de la “Imprenta, Litografía y Encuadernación de F. Díaz de León”, uno de los impresores más importantes de la segunda mitad del siglo XIX. Francisco Díaz de León (1837-1903), entonces asociado con Santiago White, se convirtió en propietario de *El Renacimiento* en su primera época, cuando los fundadores de la revista se la traspasaron en pago de la deuda que habían contraído con su imprenta.³⁴ Igualmente fue propietario de la revista en su segunda época. La fotografía aludida acompañó un artículo sobre la sociedad anónima que fundó el impresor en 1892, al unir su propio negocio —iniciado en 1867 con la ayuda de Joaquín García Icazbalceta— con los del litógrafo H. Iriarte y familia, y el tipógrafo Juan Aguilar Vera.

de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, intr. y rescate, *La construcción del modernismo (antología)* (México: UNAM, 2002), xxi-xxiii.

33 Enrique de Olavarría y Ferrari, “Introducción [a *El Renacimiento*]. 1869-1894”, *El Renacimiento*, 2a. época, núm. 1 (7 de enero de 1894): 5.

34 Enrique de Olavarría y Ferrari, “Conclusión [de *El Renacimiento*]”, *El Renacimiento*, núm. 25 (24 de junio de 1894): 399.



Les compró la maquinaria tipográfica y litográfica que les pertenecía y uniéndola á la ya muy abundante suya y á la nuevamente adquirida, pudo formar [...] espléndidos talleres [ubicados en la esquina de San Juan de Letrán y Rebeldes [hoy Eje Central y Artículo 123] que [...] son en su totalidad formados, dispuestos y movidos con elementos y capitales exclusivamente mexicanos. En ellos se desempeñan como puedan desempeñarse en cualquier taller extranjero, toda especie de impresiones tipográficas y litográficas, rayados, encuadernación, cromos é ilustraciones.³⁵

Habiendo alcanzado un tiraje de mil ejemplares y 400 suscriptores, a costa de la fortuna de Díaz de León (quien “sin duda ha pagado caro su entusiasmo por todo lo mexicano”, decía el director de la revista en su despedida),³⁶ la segunda época de *El Renacimiento* dejó de existir a los seis meses por falta de recursos, dejando paso abierto a la *Revista Azul* (1894-1896), cuya trascendencia llegó a ser continental.

Ésta había comenzado a publicarse desde mayo de 1894, como suplemento dominical del periódico ministerial *El Partido Liberal* (1885-1896), dirigido entonces por Apolinar Castillo (1820-1892), quien proporcionó los medios para la creación de la revista y la cedió en propiedad a sus fundadores y directores: Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) —redactor en jefe de ese diario— y Carlos Díaz Dufoo (1861-1941). Fue el primer portavoz mexicano de la literatura modernista local e hispanoamericana. Es decir, la modernidad en ella estuvo centrada en la renovación estética de la literatura que difundía, la cual se nutrió de las innumerables transformaciones por las que pasaba el mundo moderno. “Es sustancialmente moderna, por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen”, afirmó Gutiérrez Nájera en un artículo de la revista donde la defendía de las críticas recibidas por su afrancesamiento.³⁷ En el mismo texto, el poeta argumentó que el valor y la originalidad de la literatura modernista residía en su eclecticismo, es decir, en la libertad con la que sus autores vigorizaban su propia creatividad, entrecruzándola

35 Enrique de Olavarría y Ferrari, “La Sociedad anónima ‘Francisco Díaz de León y Sucesores’”, *El Renacimiento*, 2a. época, núm. 17 (29 de abril de 1894): 266.

36 Olavarría y Ferrari, “Conclusión...”, 400.

37 Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, *Revista Azul*, núm. 19 (9 de septiembre de 1894): 289.



con la de una amplia diversidad de modelos. Pero, si el contenido de la *Revista Azul* fue toda una revolución, su forma, en cambio, continuó siendo tradicional. Al igual que la segunda época de *El Renacimiento*, la *Revista Azul* no se alejó mucho de las pautas de diseño y estructura que habían seguido otras publicaciones anteriores.

Tanto Gutiérrez Nájera como Díaz Dufoo fueron asiduos colaboradores de Reyes Spíndola, quien dio gran cabida en sus publicaciones a la literatura modernista (los modernistas no se limitaron a publicar en sus propias revistas; pueden encontrarse numerosos textos suyos en diversos periódicos y publicaciones culturales de la época). Paradójicamente, fueron las iniciativas de Reyes Spíndola las que provocaron el cierre de la revista de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo. A finales de 1896, el subsidio gubernamental se redujo para varios medios periodísticos, mientras que se concentró en *El Imparcial*; este hecho, sumado a las características del nuevo periodismo que promovió su editor, hizo imposible para otros diarios sostener la competencia. Entre ellos, dos de gran influencia: *El Siglo Diez y Nueve* (1841-1896) y *El Monitor Republicano* (1844-1896), pero también *El Partido Liberal*, del que dependía la *Revista Azul*.

El público al que esta última iba dirigido era reducido, aunque transnacional, por lo que hubiera sido difícil que subsistiera económicamente de forma independiente. Sus recursos ni siquiera eran suficientes para pagar las colaboraciones.³⁸ Pero esta situación se derivó de la propia visión política, económica, social y estética del grupo modernista, en claro contraste con otros proyectos periodísticos coetáneos. En palabras de José Emilio Pacheco,

Si en el periodismo la literatura ha de relacionarse con trabajo, pago y uso, los modernistas preservarán la poesía contra el proceso industrial: harán arte por el arte. No escribirán para el burgués, sino para un grupo que como toda minoría amenazada se cierra ante la hostilidad del medio. Al pragmatismo de la sociedad porfirista oponen un ideal aristocrático —el de una “aristocracia en harapos”, dice Nervo—, pero también la posibilidad de consagrarse a la busca de valores no personales.³⁹

Dos años después nació la *Revista Moderna* (julio de 1898 - agosto de 1903), que dio continuidad a la labor iniciada por la *Revista Azul*. Fue

38 Carlos Díaz Dufoo [Petit Bleu], “Azul pálido”, *Revista Azul*, núm. 2 (13 de mayo de 1895): 31.

39 José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo 1884-1921* (México: UNAM, 1970), 1:xl.



fundada por Bernardo Couto Castillo (1879-1901) y Jesús E. Valenzuela (1856-1911), quien la financió. Aunque para su factura se usaron diferentes imprentas, la revista se hizo en un espacio muy acorde con la propia estética modernista, según la descripción que de él hizo Rubén M. Campos, integrante del grupo:

Dijimos ya que la *Revista Moderna* se había instalado espléndidamente en la esquina de Bolívar y Madero [...] cuando todavía era aquel edificio la suntuosa casa colonial de amplias escaleras y espaciosos salones, en uno de los cuales, el del ángulo, Valenzuela hizo colgar sus tapices chinos de seda con magníficos asuntos del arte animalista chino en que se veían pájaros rutilantes de maravillosos plumajes, y tapices fielmente imitados de los gobelinos antiguos; hizo poner como anunciadores e introductores al salón dos faunos bien esculpidos que podían permanecer de pie sin zócalo, el uno saludando al entrar y el otro indicando con las manos que se sirviese pasar la persona que entraba; colocó mármoles y bronces que representaban divinidades paganas en los ángulos; en el centro hizo poner una espaciosa mesa preciosamente esculpida para la redacción, rodeada de cómodos sillones de respaldo y brazos torneados; en los muros hizo colocar valiosas pinturas que testificaban su pasado esplendor; y los cortinajes de las puertas y de las ventanas daban un aspecto señorial a la instalación de la revista. Pronto sentimos el deseo de que aquella instalación sirviese de palestra a las lides del pensamiento, y de que fuese conocida y apreciada en lo que valía una de las salas de arte más lujosas de México, ciudad en la que hasta entonces las revistas y los diarios habíanse alojado en salas destartaladas o en simples accesorias en las que no había ni un cuadro, ni una obra de arte.⁴⁰

En la *Revista Moderna*, las ilustraciones interiores aumentaron muy pronto. En particular las de Julio Ruelas, las cuales le dieron un signo plenamente distintivo (la publicación siguió enriqueciéndose hasta el final con trabajos del artista aun después de su muerte, acaecida en París en septiembre de 1907). En un principio llevó el subtítulo de *Literaria y Artística*, pero a partir de enero de 1899 el subtítulo cambió a *Arte y Ciencia*, con lo que fue aún más claro que sus contenidos no eran exclusivamente artísticos, como había imaginado Tablada en 1893 al anunciar la próxima

40 Rubén Campos, *El bar. La vida literaria en México en 1900* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1996), 113.

aparición de una publicación así llamada.⁴¹ Tanto las imágenes como la tendencia a incluir otro tipo de contenidos aumentaron aún más a partir de septiembre de 1903, cuando la revista cambia su nombre a *Revista Moderna de México*. Amado Nervo se convierte entonces en copropietario⁴² y fue su codirector hasta septiembre de 1906.⁴³ Después, dado que Valenzuela enfermó a principios del mismo año, la revista quedó a cargo de su hijo Emilio Valenzuela.

Además de cambiar su periodicidad quincenal a mensual, la *Revista Moderna de México* aumentó su extensión a más de 70 páginas y se llamó a sí misma *magacín ilustrado*.

Realizando añejas aspiraciones por las cuales ha trabajado sin descanso, la *Revista Moderna* se metamorfoseará por completo desde el mes de septiembre próximo, en el cual aparecerá bajo la forma de un *magazine* mensual, de numerosas páginas, ilustrado, y con variadísimas secciones: científicas, literarias, artísticas, sociales, informativas, etcétera. [...]

Debemos advertir que el aumento y transformación del periódico, no afectarán en lo más mínimo, al carácter de la sección literaria, la cual seguirá siendo tan escogida y cuidada como ahora y conservará su sello usual, no modificándose sino en el sentido de la mayor prodigalidad de material y dibujo.⁴⁴

41 Por razones que no se aclararon realmente, en septiembre de 1906 se anunció (primero en *El Imparcial* y luego en la propia *Revista Moderna de México*, en una nota firmada por Valenzuela) la separación de Tablada de la revista; véase Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, estudio introductorio a *Revista Moderna de México 1903-1911. Tomo I. Índices*, coord. e intr. de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (México: UNAM, IIFL, Centro de Estudios Literarios 2002), 73. Tablada fue un muy importante colaborador de los proyectos de Reyes Spíndola, así como de las revistas modernistas.

42 Valenzuela le cede gratuitamente la mitad de su revista; *ibid.*, 42.

43 Fungía entonces como segundo secretario de la Legación Mexicana en Madrid. Nervo fue otro asiduo colaborador del semanario *El Mundo* y los diarios de Reyes Spíndola, a pesar de que hubo diferencias entre ellos, posiblemente por su vínculo con el grupo modernista; tales diferencias resultaron en que en agosto de 1900 Spíndola dejara de patrocinar el primer viaje de Nervo a París y el poeta suspendiera por un tiempo su participación en las publicaciones del editor. Jesús E. Luján, otro mecenas del grupo modernista y su revista, fue quien, a raíz de ello, se hizo cargo de los gastos de Nervo en Europa; además de apoyar en múltiples formas a la *Revista Moderna*, también cubrió los gastos de viaje de Tablada a Japón y de Julio Ruelas a París.

44 “La *Revista Moderna*. Nueva faz de nuestra publicación”, *Revista Moderna*, año 6, núm. 16 (2a. quincena de agosto de 1903): 256.



Según lo aclaró el propio Valenzuela años después, esta transformación de una publicación artística a otra que adoptó un modelo ya entonces de moda en el país se debió a que Ramón Corral, vicepresidente a partir de diciembre de 1904, apoyó económicamente la revista sólo bajo la condición de que ésta se convirtiera en un magacín.⁴⁵ Así, mientras que para sobrevivir la revista adaptó sus contenidos a los cambios del mercado volviéndose más variada y, por tanto, más comercial (y por obvias razones también más política), su contenido literario y visual, por más cuidado que fuera, fue perdiendo fuerza con el paso de los años, debido al natural desgaste del propio movimiento modernista.

A la necesidad de crear espacio para nuevas tendencias creativas, respondió la revista *Savia Moderna. Revista Mensual de Arte* (marzo-julio de 1906). Fundada por Alfonso Cravioto (1884-1955) —quien financió la revista con una herencia— y Luis Castillo Ledón (1879-1944), reunió a un grupo de jóvenes artistas y pensadores, entre ellos los que después formarían el Ateneo de la Juventud. Aunque todavía bajo la influencia del grupo modernista —como lo deja ver el título de la publicación (de hecho, cuando la revista deja de publicarse, también por falta de recursos económicos, sus colaboradores encontraron refugio en la *Revista Moderna de México*)—, los directores de *Savia Moderna* se propusieron actuar de manera independiente. “Los agrupados en esta Revista [...] aspiramos al desarrollo de la personalidad propia, y gustamos de las obras más que de las doctrinas. Clasicismo, romanticismo, modernismo... diferencias odiadas. [...] El Arte es vasto, dentro de él, cabremos todos. [...] ¡Salud á los Artistas! ¡Salud á la Prensa! ¡Salud á todos!”.⁴⁶ Este manifiesto de arranque de la publicación no sólo anuncia su apertura ante sensibilidades estéticas diversas, sino también evidencia, en su saludo a la prensa, que existía en ese momento una conciencia de que las fórmulas editoriales del periodismo moderno se podían conjugar sanamente con los de las revistas literarias. Pero sólo hasta cierto grado...

De manera sintomática, al final de ese primer número de *Savia Moderna* los editores publicaron una “Revista de revistas mexicanas”, texto en el cual se afirmó que había entonces “un inusitado movimiento intelectual, que se traduce por el surgimiento constante de una multitud de revistas y magazines de los más variados caracteres”. A la cabeza destacaba, por supuesto, la *Revista Moderna*: “ha sido, es y seguirá siendo el por-

45 Clark de Lara y Curiel Defossé, estudio introductorio, 41.

46 “En el umbral”, *Savia Moderna*, núm. 1 (marzo de 1906): 1.

ta-estandarte del intelectivismo latino-americano”. Pero el segundo lugar no lo ocupa otra revista literaria, sino el semanario de Reyes Spíndola; este reconocimiento a *El Mundo Ilustrado* como una publicación cultural de calidad, aunque tardío y parcial, se debió a que, como se ha visto, desde 1905 lo dirigió un miembro del grupo modernista: “Su época actual, bajo la dirección del más grande de los poetas y *chroniqueurs*, Luis G. Urbina, se distingue en absoluto de las anteriores. *El Mundo* es ahora menos de la burguesía, y un poco más de la gente verdaderamente culta”. El tercer puesto lo concede el texto a *Arte y Letras*, calificada como una publicación con muy buenos grabados, pero con “un material literario incongruente y heterogéneo”.⁴⁷

Fue enérgica la respuesta de los artistas e intelectuales ante la aparición, al año siguiente, de una nueva *Revista Azul* de periodicidad semanal (abril a mayo de 1907). Su fundador, Manuel Caballero (1849-1926), paradójicamente pretendió darle continuidad a la original con una “segunda época” que iba en contra precisamente de los principios del modernismo que ésta defendía. En las manifestaciones de rechazo y denostación de esta iniciativa por parte de sus contemporáneos, se hizo patente que el modernismo había perdido su vigencia como movimiento de vanguardia:

Y aquí es oportuno declarar a manera de credo, que nosotros no defendemos el modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar ya ocupa el lugar que le corresponde en las historias de la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la doctrina.⁴⁸

Por otra parte, al tildar a Caballero como “periodista viejo” o “anciano reportero”, los opositores menoscabaron los méritos de quien, antes que Reyes Spíndola, modernizó las técnicas del periodismo, con géneros innovadores como la entrevista, el reportaje detallado y la nota roja.⁴⁹ Pareciera que olvidaron que el nuevo periodismo representó un impor-

47 “Revista de revistas mexicanas”, *Savia Moderna*, núm. 1 (marzo de 1906): 68.

48 Luis Castillo Ledón *et al.*, “Protesta literaria”, *El Diario*, 8 de abril de 1907: 8; Caballero vuelve a publicar el texto completo en *Revista Azul*, 2a. época (14 de abril de 1907): 2.

49 Véase Laura Edith Bonilla, “Manuel Caballero: un periodista moderno en el siglo XIX”, en *La génesis de los derechos humanos en México*, coord. de Margarita Moreno-Bonett y María del Refugio González Domínguez (México: UNAM, 2006): 95-121, acceso el 17 de mayo de 2022, <http://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/26700>.



tantísimo impulso al desarrollo de la literatura nacional, al incrementar de forma significativa el número de lectores que potencialmente podían interesarse en las obras literarias; al contribuir a forjar un medio cada vez más propicio para la publicación de libros en el ámbito nacional; al aportar fórmulas y estrategias editoriales que fueron aprovechadas por las propias revistas culturales y literarias (como fue el caso de la *Revista Moderna de México*); y al servir como medio de sustento a varios artistas, permitiendo que pudieran vivir de su profesión, si no totalmente, sí en un grado mayor.

A pesar de las claras diferencias entre los fines, las técnicas y los medios, tanto de la prensa como de las publicaciones periódicas culturales y literarias, todas se beneficiaron del intenso proceso de modernización por el que pasó el país antes de la Revolución. En un contexto de mayor censura en el cual el público lector apenas comenzaba a formarse e incrementarse, los editores encontraron nuevas formas —entre ellas ciertas modas— para crear y hacer circular sus productos. Ya sea fundando algunas de las primeras empresas editoriales bajo la figura de sociedades anónimas, generando nuevos intereses para obtener subsidios del gobierno, o bien aprovechando al máximo el mecenazgo de personajes interesados en fomentar la cultura, procuraron ofrecer siempre contenidos innovadores con diseños atractivos en impresos de calidad constantemente mejorada. Aunque “Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente”, por aludir al “anti-programa” que introdujo la *Revista Azul*, el espíritu vanguardista del modernismo fue retomado años después por los Contemporáneos y los estridentistas, mientras que las técnicas y estrategias del naciente periodismo moderno y las publicaciones ilustradas fueron extensamente empleadas por el periodismo de masas que estaba a punto de consolidarse.

Bibliografía

“A los lectores de El Mundo”. *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 25 de agosto de 1895: 1.

“A los señores Agentes de El Mundo”. *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 13 de septiembre de 1896: 158.

“Biblioteca de Autores Mexicanos”. *El Tiempo*, 29 de mayo de 1896: 4.

“Biblioteca de Autores Mexicanos. Tomo 58”. *El Tiempo*, 1o. de febrero de 1908: 3.

- Bonilla, Laura Edith. "Manuel Caballero: un periodista moderno en el siglo XIX". En *La génesis de los derechos humanos en México*. Coordinación de Margarita Moreno-Bonett y María del Refugio González Domínguez, 95-121. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Acceso el 17 de mayo de 2022. <http://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/26700>.
- Campos, Rubén. *El bar. La vida literaria en México en 1900*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996.
- Castillo Ledón, Luis *et al.* "Protesta literaria". *El Diario*, 8 de abril de 1907: 8.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, introducción y rescate. *La construcción del modernismo (antología)*. Biblioteca del Estudiante Universitario 137. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, coords. *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Filosofía y Letras, 2020.
- Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.
- Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé. Estudio introductorio a *Revista Moderna de México 1903-1911. Tomo I. Índices*. Coordinación e introducción de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé. Ediciones especiales 26, 15-98. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002.
- Clark de Lara, Belem y Mariana Flores Monroy. Estudio introductorio a *El Renacimiento. Periódico Literario. Segunda época*. Edición facsimilar, v-xxviii. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- "Compañía Editora de 'El Mundo'". *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 5 de mayo de 1895: 6.
- "Crónica". *El Tiempo. Edición Ilustrada*, 5 de julio de 1891: 1.
- Curiel, Fernando. *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1996.





- Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez. *Índice de la Revista Azul (1894-1896)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1968.
- Díaz Dufoo, Carlos [Petit Bleu]. "Azul pálido". *Revista Azul*, núm. 2 (13 de mayo de 1895): 31.
- La dirección. "A nuestros lectores". *Arte y Letras* (enero de 1913).
- "En el umbral". *Savia Moderna*, núm. 1 (marzo de 1906): 1.
- García, Clara Guadalupe. *El periódico El Imparcial. Primer diario moderno de México (1896-1914)*. México: Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, 2003.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "El cruzamiento en literatura". *Revista Azul*, núm. 19 (9 de septiembre de 1894): 289.
- "Importante. Contestación a un suscriptor". *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 14 de julio de 1895: 8.
- Marquesa de Liralba. "Crónica mensual". *Arte y Letras*, núm. 1 (agosto de 1904): 1-2.
- "El Mundo". *Semanario Ilustrado*. *El Mundo. Semanario Ilustrado*, número prospecto, 14 de octubre de 1894: 1.
- "Nueva época". *El Mundo Ilustrado*, 5 de julio de 1908: 6.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. "Conclusión [de *El Renacimiento*]", núm. 25 (24 de junio de 1894): 399.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. "Introducción [a *El Renacimiento*]. 1869-1894". *El Renacimiento*, 2a. época, núm. 1 (7 de enero de 1894): 5.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. "La Sociedad anónima 'Francisco Díaz de León y Sucesores'". *El Renacimiento*, 2a. época, núm. 17 (29 de abril de 1894): 266.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo 1884-1921*. 2 tomos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- "El periodismo moderno. Cómo se hacen los periódicos diarios". *El Mundo Ilustrado*, 3 de enero de 1904: 36, 38-40, 42-44, 46.
- Petit Bleu [Carlos Díaz Dufoo]. "Azul pálido". *Revista Azul*, núm. 2 (13 de mayo de 1895): 31.
- "Producción literaria". *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 17 de mayo de 1896: 298.
- La redacción. "A nuestras lectoras". *Álbum de Damas*, núm. 1 (enero de 1907): 1.
- La redacción. "A nuestros lectores". *La Semana Ilustrada*, núm. 1, 5 de noviembre de 1909: 1.

- La redacción. “‘Arte y Letras’. A sus lectores”. *Arte y Letras*, núm. 13 (agosto de 1905): 9.
- Reed Torres, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda. *El periodismo en México: 500 años de historia*. 3a. ed. corregida y actualizada. México: Edamex / Club Primera Plana, 1995.
- “Las reformas de ‘El Mundo’”. *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 14 de julio de 1895: 10.
- Revista Azul*, 2a. época (14 de abril de 1907): 2.
- “Revista de revistas mexicanas”. *Savia Moderna*, núm. 1 (marzo de 1906): 68.
- “La *Revista Moderna*. Nueva faz de nuestra publicación”. *Revista Moderna*, año 6, núm. 16 (2a. quincena de agosto de 1903): 256.
- Revista Moderna de México 1903-1911. Tomo I. Índices*. Coordinación e introducción de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé. Ediciones Especiales 26. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002.
- Revista Moderna de México 1903-1911. Tomo II. Contexto*. Coordinación e introducción de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé. México: Ediciones Especiales 27. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002.
- Saborit, Antonio. *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México: Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 2003.
- “Sucesos varios. *Revista Moderna*”. *El País*, 7 de enero de 1893: 3
- Toussaint, Florence. *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Universidad de Colima / Fundación Manuel Buendía, 1989.
- Toussaint, Florence. “La prensa y el Porfiriato”. En *Las publicaciones periódicas y la historia de México (Ciclo de conferencias)*. Coordinación de Aurora Cano Andaluz, 45-51. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995.
- Ugalde Andrade, Paola. *Arte y Letras o la construcción del imaginario social de la élite porfiriana, 1904-1912*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2013.
- Ugalde Andrade, Paola. “Instantánea de un porfiriano. Ernesto Chavero: de funcionario público a empresario editorial, 1874-1921”. *Revista de Historia de América*, núm. 152 (enero-diciembre de 2016): 165-188.
- Valdés, Héctor. Estudio introductorio a la edición facsimilar de la *Revista Moderna*, xv-xxxviii. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1897.





Viveros Anaya, Luz América. “La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en *El Mundo Ilustrado* (1894-1914)”. En *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. Coordinación de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, 131-153. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Filosofía y Letras, 2020.

Ziegler, Jorge von. Estudio introductorio a *Revista Azul*. Edición facsimilar. 1:ix-xxv. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1988.

Entre faunos y sátiros. El tránsito de *Revista Moderna de México* a *Savia Moderna*: espacios de creación y exposición



Julio César Merino Tellechea

El periodismo cultural tuvo sus epígonos en dos revistas que transitaron de la modernidad porfiriana al ocaso del régimen y al inicio de la Revolución mexicana. *Revista Moderna de México* (1898-1911) y *Savia Moderna* (1906) nacieron con los ímpetus de formar espacios que funcionaran como dispositivos creativos y críticos para publicar y difundir literatura, poesía y arte. La primera lo hizo desde el modernismo finisecular; la segunda, a través de una actitud crítica (ética y estética) frente a los problemas sociales, educativos e intelectuales de los últimos años del Porfiriato. *Revista Moderna* fue una revista de oropel porfirista que prevaleció en el artificio de la poesía de sus protagonistas y en la potencia ilustrativa de Julio Ruelas. Por su parte, *Savia Moderna*, en sólo cinco entregas, trascendió sus páginas y exhibió una ruta artística e intelectual que modeló la cultura moderna de México durante el siglo xx, la del Ateneo de la Juventud.



Figura 1. Julio Ruelas, *Revista Moderna de México* (tinta sobre papel, 1903), *Revista Moderna*, año VI, núm. 1 (1a. quincena de enero de 1903).



La tinta toca el papel. Las líneas rectas, finas e implacables delinear a la musa. Del vientre germina el anzuelo de un ancla. La sangre pútrida se derrama. El rostro firme no pierde pasividad, no dramatiza la herida. La base soporta a la dama atravesada, arqueada con brazos sueltos, guiada por la curvatura del ancla y con fatuos símbolos de muerte. Entre el erotismo y la muerte, “la ninfa de la espalda rota” evoca el “paradigma de la mujer entregada cabalmente a la fruición placentera”.¹ En la parte central, una palabra encumbra la acción, el verbo se convierte en sustantivo: Esperanza.

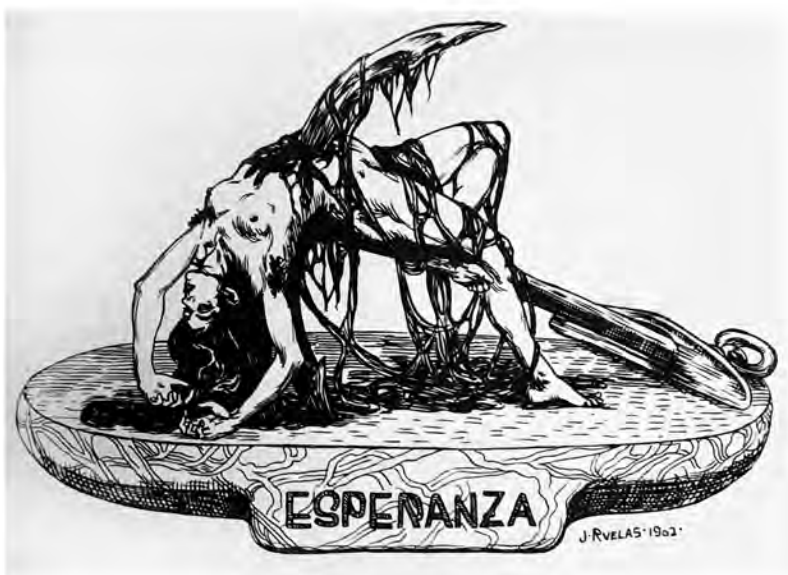


Figura 2. Julio Ruelas, “Esperanza” (tinta sobre papel, 1902), *Revista Moderna*, año VI, núm. 2 (2a. quincena de enero de 1903).

Julio Ruelas fechó 1902; tomó su *bock* de cerveza y observó a sus amigos Rubén M. Campos, Amado Nervo y José Juan Tablada, que se encontraban en el bar del polaco Stanislaw Wondracek, el cual fue inmortalizado por Ruelas como Falstaff y serviría como promocional de la

1 Fausto Ramírez, “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. II, *Publicaciones periódicas y otros impresos*, coord. de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIB, IIFL, IIH, DGPYFE, , 2005), 261.

Cervecería de Toluca en *La Revista Moderna*.² Mostró el dibujo. Nervo meditó: “las creaciones atormentadas de Ruelas se retuercen sin esperanza en limbos tétricos”;³ Tablada observó que había sentimiento poético en las imágenes del zacatecano⁴ y Campos señaló que lo tétrico de su arte era la pesadilla de un “visionario siniestro”.⁵ Los cuatro partieron al Salón Bach para reunirse con Jesús E. Valenzuela, Jesús E. Luján y sus contertulios: Alberto Leduc, Bálbino Dávalos, Efrén Rebolledo, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, para recordar la partida del joven cuentista de *Pierrot*, Bernardo Couto Castillo, fallecido a causa de los efectos del *spleen*.

Aunque estas líneas son producto de la imaginación y fueron reconstruidas por las memorias y testimonios que dejaron Nervo, Tablada y Campos, los días de la pléyade que participó en *Revista Moderna. Arte y Ciencia* (1898-1903) y en la segunda etapa de *Revista Moderna de México* (1903-1911) aún son motivo de discusión y admiración, tanto en sus páginas impresas como en su aporte a la vida literaria y cultural de México. A lo largo de 96 números y 16 tomos durante sus dos etapas, aproximarse a la *Revista Moderna* (en adelante *RM*) es adentrarse en un momento cultural, literario y artístico repleto de afanes y mitos, de sentencias y artificios estéticos. Un grupo que sí analizamos desde su trabajo individual no fue hegemónico, pero en su conjunto tuvo la ambición de obtener un espacio independiente para escribir sobre los intereses intelectuales cosmopolitas de la época.

Esta revista fue el soporte que sirvió para difundir con libertad todas aquellas variantes del decadentismo, simbolismo, romanticismo, neoclasicismo, y que sería conocido como “modernismo”.⁶ *RM* fue la primera publicación cultural moderna, después de la *Revista Azul* (1984), sobre literatura y arte, la cual fue posible gracias a la impronta finisecular de Couto Castillo y Tablada, hartos del sistema servil del periodismo mexicano que limitaba la libertad creativa, el *art pour l'art*, y gracias al financiamiento de Valenzuela y Luján, millonarios mecenas porfiristas.⁷

2 Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900* (México: UNAM, DGPYFE, 1996), 49.

3 Amado Nervo, “Julio Ruelas”, en *Máscaras de la Revista Moderna (1901-1910)*, pról. de Porfirio Martínez Peñalosa (México: FCE, 1968), 91.

4 José Juan Tablada, *Las sombras largas* (México: Conaculta, 1993), 28.

5 Campos, *El bar*, 132.

6 Adela Pineda Franco, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”, en *La República de las Letras*, 223.

7 Valenzuela vendió sus terrenos ubicados en la traza del Paseo de la Reforma;



Figura 3. Julio Ruelas, "Falstaff" (tinta sobre papel, 1903), *Revista Moderna*, año VI, núm. 2 (2a. quincena de enero de 1903).

RM fue una publicación de largo aliento que duró del 1o. de julio de 1898 a junio de 1911, preludio al triunfo maderista.⁸ Durante esos 13 años de vida fue el único espacio cultural de la literatura mexicana que publicó a poetas, cuentistas y ensayistas, e importantes exponentes de las letras europeas (en especial las francesas) e hispanoamericanas, acompañadas por la imaginación lúgubre y poética de Ruelas. Adela Pineda Franco detalló que “de las 275 colaboraciones de su primera época, ochenta y cuatro eran franceses, sesenta y ocho mexicanos, dieciséis españoles y once japoneses”.⁹

No sabemos si su venta fue apremiante o un negocio lucrativo, si tuvo numerosos lectores o circuló herméticamente entre los cenáculos literarios. Amado Nervo comentó que en la literatura mexicana “se escribe para los que escriben. El literato cuenta con su cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El *gros public* como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencillo que sea lo que escribe”.¹⁰

El México industrial porfirista se caracterizó por la falta de espacios para artistas y escritores, consecuencia del sistema económico implantado por el proceso de modernización capitalista. Las personas se convirtieron en mercancías subyugadas al trabajo. Para persistir hubo que producir, y en el caso de los poetas, escribir y publicar en un diario era la forma de subsistir. Sin embargo, laboraban en periódicos encadenados a los menesteres del oficio y a las consignas editoriales publicitarias, señaladas por el capricho del director o del dueño. Esto permitió que el periodismo fuese una empresa lucrativa, como lo hizo Rafael Reyes Spíndola, que modernizó el periodismo mexicano, abandonando las formas decimonónicas para

del segundo sólo se sabe que era un millonario de Chihuahua. Recuerda Tablada en sus memorias que Jesús E. Luján fue el gran benefactor de la revista, de los escritores: financió su viaje a Japón y el de Nervo a París, después de que Spíndola le quitara el apoyo. También financió los últimos años de Julio Ruelas en la Ciudad Luz; Tablada, *Las sombras largas*, 30.

8 Jesús E. Valenzuela sufrió en 1906 un ataque de hemiplejía y dejó a su hijo, Emilio Valenzuela, a cargo de *Revista Moderna*. Murió en 1911, año en que Madero triunfó en Ciudad Juárez y tomó la presidencia de la república el 6 de noviembre.

9 Adela Pineda Franco, “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”, en *México Francia: Memoria de una sensibilidad común: XIX y XX. Volumen II*, dir. de Javier Pérez-Siller y Chantai Cramaussel (México: CEMC, 1993), 204.

10 Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911* (México: Universidad Iberoamericana, 1998), 37.

fundar *El Imparcial* en 1896, un diario de formato pequeño, con cuatro páginas (la cuarta para anunciantes), al estilo norteamericano, e inaugurando la prensa ilustrada para acercar a la sociedad, aún analfabeta, a los acontecimientos simples del momento, a través del montaje fotográfico. *El Imparcial*, *El Mundo* y el suplemento dominical *El Mundo Ilustrado* dieron paso a la nota cotidiana (asaltos, asesinatos o accidentes).¹¹ La intención de la empresa de Spíndola fue atraer a un público más amplio y que los diarios fueran un objeto de consumo para gustos artificiales y aspiraciones burguesas de la sociedad porfiriana. Luis G. Urbina, que laboraba en *El Imparcial*, estaba condenado —a decir de Nervo— a ser “lo que no ha querido ser, gastando sus días en el pupitre de la oficina o la redacción de un periódico, escribiendo de prisa, sobre las rodillas editoriales o crónicas de teatros”,¹² derrochando su talento literario por una paga para subsistir.

La suerte de los artistas estaba marcada por la desazón finisecular, atada a las consecuencias del modelo de producción moderno. En palabras de Marx: “todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas”,¹³ trabajar para sobrevivir y encontrar en el arte, el elemento cósmico que ayudaría a configurar el mundo espiritual después de la muerte de Dios.

En el caso de escultores y pintores, su trabajo estaba ceñido a las exposiciones o a una cátedra en la Escuela Nacional de Bellas Artes (antes Academia de San Carlos). No había galerías o promotores de arte y el gusto estético estuvo delineado por los deleites artificiales de la aristocracia y los intereses político-visuales porfiristas a través de dos vertientes: la primera, enfocada en la exaltación histórica del pasado precolombino, el uso del paisaje nacional como exégesis de riqueza y del progreso, para incentivar la industria extranjera y el uso de alegorías nacionales.¹⁴ El arte era un reflejo del concepto teleológico positivista descrito por autores como Justo Sierra

11 Olivier Debroise, *La fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (México: Conaculta, 1998), 205.

12 José Emilio Pacheco, introducción a *Antología del modernismo (1884-1921). Tomos I y II en un volumen*, intr., selec. y notas de José Emilio Pacheco (México: UNAM / Ediciones ERA, 1999), xlví.

13 Marshall Berman, *Todo lo sólido desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 15a. ed. (México: Siglo XXI Editores, 2010), 83.

14 Fausto Ramírez, “Vertientes nacionales en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (México: UNAM, IIE, 1986), 138-139.

en la *Evolución Política de México*.¹⁵ La segunda fue a través del simbolismo y el cosmopolitismo que encabezaron miembros del modernismo y RM, expresados en piezas como “Malgré Tout” de Jesús F. Contreras, “Sulamita dans le rêve” de Enrique Guerra o el “Pierrot doctor” de Julio Ruelas. Ellos buscaron “modernizar” los cánones estéticos imperantes de la Academia y partieron al Viejo Mundo, ya fuera pensionados por el gobierno de Díaz o por sus medios, para superar los anacrónicos moldes que, para Tablada, “atrofiaban y deformaban el cerebro de sus alumnos, como los chinos atroflan los pies de sus mujeres, con toda especie de férreas y opresoras fórmulas, con toda una farmacia de emenagogos”.¹⁶

En enero de 1903, desde la Subsecretaría de Instrucción y Bellas Artes, Sierra eligió como nuevo director de la institución artística al arquitecto Antonio Rivas Mercado, formado en París, con el fin de renovar la Academia. En octubre de 1902, Antonio Fabrés fue contratado por el gobierno mexicano para iniciar la renovación del plan de estudios de dibujo y pintura, después de haber sido persuadido por el escultor Contreras, en 1900, cuando el catalán se encontraba en la Exposición Universal de París.¹⁷ Así se inició la primera revolución en planes y métodos para las artes mexicanas que formaron a Diego Rivera, José Clemente Orozco, Saturnino Herrán y otros más.

RM, al igual que *Renacimiento* (1869) y *Azul* (1894), fue un espacio de expresión literaria. Sin embargo, ésta transformó la manera de exhibir y promover públicamente el trabajo de artistas. Ruelas fue su protagonista, pero Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, Alfredo Ramos Martínez, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga y otros también colaboraron al mostrar su obra o realizando ilustraciones. En cuanto a los escritores, a lo largo de sus entregas publicaron sendos poemas que formaron libros completos: *Lascas*, de Salvador Díaz Mirón; *El Éxodo y las Flores*, de Amado Nervo; *Poemas rústicos*, de Manuel José Othón; algunos versos del *Florilegio*, de Tablada; cuentos de lo que compondría *Asfódelos*, de Couto Castillo, y otras tantas narraciones que se publicaron posteriormente y que constituyeron libros como *Cuentos mexicanos*.

¹⁵ *Ibid.*, 139.

¹⁶ José Juan Tablada, “El Salón de alumnos de Bellas Artes”, en *Obras VI. Arte y artistas* (México: UNAM, 2000), 127.

¹⁷ En esa misma exposición se celebró el Primer Congreso Internacional de Dibujo, donde obtuvo un galardón el joven Gerardo Murillo; Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1903-1912”, en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las Academias de Arte* (México: UNAM, IIE, 1985), 215.

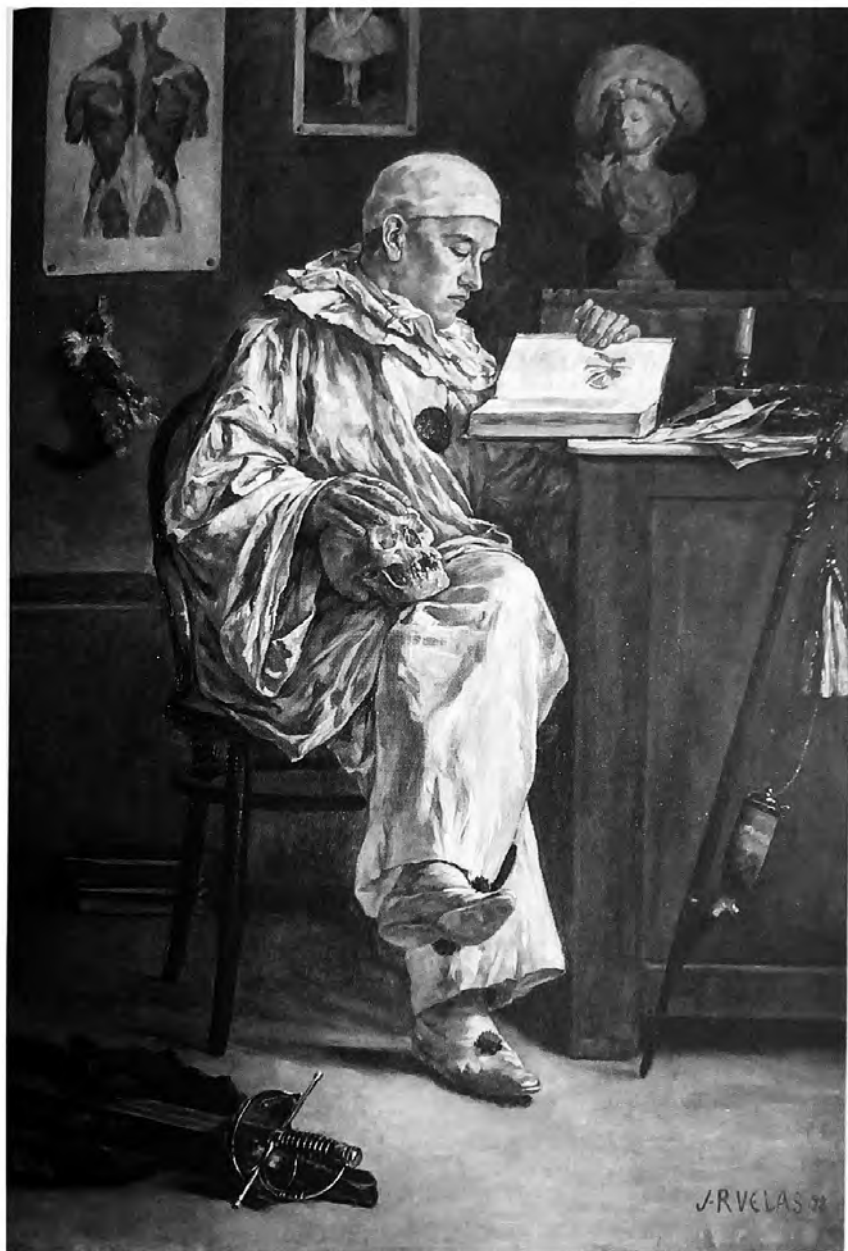


Figura 4. Julio Ruelas, "Pierrot Doctor" (óleo sobre tela, 1898).
Colección Isabel y Agustín Coppel, A. C.

En ese contexto, los miembros de la *RM* fueron artistas modernos que habitaron las “paradojas y contradicciones” de su tiempo; fueron modernistas en el sentido de que fueron objeto y sujetos de captar el mundo moderno y sentirse cómodos en él. Y fueron revolucionarios y conservadores al mismo tiempo: “vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo desvanezca”.¹⁸ Estos poetas y artistas congregados en *RM* vivieron del “orden y progreso”, del *status quo* del régimen, y callaron las constantes reelecciones de Díaz. La consecuencia de estos avances fue la dinamización de la vida. En palabras de Baudelaire: “la modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente”.¹⁹

Si retomamos la idea de Julio Torri sobre estos escritores, encontramos a un grupo de pesimistas incomprendidos, mártires del arte y de la belleza que buscaron rebelarse a la artificiosa vida burguesa mexicana.²⁰ Sin embargo, eran jóvenes educados bajo el estigma francés positivista que estaba en sintonía con la necesidad introspectiva de expresar las improntas individuales de su acontecer a través de su literatura, su poética, y formar parte de ese mundo móvil que era el México de Díaz. En espacios de éxtasis como fue el Bar, institución de los escritores, el alcohol fue la raigambre del aciago, del desahogo y del desdén por la vida; era el único lugar donde era permitido comentar en cualquier tono, acto o comentario crítico, sin ser delatado, y existía un halo de “cortesía, caballerosidad, reciprocidad y camaradería”.²¹

Esa vida del *spleen* fue la prosapia de su arte, de su literatura y de la necesidad de diseñar un mundo, fuera de la tutela de la Iglesia, secularizado por la urbe y basado en las reglas de la producción individual. Tan sólo basta recordar la paleta pintada por Ruelas: escenario de faunalias, aventuras eróticas y amores ilícitos que recuerda esta estrofa de Agustín Lara: “Cada noche un amor / distinto amanecer, diferente visión”. Pero también de su funesto destino, el cual era “creer que la sociedad ideal sería una integrada y regida por poetas más o menos baudelairianos [*sic*], o en salmuera de ajeno como Verlaine o doctorados en el claroscuro

18 Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, xvi-xviii.

19 Charles Baudelaire, *La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente* (Buenos Aires: Taurus, 2014), 22.

20 Julio Torri, *Diálogo de los libros* (México: FCE, 1980), 118.

21 Campos, *El bar*, 32.



satánico del aguafortista [sic] Rops o escenógrafos de misas negras como Huysmans”.²² Fue esa vida de estar siempre embriagados sin cesar, “de vino, de poesía o de virtud, a vuestra guisa”,²³ la que los llevó a la tumba.

La génesis de *RM* fue la consecuencia del fin de la *Revista Azul*. La publicación encabezada por Nájera fue la revista del modernismo, reunió en sus páginas a los principales promotores: José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Rubén Darío.²⁴ Un estilo que rompía con el romanticismo de una manera reaccionaria y enarbolaba elementos simbólicos en la prosa y la poesía. Algunos poetas buscaban renovar “los viejos moldes del arte romántico”²⁵ y Alfonso Reyes los llamó “post-románticos”.²⁶ El modernismo fue “simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento”²⁷.

No era propiamente una escuela, tampoco existió un modernismo, sino —según José Emilio Pacheco— modernismos, porque había muchas formas de expresión. No era “un simple reflejo de la poesía europea: asume características propias y se arraiga en la tradición barroca española”,²⁸ con toques románticos y decadentes. Una amistad literaria repleta de bohemia y de exaltación de los colores (azul), de los símbolos (cisne) y del parnaso (sátiros, silenos y faunos) que dominó sus versos. En cada letra se notó una honda “emoción lírica y sonoridad verbal”,²⁹ así como en la prosa una “agilidad y riqueza rítmica; y nuevos moldes, nuevos metros, nuevas combinaciones de palabra y de rima fueron, en poesía, el fruto de ese empeño renovador”.³⁰

RM adoptó el modernismo. Tuvo que enfrentar durante su génesis la censura de *Misa negra* de Tablada, publicado en *El País* en 1893. Los versos eróticos del poeta desataron un escándalo “burgués y la reacción de un vivaz grupo literario para defender los fueros del arte” y un bochornoso

22 José Juan Tablada, *Obras IX. La feria de la vida. Memorias I* (México: UNAM, 2010), 288.

23 Charles Baudelaire, *El spleen de París*, 2a. ed. (México: FCE, 2000), 127.

24 Véase de Jorge von Ziegler, “Las revistas azules”, en *La República de las Letras*, 209-222.

25 Campos, *El bar*, 147.

26 Alfonso Reyes, “De poesía Hispanoamericana”, en *Obras Completas XII. Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España* (México: FCE, 1960), 261.

27 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: FCE, 1978), 12.

28 Pacheco, introducción, xix.

29 Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 12.

30 *Ibid.*, 14.

momento que vivió la primera dama, Carmen Romero Rubio, al leer en el diario, entregado por Rosendo Pineda:³¹

Y celebrar, ferviente y mudo
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo
la Misa Negra de tu amor.

Jesús Rábago, director de *El País*, cesó al poeta del *Florilegio* y eso desató polémicas discusiones sobre la brecha decadentista que emprendía la poesía mexicana. En una última carta impresa por *El País*, dedicada a sus contertulios Dávalos, Olaguíbel, Leduc, José Peón del Valle y Urueta, Tablada criticó el moralismo porfirista que censuraba poemas, pero permitía lupanares y prostitutas:

desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periodos que tienen por principal objeto mediar en el ánimo del público. Estamos excluidos por profanadores del templo de todos los fieles: pero como conjeturo que no hemos de cejar en nuestros propósitos, que no son sino productor del temperamento, plantaremos nuestras tiendas bohemias en cualquier sitio, transportaremos a nuestro ideal arrojado del paraíso burgués, a nuestra solitaria Pagoda, y ahí seguiremos vertiendo en su arca venerable el incienso reverente de nuestras ideas.

Arrojó en las últimas líneas la misiva sobre el proyecto de *RM* próximo a publicarse. Sin embargo, Tablada tuvo que esperar seis años (1898) y defenderse de los ataques que suscitaron sus versos.³²

Por otra parte, en 1897 se avivaron de nueva cuenta los fuegos fatuos, pero ahora a causa de los poemas de *Oro y Negro* de Olaguíbel, criticados hostilmente por Victoriano Salado Álvarez debido a su afrancesamiento y a su servilismo imitador. Este episodio fue el preludio que acompañó el nacimiento de *RM*, el cual arrastró hasta sus primeros números, en los que también participó uno de sus artífices y benefactor, Jesús E. Valenzuela.

31 José Juan Tablada, *Obras IX*, 422-423.

32 En la compilación elaborada por Belem Clark de Lara y Laura Zavala Díaz intitulada *Construcción del modernismo*, se pueden consultar sendas disertaciones literarias: *La Construcción del modernismo* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, DGPYFE, 2011).



Revista Moderna. Literaria y Artística, nombre que adoptó en su primer año, apareció el 1o. de julio de 1898, de manera incipiente, parecida a *Azul* y aún sin las famosas ilustraciones de Julio Ruelas. Al hojear el primer tomo, se advirtió la falta de organización por parte de la redacción y el esfuerzo que hacían para sacarla a flote quincenalmente.³³ En el catálogo de colaboraciones hispanoamericanas (las de Darío, Lugones, José Ingenieros), de los autores simbolistas y decadentes (Baudelaire, Poe, Wilde, Maeterlinck, Schwob, Gourmont, Verlaine) y del número conmemorativo tras el deceso de Stéphane Mallarmé, se insinuó la línea editorial que adoptó gracias a su afán por la literatura francesa.³⁴ La reproducción de las polémicas literarias —las cartas de Valenzuela a Salado Álvarez—, al igual que las apologías escritas por Ciro B. Ceballos, fueron el decálogo de la revista, que funcionó como manifiesto frente a las críticas suscitadas desde 1897 y como muestra de las ambiciones poéticas de escritores y artistas.³⁵ Y, aunque no fue una revista del régimen porfirista, reprodujo el discurso de Porfirio Parra en honor de Comte y ensayos históricos del también poeta Justo Sierra.

Hacia el segundo año tomó forma y se convirtió en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, emitiéndose cada mes. En 1901 mejoró su edición, regresó a ser quincenal y Julio Ruelas, paulatinamente, se apoderó de las páginas con sus dibujos, que acompañaron versos y narraciones. En ese año se imprimió en “papel satinado y en 1903, durante su segunda etapa, como *Revista Moderna de México*, aumentó el número de fotografías, se agregó más publicidad y se asemejó cada vez más a las publicaciones de Spíndola, perdiendo un poco el aura inicial”.³⁶ El sueño de Tablada se consolidó al fundar “una publicación exclusivamente literaria y artística, animada

33 El segundo número de la revista apareció el 15 de agosto de 1898, un mes después de su lanzamiento, a pesar de informar que sería quincenal; atrasada, quizá por la anécdota recuperada por Héctor Valdez al decir que Bernardo Couto Castillo tenía algún dinero en el banco para iniciar la empresa editorial; el segundo número no apareció porque Couto no había pagado la impresión y Valenzuela hizo el esfuerzo por rescatarla de su fin y continuar el ahínco modernista; véase en Héctor Valdez, estudio introductorio a *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, ed. facs. (México: UNAM, Dirección de Literatura, 1987), xviii-xix.

34 *Revista Moderna de México*, núm. 5 (1o. de octubre de 1898).

35 Jesús E. Valenzuela, “Los Modernistas Mexicanos”, *Revista Moderna. Literaria y Artística*, año 1, núm. 9 (1o. de diciembre de 1898): 139-143, y núm. 10 (15 de diciembre de 1898): 152-157.

36 En 1903 aparecieron y cambió el nombre a *Revista Moderna de México. Magazine Mensual, Político, Científico, Literario y de Actualidad*; véase Pineda Franco, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna...*”, 233.

por la filosofía y el sentimiento más avanzado, intransigente con cuanto interés no fuera estético y proclamando su espíritu innovador”.³⁷

En 1899 y hasta el fin de esta primera etapa, en 1903, fue el espacio propicio para “enfrenta[r] su *spleen* y su desesperanza inconsolable hacia el entusiasmo positivista de la oligarquía y reta con poemas y dibujos llenos de exotismo y diabolismo a una sociedad en que la Iglesia ha retomado su influencia”.³⁸ Fue la reina del *boulevard*, instalada espléndidamente en la esquina de las calles de las Damas (Bolívar) y Plateros (Madero), ubicada en una casa colonial. Ese espacio fue palestra “a las lides del pensamiento” y de “los amantes de las letras y de las bellas artes en una reunión en la que había intimidad y cordialidad; y logróse [...] que desfilaran por las veladas muchos escritores y artistas, músicos, pintores”, con la finalidad de cultivar el arte.³⁹

La pléyade de *RM* no fue opositora al positivismo porfirista, pues este grupo se alimentó del “oro y oropel que fue el esplendor cierto y falso” de la revista y del régimen.⁴⁰ Así pues, la figura más importante de ese modernismo no era un poeta, sino un dibujante que plasmó y sobrepasó estéticamente los afanes modernistas.⁴¹ Ese arte fue una dicotomía entre la misoginia y la bestialidad femenina, entre la pasión, la vehemencia y el sufrimiento espiritual. Resultado del simbolismo poético y artístico que violentaba a la mujer, la subyugaba como una bestia que poblaba las pesadillas sexuales del hombre.⁴²

Julio Ruelas fue el espíritu de la publicación, no sólo por su potencial gráfico en las páginas de *RM*, sino porque planteó una poética moderna. Los dibujos impresos en sus páginas se alejaron de su función decorativa para dialogar con la labor de los poetas en una compleja intertextualidad y, en otras ocasiones, para expresar: sensaciones, sufrimientos, psicosis, muerte o tragedia. Marisela Rodríguez Lobato apuntó que

37 Cf. Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas*, 46.

38 Pacheco, introducción, xlviii.

39 Campos, *El bar*, 113-116.

40 Aurelio Asiain, “Julio Ruelas, modernista”, en *Julio Ruelas*, de Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain (México: Casa de Bolsa Cremi, 1987), 70.

41 *Ibid.*

42 Fausto Ramírez explicó que el ánimo de esta generación fue perfilar al sexo femenino como un objeto de la degeneración, como lo estudió Bram Dijkstra en *Ídolos de perversidad*: “La mujer, en pocas palabras, había acabado siendo vista como la monstruosa diosa de la degeneración, una criatura del mal que gobernaba sobre todas las terroríficas bestias con cuernos que poblaban las pesadillas sexuales de los hombres”, evocación que se puede observar en los dibujos de Ruelas; cf. Ramírez, “Julio Ruelas y las ilustraciones...”, 253.

las colaboraciones de Ruelas en la revista ascendieron a 2 564, de las que algunas se repitieron, como se nota en algunas letras capitulares, viñetas, frisos y anuncios comerciales. De estas aportaciones hay un total de 431 obras y 231 ilustraciones que utilizó en textos específicos, los cuales, a pesar de que en 1904 el pintor viajó a París, enviaba recurrentemente a la *RM* y que después de la muerte del dibujante, en 1907, se utilizaron hasta el último mes de publicación, en julio de 1911.⁴³

Julio Ruelas fue el artista de la morbidez, de sátiros, de faunos, de hadas y de animales carroñeros y niños muertos. Dibujó mujeres laceradas, mancilladas, victimadas, devoradoras y prototípicas *femmes fatales* del *fin de siècle*. Damas entregadas “a satisfacer los deseos sexuales, [las cuales] era[n] sinónimo de regresión, mientras que el hombre significaba el triunfo de la inteligencia, a condición de no dejarse arrastrar por la fatal seductora al abismo de la animalidad”.⁴⁴ En cambio, los varones de Ruelas se dibujaron consumidos por el alcohol y el dolor: decapitados, ahorcados, atravesados, heridos y capturados por las pesadillas interiores y las pasiones amorosas, siempre en manos de una mujer.⁴⁵

Ruelas fue el dibujante de lo grotesco y lo fantástico, de lo sagrado y lo profano, de lo místico y del *sino* romántico. En términos modernos, lo grotesco aludió a lo obscuro o atroz y sugirió un oprobio moral al “tiempo estético” y de los placeres de la imaginación que complacía por su consonancia en el juego de la *fantasía*.⁴⁶ En el caso de Ruelas, sus imágenes rompían y ejemplificaban el pudor y el orden burgueses.⁴⁷ En cambio, *phantasia* proviene del vocablo *phos*, luz, que sugiere que la mente tiene luz propia y es el resultado de la bifurcación entre la conjunción de la visión y lo grotesco; y entre la descripción y la imaginación, que proporcionaba imágenes del pasado.⁴⁸

“Entrada de don Jesús Luján a la *Revista Moderna*” fue muestra de esa fantasía del pintor.⁴⁹ En ese capricho, simuló a Jesús E. Luján como caballero del siglo XVII, montado en un unicornio blanco, a Valenzuela

43 Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas*, 209.

44 Ramírez, “Julio Ruelas y las ilustraciones...”, 248.

45 Véase la ilustración que acompaña el poema “Piedad” de Jesús E. Valenzuela, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, año 4, núm. 6 (2a. quincena de marzo de 1901).

46 Frances S. Connelly, ed., *Grotesco y arte moderno* (Madrid: Machado Libros, 2007), 58.

47 *Ibid.*, 55.

48 *Ibid.*, 61.

49 José Juan Tablada, “Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas”, *Revista Moderna de México* (noviembre de 1904): 127-129.

como bucentauro, a Jesús F. Contreras y Tablada como aves, el primero un águila sin ala (amputado de un brazo) y el segundo un loro (poeta parlante) en una charola (debido a una fractura que tenía); también re-lumbraron las figuras de Jesús Urueta como una serpiente-libélula que se deleita del fruto del bien y el mal, y Bernardo Couto Castillo atrapado por el lirio (o pelo) de la muerte, sujetando el fuego vital; como sátiros, Leandro Izaguirre (pintor) abrazando dinero y Ruelas, que apareció ahorcado en una rama envuelta en telarañas (símbolo de muerte) y frente a un insecto con un largo aguijón que preludió —como apuntó Teresa del Conde— el aguafuerte de “La crítica”.⁵⁰ Finalmente, a lo lejos, en forma de centauro bicéfalo, Balbino Dávalos aparece con una flauta de pan y Efrén Rebolledo con un tambor.⁵¹ Este *ex voto* fue la verbigracia modernista, llena de motivos parnasianos, decadentes, mitológicos y fantásticos, y una alegoría sobre la revista, su mecenas y sus artistas.

El arte simbolista de Ruelas se entreteje en estas dos acepciones, por un lado, en lo atroz y el oprobio, satisfacciones y placeres humanos, y, por otro, en la luz que proviene de la imaginación del pasado en la alegoría poética, de la teatralidad barroca, de las “parábolas de la biblia”,⁵² de la literatura mórbida de Poe, de los *Paraísos artificiales* de Baudelaire, del drama wagneriano, de las dubitaciones internas del *Fausto* de Goethe y de la tragedia humana evidenciada por Nietzsche.⁵³ Otras influencias fueron el diálogo con Felice Rops, Arnold Böcklin, Khnopff, los caprichos de Goya y el arte de Velázquez, Rafael, Leonardo, Boticelli, así como con la “Virgen de Belén” de Murillo y “La cena de Emaús” de Zurbarán.⁵⁴

50 Teresa del Conde, *Julio Ruelas* (México: UNAM, IIE, 1976), 76.

51 Tablada, *Las sombras largas*, 33-37.

52 Monsiváis observó, en la obra de Ruelas, la dicotomía generada por el periodo finisecular, en la mística bíblica de los eremitas y de aquel Cristo crucificado frente a María Magdalena seducida por la serpiente del pecado; Carlos Monsiváis, “La entrada de Julio Ruelas al modernismo”, en *Julio Ruelas, modernista. El viajero lúgubre (1870-1907)*, de vv. AA., catálogo de exposición (México: Munal, 2007), 61-80.

53 Evodio Escalante intuye que Julio Ruelas fue posiblemente el introductor de Nietzsche, de acuerdo con ciertos guiños en su obra y por la aparición temprana en *RM*, en 1900, de textos sobre el filósofo del *Nacimiento de la tragedia*; “Julio Ruelas: el genio absoluto de la plástica mexicana”, *Milenio* (2018), acceso el 17 de mayo de 2022, <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/julio-ruelas-genio-absoluto-plastica-mexicana>.

54 Cf. Tablada, *Las sombras largas*, 25, y José Juan Tablada, “Julio Ruelas. Una Gloria Nacional”, en *Obras VI. Arte y Artistas*, ed. y prol. de Adriana Sandoval (México: UNAM, 2000).



Estuvo más cercano a la corriente del *jugendstil* alemán que al movimiento *nouveau* francés por el trazo ornamental de sus ilustraciones, evidentes en las capitulares, los frisos y los dibujos que acompañaron poemas en *RM*.⁵⁵ Por ejemplo, se puede vislumbrar en distintos detalles, en el fondo vegetal del “Himno del bosque” de Othón; o en las redes espinosas de “La tristeza del converso” de Amado Nervo; o los vahos y vapores que emanan de copas u objetos que preconizaron las imágenes en “Magnas volutas” de Efrén Rebollo, “Carmen” de Valenzuela o las ilustraciones de “Noctámbulo” de Campos.

En viñetas como “Esperanza”, o la yacente dama encadenada por un lirio y a punto de ser mordida por una serpiente, que coronó el título de *Revista Moderna*; hubo provocaciones de lo grotesco, de someter el orden en caos. Por ello encontramos en las páginas frisos repletos de muerte: cabezas femeninas atravesadas, hombres colgados o niños devorados por perros. Se ridiculizó la fe y la razón en la imagen del místico Job defecado por un cuervo en la boca, o de Sócrates dominado por Aspasia. Todos ellos momentos melancólicos que fueron síntoma de la vacuidad espiritual que se leía en algunos versos y cuentos, y que prevaleció en su estética, llena de huraña morbidez, la cual reflejó esas falsas aspiraciones racionales del México de Díaz.

El aguafuerte “La crítica” fue el remate final a su obra; la cabeza del pintor atravesada por un duende-mosquito que, con regla en mano, mide el temperamento artístico del *sino* poético de Ruelas. El arte de Ruelas, en suma, fue personal, íntimo y colectivo, y subversivo a su medida, lo cual, sin duda, no hubiese sido posible sin la existencia de *RM*.⁵⁶ En 1904 partió a París, gracias al apoyo de Sierra y Luján, para aprender grabado con José María Cazin. Logró notables aguafuertes, como “Medusa” o “La esfinge”. En 1906 envió trabajos para la exposición de pensionados, convirtiéndose en objeto de crítica de Gerardo Murillo. En 1907 murió en la Ciudad Luz. Con su fallecimiento sepultó el ánimo modernista de *RM* que, en un número de homenaje, lamentaba su pérdida y preludiaba el fin de la publicación y de la transformación estética que había iniciado con

55 Cf. Asain, “Julio Ruelas, modernista”, 60, y Del Conde, *Julio Ruelas*, 97. Los dos autores afirmaron que el estilo gráfico del *jugendstil* que adoptó Ruelas en la *RM* se debió a sus años en el medio alemán, durante su estancia en la academia de Karlsruhe.

56 Julio Ruelas ilustró los siguientes libros: *El éxodo y las flores* de Nervo (1902), *Almas y cármenes* (1919) de Jesús E. Valenzuela y *La vida de Don Porfirio Díaz* (1903) de J. R. Sothworth.



Figura 5. Julio Ruelas, “sin título” (tinta sobre papel, 1904). Ilustración para el libro *Almas y cármenes* de Jesús E. Valenzuela. Colección del Museo Nacional de Arte. También apareció en *Revista Moderna*, año IV, núm. 6 (2a. quincena de marzo de 1901). Ilustración del artículo-ensayo “Piedad” de Jesús E. Valenzuela.



los pintores y escritores de *Savia Moderna* en 1906, pocos años antes de la Revolución mexicana. Ruelas fue el poeta del modernismo mexicano, un artista torturado “que espanta y atrae”.⁵⁷



Figura 6. Julio Ruelas, “Job” (tinta sobre papel, 1902),
Revista Moderna, año V, núm. 9 (1a. quincena de octubre de 1902).

Savia Moderna

Luis Castillo Ledón, oriundo de Tepic, salió de Guadalajara a finales de 1903 con el fin de abrirse camino en la República de las Letras de Ciudad de México. En la perla tapatía colaboró en *El Monitor Jalisciense*, *Rojo y Negro*, y junto al periodista Manuel Carpio fundó *El Monitor Occidental*. Laboró como periodista, pero la poesía lo cautivó. Se inscribió en los afamados Juegos Florales celebrados en San Luis Potosí, el 17 de septiembre de 1904, un certamen poético donde muchos artistas recitaban sus mejores lirias para obtener un lugar en la literatura nacional. El poeta hidalguense Alfonso Cravioto, que había colaborado en *El Hijo del Ahuizote*, en

⁵⁷ Alfonso Reyes, “Julio Ruelas, subjetivo”, en *Obras completas de Alfonso Reyes I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia* (México: FCE, 1955), 324.

los movimientos antirreeleccionistas junto a los hermanos Flores Magón y había sido encarcelado en 1903, también se registró a dicho certamen.⁵⁸

Ninguno de los dos ganó, el vencedor fue Rafael de Zayas Enríquez. Sin embargo, Cravioto recibió un bronce artístico por su poema “Hiemal” y Luis Castillo una condecoración especial otorgada por la Colonia Española por sus versos “Los caballos”, los cuales fueron recitados por Manuel José Othón. La ciudad potosina presencié el encuentro de estos dos artistas, quienes no cruzaron palabra, solamente se hicieron presentes.⁵⁹

En 1903, después de la muerte de su padre, Rafael Cravioto, cacique de Hidalgo, Alfonso Cravioto no partió con los magonistas rumbo a Estados Unidos, sino que se quedó en la capital mexicana, en busca de nuevos panoramas políticos y artísticos. A pesar de ser abogado de profesión por la Escuela Nacional de Jurisprudencia, no ejerció, pues contaba con una cuantiosa herencia que había recibido de su progenitor. Así que, en lugar de dilapidar su dinero en juegos, bares o prostitutas, decidió fundar un cenáculo literario. Eso lo acercó al despacho de *RM*, encontrando afanes literarios con muchos de sus colaboradores. En ella se encontró con Luis Castillo Ledón, su antiguo rival de los Juegos Florales, con quien inmediatamente se hermanó.

Castillo Ledón vivía en la Calle Soto de la Colonia Guerrero. Salió de provincia con la seguridad de recaudar fondos para crear una revista llamada “Savia”,⁶⁰ pero no ocurrió hasta que Cravioto le ofreció los fondos para iniciar tal empresa, la cual se convirtió en uno de los epígonos culturales de las revistas modernas del siglo XX mexicano.

58 Miguel Ángel Granados Chapa, *Alfonso Cravioto: un liberal de Hidalgo* (México: Océano / Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984), 47.

59 La *Revista Moderna de México* publicó el poema “Los caballos” con una anotación especial que decía: “Composición que obtuvo el premio extraordinario de la Colonia Española en los Juegos Florales de San Luis Potosí, recitada en el teatro, la noche de 17 de septiembre de 1904, por el poeta Manuel José Othón; *Revista Moderna de México* 3, núm. 3 (noviembre de 1904): 130-133.

60 José María Sierra, secretario de redacción de *Savia Moderna*, escribió una carta de despedida en julio de 1903 a Castillo Ledón para desearle suerte en su aventura por la capital mexicana; al final le deseó que ojalá pudiera conseguir los fondos para poder llevar a cabo la añorada empresa literaria intitulada “Savia”. Gracias a esta alusión sobre la revista, se deduce que el proyecto se tenía pensado desde 1903, pero aún tenía que madurar; véase en Archivo Luis Castillo Ledón (en adelante ALCL), correspondencia registrada en orden alfabético 1899-1911, “Carta de José María Sierra a Luis Castillo Ledón, Guadalajara, 28 de julio de 1903”, vol. 2, f. 580-582.



Figura 7. Julio Ruelas, "La crítica" (sanguina sobre papel, 1906). Colección particular.



El director hidalguense de 22 años no escatimó en recursos, así que rentó un despacho en el sexto piso, en el número 32 del edificio de la Palestina, localizado entre la avenida 5 de Mayo y la calle de Vergara, el cual contaba con una de las vistas más exquisitas de la metrópoli. En esa oficina, frente a una inmensa ventana, se apreciaba una perspectiva espléndida —narró Alfonso Reyes—: “a un lado la Catedral; al otro los crepúsculos de la Alameda. Frente aquella ventana el joven Diego Rivera instalaba su caballete. Desde aquella altura cayó la palabra sobre la ciudad”.⁶¹

Luis Castillo Ledón, de 27 años, por su parte, editaba el primer lanzamiento de la revista y José María Sierra, recién llegado a la capital, inyectaba su experiencia periodística obtenida en Jalisco para encargarse de la secretaría de redacción. Así comenzaban a congregarse cada uno de los interesados en formar parte del nuevo proyecto de la juventud mexicana. Evaristo Guillén fue el administrador y encargado de la publicación.⁶² En cuanto al diseño y la tipografía, se acercaron a uno de los mejores impresores de México, Ignacio Escalante (impresor también de *RM* en su segunda etapa). La revista se tiró en papel *couché* en tres tintas: roja para recalcar el título de la revista; sepia para los dibujos, las ilustraciones de esculturas, grabados y fotografías; y, finalmente, tinta negra “para imprimir las letras de los textos restantes y el dibujo que ornamenta y presenta a *Savia Moderna*” (en adelante *SM*).⁶³

Roberto Argüelles Bringas, de 31 años, empleado de la Sección de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Instrucción Pública, fue invitado por Cravioto para ser jefe de redacción de la revista. Bringas aceptó y de inmediato invitó a sus compañeros Manuel de la Parra y Abel C. Salazar. Rafael López, de 33 años, no era muy conocido, a pesar de haber contribuido con sus composiciones poéticas en *RM* y el *Mundo Ilustrado*, pero cuando fue invitado a *SM*, no caviló en formar parte del grupo.⁶⁴

61 Alfonso Reyes, “Pasado Inmediato”, en *Obras Completas XII. Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España* (México: FCE, 1960), 202.

62 *Savia moderna* anunció en sus páginas: La Peletería ubicada en el edificio de La Palestina, las máquinas de escribir WM. A. Parker, a los electricistas Sierra y Fernández, la casa importadora de pianos y órganos Cable Company, la Emulsión de Scott, la Kalodermina Imperial, el estudio fotográfico de José María Lupercio y La Tabacalera Mexicana.

63 Julieta Ávila Hernández, “Savia Moderna, Frontera entre siglos”, en *La República de las Letras*, 267.

64 Serge Iván Zaitzeff, *Rafael López, poeta y prosista* (México: INBA / SEP, Departamento de Literatura, 1972), 10.



De igual forma, llegó un estudiante de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, Antonio Caso, inquieto filósofo por vocación, y encontró en la tertulia una camaradería llena de afanes y simpatías. Ricardo Gómez Robelo sorprendía a todos en el despacho de la redacción por su gran conocimiento de autores como Baudelaire, Wilde, Poe y Nietzsche. Ambos estaban interesados en la filosofía, el espíritu y los nuevos panoramas de pensamiento, alejados de todo dogma científico.

Muchos tocaron la puerta de la Palestina: así arribaron Eduardo Colín, poeta triunfador en los Juegos Florales de 1902; el periodista Jesús Villalpando, los poetas yucatecos Álvaro Gamboa Ricalde y Luis Rosado Vega, el potosino Alfredo Zepeda Winkfield (pupilo del poeta Manuel José Othón), el jalisciense José F. Elizondo, Emilio Valenzuela (hijo de Jesús), Rodolfo Nervo (hermano de Amado), los dramaturgos José J. Gamboa (sobrino de Federico Gamboa) y Enrique Uhthoff, Nemesio García Naranjo (discípulo de Genaro García), Rubén Valenti y más. Sin olvidar al arquitecto apasionado por el arte novohispano, Jesús Tito Acevedo, el animador más profundo del grupo, caracterizado por su gran disciplina intelectual y por poseer una conversación incomparable, nítida y justa, un fiel admirador de Ciudad de México por su majestuosidad artística.

Todos los interesados en la literatura llegaban a las oficinas de *SM*, que fue una casa abierta. El joven poeta y presidente de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, Alfonso Reyes, de 17 años, no dudó en unirse. Lo mismo hizo el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien después de un paso desastroso por Veracruz y con un retoño literario en los brazos (*Ensayos críticos*), se acercó a la *RM*, donde conoció a los integrantes de *SM*, quienes lo acogieron y tras abandonar Sierra la secretaría de redacción, le ofrecieron el puesto.

SM fue una revista de arte, integrada por los pintores y escultores que estudiaban en la *ENBA*, quienes buscaron proponer una nueva visión estética y pictórica, con el fin de renovar las formas del arte mexicano. Diego Rivera encabezó su participación, al ilustrar la portada del tercer número; de igual forma, aparecieron los hermanos Alberto y Antonio Garduño, los jaliscienses Jorge Enciso y Rafael Ponce de León (quien migró en 1906 a Francia), Francisco de la Torre, Francisco Zubieta, el acuarelista Gonzalo Argüelles Bringas, los caricaturistas Jesús Martínez Carrión y Rafael Lillo, y el joven Saturnino Herrán, quien, a sus 18 años, prometía ser uno de los mejores pintores de México, por la fineza de su técnica. Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez, el también poeta y pintor Ángel



El pintor Diego Rivera en su estudio.—Carbón por Francisco de la Torre.

Figura 8. Francisco de la Torre, “El pintor Diego Rivera en su estudio” (carbón, sin fecha), *Savia Moderna*, t. 1, núm. 4 (junio de 1906).





Zárraga, artistas pensionados en Europa, inyectaron talento a la nueva publicación. Todos ellos animados por la revolución pictórica encabezada por Gerardo Murillo y las propuestas de Joaquín Clausell.

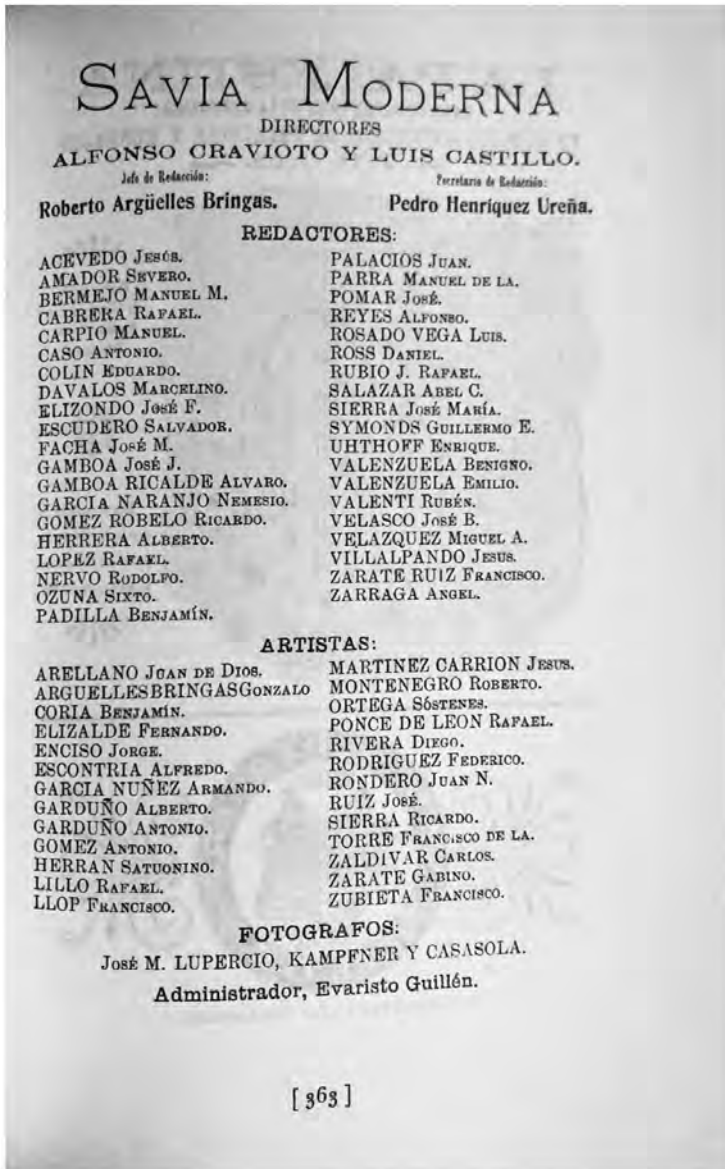


Figura 9. Directorio de la revista, *Savia Moderna*, t. 1, núm. 5 (julio de 1906).

De las letras a la palestra pública

El año de 1906 fue el preludio al ocaso porfirista. La huelga de trabajadores de la mina de la Green Consolidated Cooper Company de Cananea, Sonora,⁶⁵ desmontó el “orden y progreso” del régimen. En Saint Louis Missouri se fundó el Partido Liberal Mexicano, que tenía voz en las páginas del periódico *Regeneración*, donde se criticaban y agitaban las revueltas en contra de Díaz, desde el otro lado del río Bravo.

La creación del Ministerio de Instrucción y Bellas Artes en 1905, encabezada por Justo Sierra, vislumbró la aparición de *SM*. Sierra buscó una educación uniforme para todos, desde un mismo idioma, planes y objetivos. Un “laboratorio en que se procura el desenvolvimiento ponderado del sentimiento del pensamiento y del cuerpo del niño [...]”.⁶⁶ Y perfiló la creación de un centro de altos estudios, una universidad.

En ese contexto, 10 días después del Centenario del natalicio de Benito Juárez, el 31 de marzo de 1906 salió de la Imprenta de Escalante el primer ejemplar de *Savia Moderna. Revista de Arte*, con portada de Antonio Fabrés y con la siguiente consigna:

En el Umbral

Al iniciar una labor como la nuestra, amplia de libertad, bella de juventud, y excelsa de arte, huelga de toda frase que revele programa, y todo pensamiento sospechoso de sectarismo [...]⁶⁷

Se partía del puerto de las letras y del arte plástico, para conjuntarlo con el del pensamiento y la filosofía. La premisa del grupo era: “el arte es vasto, dentro de él, cabremos todos”.⁶⁸

De la exposición a la crítica

La hechura editorial de *SM* era semejante a la de *RM*. Las incursiones poéticas se apegaban al modernismo y las ilustraciones, frisos y viñetas imitaban el arte de Julio Ruelas. La diferencia de *SM* con *RM* fue su ac-

65 La huelga sucedió el 31 de mayo de 1906.

66 Justo Sierra, “Deberes y aspiraciones de la Escuela”, en *Obras completas V. Discursos*, 3a. ed. (México: UNAM, 1984), 353.

67 Sin autor, “En el Umbral”, *Savia Moderna*, t. 1, núm. 1 (marzo de 1906): 21.

68 *Ibid.*



titud crítica, enfocada en dos vertientes: la primera a través del estudio crítico del pensamiento estético y filosófico, los prolegómenos al ensayo. Y la segunda, mediante las actividades organizadas por los miembros de la revista que trascendían sus páginas, como fue la primera exposición independiente de la ENBA, en manos de Gerardo Murillo y auspiciada por los artistas de SM, que se alejaba de la labor de Fabrés y de los antiguos maestros de la Academia.⁶⁹

La exposición encabezada por SM se inauguró el 7 de mayo, en los salones del inmueble ubicado en la calle Santa Clara, números 20 y 21, gracias al auspicio del licenciado José Algara y el ingeniero Gabriel Oropeza.⁷⁰ Se montó un total de 80 cuadros, encabezados por los óleos de Germán Gedovius, los pasteles de Gonzalo Argüelles Bringas y los paisajes y marinas de Joaquín Clausell. Los jóvenes pintores fueron Francisco de la Torre, Diego M. Rivera, Jorge Enciso de Guadalajara, los hermanos Antonio y Alberto Garduño, Jesús Martínez Carrión, Sóstenes Ortega, Rafael Lillo, Saturnino Herrán, Juan N. Rodero, Benjamín V. Coria, Armando García Núñez y la señorita Ana Sáenz, así como el escultor Gabino Zárate.⁷¹

El lunes 7, al mediodía, se abrieron las puertas del recinto para dar la bienvenida a los asistentes.⁷² El primero en tomar la palabra fue el poeta José Juan Tablada, quien introdujo a Gerardo Murillo y resaltó sus virtudes, “empeños y trabajos en pro del arte nacional”.⁷³ El poeta de “Misa negra” exaltó los amplios conocimientos del jalisciense sobre los principios estéticos de las vanguardias pictóricas. Gerardo Murillo leyó una conferencia sobre las “tendencias del arte contemporáneo”: inició su exposición relatando algunas características de la historia del arte y cómo fue evolucionando. Para él, la pintura contemporánea se basaba en el concepto y uso del color, pues éste daba vida a una obra. Además, señaló

69 Murillo, alumno de Felix Bernardelli, había preparado una exposición independiente denominada *Sketches* de Guadalajara, sobre la obra de Jorge Enciso y Rafael Ponce de León durante el mes de marzo; véase Gerardo Murillo, “La exposición del Sketches en el Colegio de San Juan”, en *Rafael Ponce de León 1884-1909. De lo real a lo legendario*, catálogo de exposición (México: MUNAL, INBA, INAH, SEP, 1988), 43-44.

70 El inmueble estuvo abierto de 10 de la mañana a 5 de la tarde hasta el 15 de mayo; sin embargo, el evento se clausuró el 14 del mismo mes.

71 A excepción de Joaquín Clausell, Germán Gedovius y Ana Sáenz, todos los expositores pertenecían al directorio de la revista, incluyendo al escultor Gabino Zárate, que sería adscrito en el tercer número.

72 *El Tiempo*, año 23, núm. 7606, 9 de mayo de 1906: 2; *El Tiempo*, año 23, núm. 7607, 13 de mayo de 1906: 2.

73 *Ibid.*



Imp Escalante.—San Andrés, 69.

Figura 10. Portada de Antonio Fabrés del primer número de *Savia Moderna*, *Savia Moderna*, t. 1, núm. 1 (marzo de 1906).





que el impresionismo y el simbolismo son las escuelas predominantes del arte occidental, las cuales debían estudiarse en México a través de las obras del español “Félix Zuloaga, Eugène Carrière [James McNeill] Whistler, [Giovanni] Segantini y el italiano [Antonio] Mancini”.⁷⁴

También ahondó sobre la escultura, la cual tenía una “tendencia al movimiento” que culminó con Augusto Rodin, y calificó al francés “como el escultor más glorioso que ha tenido la humanidad”.⁷⁵ Finalizó —con un afán de polémica— censurando las teorías artísticas de León Tolstoi, pues para el Dr. Atl, el arte moderno se caracterizaba por el individualismo y “los estilos artísticos en el futuro, dejarán de ser ininteligibles para el pueblo, no porque los artistas hayan descendido hasta él, sino porque él se haya elevado a una más amplia comprensión del arte”.⁷⁶

La exposición orquestada por Murillo y SM se convirtió en la celebración pictórica, junto a la de pensionados, más importante de 1906. Dicho evento apareció en el tercer número de la revista, así como los comentarios y reseñas. Gómez Robelo fue el crítico de la muestra, expresando que la “comunidad de una sola idea uniforme y reúne a los noveles, y bien merece su fraternidad de caballeros de esta Tabla Redonda el homenaje de la fusión en algunas consideraciones”.⁷⁷ Robelo observó que el ideal de belleza era el propósito de muchos de los trabajos realizados por estos artistas, cuyo principio se basó en “que la obra pintada no es sino el desarrollo de un color y a través de él, de la luz que lo produce”.⁷⁸ Por ello ensayaron nuevas fases cromáticas, utilizaron nuevos tonos como el violeta, que proporcionaba un matiz luminoso y dotaba de vida a una obra. Así se notó en la plástica de Diego Rivera, “Los campos de San Vicente” (óleo); en los estudios de Francisco de la Torre y en las pinturas elaboradas por los hermanos Garduño, “Mixcoac” y la “Escalera del jardín” (óleos). En éstos, el uso del pincel relució por renovar el contacto con la naturaleza y sus alrededores, por intentar dar color, movimiento y luminosidad a los eventos cotidianos que circundan el ambiente. No obstante, para Robelo, faltó una variedad, se pintó de la misma manera, y “llama desde luego la

74 Cf. Sin autor, “Apertura de la Exposición Artística”, *El Imparcial*, año 20, núm. 3507, 8 de mayo de 1906: 2.; “Notas de la Semana”, *El Tiempo*, año 23, núm. 7670, 13 de mayo de 1906: 2.

75 Cf. *El Imparcial* y *El Tiempo*, mismas referencias de nota anterior inmediata.

76 *Ibid.*

77 Ricardo Gómez Robledo, “La Exposición de ‘Savia Moderna’”, *Savia Moderna* 1, núm. 3 (1906): 146.

78 *Ibid.*, 146-147.

TOMO I.

MEXICO, MAYO DE 1906.

NUM. 3



Registrado como artículo de 2ª clase el 2 de Abril de 1906.

Figura 11. Portada de Diego Rivera, *Savia Moderna*, t. 1, núm. 3 (mayo de 1906).



109

Entre faunos y sátiros



atención cierta semejanza en el colorido y aún en el espíritu que preside a la elección de temas”,⁷⁹ ya que todos colindaron entre el paisaje y el impresionismo.⁸⁰ El gusto del público se decantó por Bringas y los trabajos de Clausell.

La exposición de pintura no sólo representó las transformaciones estéticas, sino la consolidación del simbolismo y el impresionismo en los trabajos de los jóvenes pintores. Además, se conjuntaron trabajos de pintores experimentados (Gedovius, Argüelles Bringas y Clausell) con los de las nuevas promesas (Rivera, Francisco de la Torre, los hermanos Garduño, Enciso y demás). Robelo esperó que esos jóvenes artistas albergaran la transformación pictórica de México.⁸¹ El poeta Tablada comentó que “lo que parecía un ataúd flotando a la deriva en un mar de muerto, asume de pronto la fiera silueta de un bajel”.⁸²

Ángel Zárraga ya había previsto la transformación de la pintura, especialmente en el simbolismo español de Zuloaga y Sorolla, en los colores de Degas y Renoir, y en los temas de Delacroix y Whistler. El pintor envió a SM un texto titulado “Algunas notas sobre pintura” que, siguiendo la premisa de Fausto Ramírez, era la coyuntura estética para construir un nuevo credo artístico, distinto a lo dispuesto por la ENBA durante su experiencia en España. La pintura —pensaba Zárraga— era “la selección para encontrar lo expresivo”:⁸³ “la naturaleza no era más que un diccionario”,⁸⁴ encargada de guiar al artista a encontrar un motivo que trazar. Por ello, era “preciso vencerse de que el arte: música, poesía, pintura, escultura, nada tienen que ver directamente con la naturaleza, sino que ésta es simplemente el tema conductor sobre el cual el artista sinfoniza y [sic] armoniza sus rimas y sus ritmos de notas, palabras, líneas y colores”.⁸⁵ Por consiguiente, sugería que debía apreciarse la naturaleza como estudio y aprendizaje, como un símbolo del cual nacía el espíritu interno del artista.

Zárraga declaró que la convicción estética se basaba en la búsqueda de lo expresivo, “es decir, la supeditación de la línea del color y del

79 *Ibid.*, 146.

80 *Ibid.*

81 *Ibid.*

82 OKUSAI, “Arte y artistas”, *El Mundo Ilustrado*, año 13, t. 2, núm. 27, 30 de diciembre de 1906: 29.

83 Ángel Zárraga, “Crónica: Algunas notas de pintura”, *Savia Moderna*, t. 1, núm. 4 (junio de 1906): 226.

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

claroscuro a la expresión de un estado espiritual”.⁸⁶ Un arte que nace del sentir, de la observación, de la contemplación, de la pasión que se impregna en el estilo, en las líneas y los trazos del pintor, sin degenerar en la abstracción, ya que la finalidad era emitir una realidad. Y pedía proceder como el poeta y el músico, pintar a través de una selección de ritmos y armonías.

La crítica de arte fue un dispositivo que propició muchas de esas búsquedas, como lo expresó Murillo en su discurso, Zárraga en sus notas, Robledo en sus apreciaciones y en lo que mostraron Clausell y Argüelles Bringas en sus cuadros, alejados de la propuesta “académica” de Gedovius. Zárraga fue quien decantó el camino hacia lo expresivo, encumbrando el arte simbolista. Y Robelo, por su parte, fue el demiurgo que vislumbró en sus ensayos sobre la exposición de *SM* y la de pensionados, los destinos de la actividad pictórica de México. En esta exhibición, observó el fin del paisaje y de la pintura histórica por el triunfo del admirable dibujante Ruelas y de su la última obra, “Autocrítica”, que eran el tránsito para iniciar el renacimiento artístico mexicano.⁸⁷



Figura 12. Diego Rivera, “En el puerto de Veracruz” (óleo sobre tela, 1906), *Savia Moderna*, t. 1, núm. 5 (julio de 1906).

⁸⁶ *Ibid.*, 226.

⁸⁷ Ricardo Gómez Robelo, “La exposición en San Carlos: Las obras de los pensionados”, en *El Diario*, 16 de diciembre de 1906, acceso el 17 de mayo de 2022, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/789242#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1085%2C2402%-2C857%2C480>.

Del modernismo a la modernidad

RM empezó a agonizar a partir de 1906, año en que enfermó Jesús E. Valenzuela, dejando la publicación a su hijo Emilio, colaborador de *SM*. Sin embargo, la muerte de Ruelas en 1907 sepultó, de cierta forma, la poética modernista. Por su parte, *SM* sobrevivió cinco entregas, conformó una pléyade distinta a la de *RM*, la cual no sólo se entregó a las páginas de su revista, sino que tuvo el ímpetu de continuar la renovación crítica, ahora en los espacios públicos, gracias a la conciencia política e intelectual que varios de sus miembros tenían.

Regeneración, de los Flores Magón, recibió a *SM* por parte de Cravioto: un trabajo digno para un siglo nuevo que iniciaba, ya que mostraba, sin ningún yugo religioso, político o filosófico, el propósito de aventurarse “en todos los horizontes del arte, sin el temor de esos espíritus pequeños que retroceden amedrentados ante la majestad sombría del alma moderna, con sus escepticismos amargos y sus rebeldías grandiosas”.⁸⁸ *SM* era —narró el diario— la única publicación que no tenía que inclinarse frente a Porfirio Díaz, “como tantos periódicos que hacen arrodillados, con una genuflexión ante el César”,⁸⁹ pues había autonomía y un grupo de floridos intelectuales.

Cravioto viajó a Europa después de la exposición de *SM* para embriagarse de literatura y arte, dejando la revista en manos de Castillo Ledón, la cual no soportó el viaje de su principal benefactor, a pesar de que el director se encontró con el poeta Rubén Darío, por recomendación de Sierra, quien valoró el trabajo de *SM* y ofreció poemas para las entregas subsecuentes. Tras su regreso, en diciembre de 1906, no continuó con la empresa.

No obstante, las actividades continuaron fuera de la revista con el mismo ímpetu. Se alejaron de la poesía y adoptaron la crítica. El ensayo fue un medio que potenció ética y estéticamente las utopías posteriores al positivismo.⁹⁰ El *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó fue la base del ideario humanístico para combatir el capitalismo del Calibán del Norte. Sin embargo, la mayoría de la sociedad mexicana no sabía leer ni escribir. Por ello, el cenáculo inició su tarea para reformar la alta cultura, desde

88 “Savia Moderna”, *Regeneración*, t. 4, núm. 8, 15 de mayo de 1906: 1.

89 *Ibid.*

90 Liliana Weinberg, “Alfonso Reyes y el ensayo”, en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*, coord. de Alberto Enríquez Perea (México: UNAM, FCPYS, 2010), 174.



ahí ponerla en balance con las necesidades políticas y sociales, y llevarla a las aulas, con el fin de abrir la puerta al pueblo para que en ella encontrara nuevamente el fuego prometeico que le había sido arrebatado por el “orden y progreso”. A pesar de que publicaron en *RM*, no la secundaron.

Las reuniones regresaron a la Calle Soto, donde vivían también los dominicanos Max y Pedro Henríquez Ureña, con la intención de iniciar el diálogo socrático entre ellos, Caso, Reyes, Castillo Ledón, Gómez Robelo, Cravioto y otros para llevar a la palestra pública charlas y conferencias, a fin de sepultar el positivismo y, de cierta forma, el artificio modernista. En 1907 se configuró la Sociedad de Conferencias, animada por Jesús T. Acevedo y celebradas en el Casino de Santa María la Ribera. Tal vez el ensayo coyuntural entre los escritores de *RM* y *SM* fue Ruelas, subjetivo de Alfonso Reyes, que dejó a un lado las hipérbolas, los halagos y las lisonjas sobre el “ilustrador” para comprender el interior de su obra gráfica: “la obra artística, pues, denuncia al artista y de grado o por fuerza ha de mostrarnos éste la riqueza de su espíritu, por mucho que la escatime, avaro, o por mucho a disfrace, temeroso”.⁹¹ Reyes profundizó en lo subjetivo, no del tema, sino de la interpretación que el ojo tamiza.

Estos jóvenes escribieron acorde a las transformaciones editoriales de su época. A diferencia de los autores de *RM*, los jóvenes de *SM* tuvieron que adaptarse a los breves espacios de las columnas y a las improntas del periodismo moderno. El ensayo les permitió la brevedad y la reflexión, así como la creación. La crítica literaria fue la ruta que revolucionó el arte y las ideas, apegadas al nuevo humanismo que pregonarían el grupo. Por ello, en 1907, tras el intento de revivir *Revista Azul* por parte de Manuel Caballero, que vilipendió la memoria de Nájera como artífice de las transformaciones estéticas finiseculares, los colaboradores de *SM* tomaron las calles y arengaron: “somos modernistas, sí, pero en la amplia aceptación de ese vocablo, esto es: constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo, o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo”.⁹²

91 Reyes, “Julio Ruelas Subjetivo”, 320.

92 Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Luis Castillo Ledón, “Protesta de los Modernistas”, en *La construcción del modernismo*, antol., intr. y rescate de Belem Clark de Lara y Laura Zavala Díaz (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2016).



Bibliografía

- Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*. Prólogo de Justino Fernández. México: Ediciones de Bellas Artes, 1967.
- “Apertura de la Exposición Artística”. *El Imparcial*, año 20, núm. 3507, 8 de mayo de 1906: 2.
- Archivo Luis Castillo Ledón. Correspondencia registrada en orden alfabético 1899-1911. “Carta de José María Sierra a Luis Castillo Ledón, Guadalajara, 28 de julio de 1903”. Vol. 2, f. 580-582.
- Asiain, Aurelio. “Julio Ruelas, modernista”. En *Julio Ruelas*, de Leonor López Domínguez y Aurelio Asiain. México: Casa de Bolsa Cremi, 1896.
- Ávila Hernández, Julieta. “*Savia Moderna*. Frontera entre siglos”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, 265-280. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005.
- Baudelaire, Charles. *La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*. [Buenos Aires]: Taurus, 2014.
- Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. 2a. edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 15a. edición. México: Siglo XXI Editores, 2010.
- Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900. Al Siglo XIX. Ida y Regreso*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Coordinación de Humanidades, 1996.
- Clark de Lara, Belem y Laura Zavala Díaz. *La construcción del modernismo*. Biblioteca del Estudiante Universitario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2002.
- Conde, Teresa del. *Julio Ruelas*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
- Connelly, Frances S., ed. *Grotesco y arte moderno*. La Balsa de la Medusa. Madrid: Machado Libros, 2007.



- Debroise, Olivier. *La fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Lecturas Mexicanas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- “En el umbral”. *Savia Moderna*, t. 1, núm. 1 (marzo de 1906): 21.
- Enríquez Perea, Alberto, coord. *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte. Memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2010.
- Escalante, Evodio. “Julio Ruelas: el genio absoluto de la plástica mexicana”. *Milenio* (2018). <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/julio-ruelas-genio-absoluto-plastica-mexicana>.
- Gómez Robledo, Ricardo. “La Exposición de ‘Savia Moderna’”. *Savia Moderna* 1, núm. 3: 146.
- Gómez Robledo, Ricardo. “La exposición en San Carlos: las obras de los pensionados”. *El Diario*, 16 de diciembre de 1906. Acceso el 17 de mayo de 2022. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/789242#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1085%2C2402%2C857%2C480>.
- Granados Chapa, Miguel Ángel. *Alfonso Cravioto: un liberal de Hidalgo*. México: Océano / Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984.
- Granados, Pavel, coord. *El ocaso del Porfiriato. Antología histórica de la poesía en México (1901-1910)*. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Monsiváis, Carlos. “La entrada de Julio Ruelas al modernismo”. En *Julio Ruelas, modernista. El viajero lúgubre (1870-1907)*, de vv. AA., 61-80. Catálogo de exposición (México: Museo Nacional de Arte, 2007).
- Murillo, Gerardo. “La exposición del Sketches en el Colegio de San Juan”. En *Rafael Ponce de León 1884-1909. De lo real a lo legendario*. Catálogo de exposición, 43-44. México: Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Nervo, Amado. “Julio Ruelas”. En *Máscaras de la Revista Moderna (1901-1910)*. Prólogo de Porfirio Martínez Peñaloza. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.



- “Notas de la Semana”. *El Tiempo*, año 23, núm. 7607, 13 de mayo de 1906: 2.
- OKUSAI. “Arte y artistas”. *El Mundo Ilustrado*, t. 2, año 13, núm. 27, 30 de diciembre de 1906: 29.
- Pacheco, José Emilio. Introducción a *Antología del modernismo (1884-1921). Tomos I y II en un volumen*. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. Biblioteca del Estudiante Universitario 90-91. 3a. edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones ERA, 1999.
- Pineda Franco, Adela. “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Coordinación de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Al Siglo XIX. Ida y Regreso, 223-238. México: Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005.
- Pineda Franco, Adela. “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”. En *México Francia: Memoria de una sensibilidad común: XIX y XX. Volumen II*. Dirección de Javier Perez-Siller y Chantai Cramaussel, 403-423. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993.
- Quintanilla, Susana. “Nosotros”. *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Enríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*. Tiempo de Memoria. México: Tusquets Editores, 2008.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México*. México: Ediciones Cal y Arena, 2001.
- Ramírez, Fausto. “Julio Ruelas y las ilustraciones de la *Revista Moderna* (1898-1911)”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Coordinación de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Al Siglo XIX. Ida y Regreso, 239-264. México: Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005.
- Ramírez, Fausto. “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1903-1912”. En *VII Coloquio Internacional de Historia del*

- Arte. *Las Academias de Arte*, 207-259. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- Ramírez, Fausto. "Vertientes nacionales en el modernismo". En *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Revista Moderna de México*, núm. 5 (1o. de octubre de 1898).
- Revista Moderna de México* 3, núm. 3 (noviembre de 1904): 130-133.
- Reyes, Alfonso. "De poesía Hispanoamericana". En *Obras Completas XII. Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Reyes, Alfonso. "Julio Ruelas, subjetivo". En *Obras completas de Alfonso Reyes I. Cuestiones Estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*. Letras Mexicanas, 320-324. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Reyes, Alfonso. "Pasado Inmediato". En *Obras Completas XII. Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. Letras Mexicanas, 173-278. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, 202.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia 1907-1914*. Edición de José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Reyes, Alfonso, Pedro Henríquez Ureña, Luis Castillo Ledon. "Protesta de los Modernistas". En *La construcción del modernismo*. Antología, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Laura Zavala Díaz. Biblioteca del Estudiante Universitario 137. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2016.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- "Savia Moderna". *Regeneración*, t. 4, núm. 8, 15 de mayo de 1906: 1.
- Sierra, Justo. "Deberes y aspiraciones de la Escuela". En *Obras completas V. Discursos*. 3a. edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Tablada, José Juan. "Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas". *Revista Moderna de México* (noviembre de 1904): 127-129.



- Tablada, José Juan. "Julio Ruelas. Una Gloria Nacional". En *Obras VI. Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. Nueva Biblioteca Mexicana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Tablada, José Juan. *Obras V. Crítica literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Tablada, José Juan. *Obras VI. Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Tablada, José Juan. *Obras IX. La feria de la Vida. Memorias I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Tablada, José Juan. "El Salón de alumnos de Bellas Artes". En *Obras VI. Arte y Artistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Tablada, José Juan. *Las sombras largas*. Letras Mexicanas 52. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- El Tiempo*, año 23, núm. 7606, 9 de mayo de 1906: 2.
- El Tiempo*, año 23, núm. 7607, 13 de mayo de 1906: 2.
- Torri, Julio. *Diálogo de los libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- VV. AA. *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- VV. AA. *Exposición Homenaje a Julio Ruelas*. Catálogo de exposición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.
- VV. AA. *Julio Ruelas, modernista. El viajero lúgubre (1870-1907)*. Catálogo de exposición. México: Museo Nacional de Arte, 2007.
- VV. AA. *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las Academias de Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- VV. AA. *Rafael Ponce de León 1884-1909. De lo real a lo legendario*. Catálogo de exposición. México: Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Valdez, Héctor. Estudio introductorio a *Revista Moderna. Arte y Ciencia* (edición facsimilar). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, 1987.
- Valenzuela, Jesús E. "Los Modernistas Mexicanos". *Revista Moderna. Literatura y Artística*, año 1, núm. 9 (1o. de diciembre de 1898): 139-143.

- Valenzuela, Jesús E. “Los modernistas mexicanos”. *Revista Moderna. Literatura y Artística*, año 1, núm. 10 (15 de diciembre de 1898): 152-157.
- Valenzuela, Jesús E. “Piedad”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, año 4, núm. 6 (2a. quincena de marzo de 1901).
- Weinberg, Liliana. “Alfonso Reyes y el ensayo”. En *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*. Coordinación de Alberto Enríquez Perea, 163-180. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2010.
- Zaitzeff, Serge Iván. *Rafael López, poeta y prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública, Departamento de Literatura, 1972.
- Zárraga, Ángel. “Crónica: Algunas notas de pintura”. *Savia Moderna*, t. 1, núm. 3 (mayo de 1906): 223-228.
- Ziegler, Jorge von. “Las revistas azules”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, 209-222. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005.





Marcos Daniel Aguilar

1. Sociedad secreta en México: el cenáculo del rompimiento

En la década de 1960, el profesor Juan Hernández Luna, en su prólogo a la edición de las *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, aseguraba que los escritores integrantes de este grupo (que después se convirtió en todo un movimiento que cambió la estética y la cultura de la capital y de todo el país) fueron jóvenes, hombres y mujeres, que estudiaron el bachillerato, e incluso el nivel superior, bajo una filosofía estricta y sin mucha posibilidad de adquisición de conocimiento de otras disciplinas, dinámica que predominó en el régimen dictatorial del general Porfirio Díaz: el positivismo; de éste, explica Hernández, “las versiones de Comte, Mill y Spencer, imperaban en la Escuela Nacional Preparatoria y en las demás escuelas profesionales dependientes del Estado, y se erguían como una hegemonía en la vida intelectual del país. Fuera de esta Filosofía, aseguraban sus partidarios, no era posible encontrar la verdad”.¹

Por esta razón, al arrancar el siglo xx, estos jóvenes se rebelaron en contra de esa imposición educativa, cuya opresión, por cierto, también observaban y sentían en otros sitios: en la vida pública, en la burocracia, en sus familias, en la calle. El auge de este grupo —se podría decir también que fueron varios grupos de estudiantes distribuidos en diversas escuelas e incluso estados del país— se debe a que buscaron diferentes espacios para ejercer la libertad en todas sus formas: la libertad de pensamiento ante la asfixia del régimen. Todo cambio o transformación política, como señala Hernández Luna, comienza con un movimiento de estudiantes,

¹ Juan Hernández Luna, pról., notas y apéndice, *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (México: UNAM, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 1984), 7.



pues “significa que una mayoría selecta, ávida de salud intelectual y espiritual, se separa de la gran masa estudiantil educada en el positivismo, para respirar una cultura más amplia. Estos pequeños cenáculos, creados por ese grupo de jóvenes, son como respiradores para meditar en el oxígeno que escaseaba en las instituciones dominadas por el positivismo”.²

Los jóvenes no sólo querían forjarse en la búsqueda del conocimiento y la verdad a través del método científico racionalista, que siempre miraba hacia el presente y el futuro progresivo, sino que querían conocer la historia de la humanidad, por lo que la lectura de diferentes literaturas era importante para ellos. Resultaba imprescindible poder leer a los clásicos griegos y latinos, a los antiguos orientales, a los poetas y filósofos del medioevo, así como a los del Renacimiento y el Barroco europeo y americano. Entonces, ¿qué hicieron para absorber este saber? Crearon sus propias aulas de estudio fuera de la institución académica, fuera de todo oficialismo porfiriano; crearon salas de lectura, de discusión, de reflexión y, por qué no decirlo, también de esparcimiento para poder respirar; sí, respirar, que es otra manera de pensar, puesto que el integrante de esta generación de “rupturistas” no sólo “lee y medita, sino que expone en públicas conferencias su disintimiento con la filosofía oficial y su simpatía a esos autores y a esas doctrinas proscritas”.³

Uno de estos estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria (en el barrio universitario, entonces en pleno Centro Histórico), el aún adolescente Alfonso Reyes, dijo tiempo después que por aquellos años —1906, para ser exactos— los aspirantes a artistas, a escritores, tenían como aliados a algunos de sus mayores, poetas modernistas que venían de hacer también su lucha contra la rigidez política e ideológica de finales del siglo XIX por medio de la poesía simbolista y decadente escrita con gran técnica, pero que a los jóvenes de la ruptura, ávidos de todo tipo de filosofías, ya no les decía mucho respecto a su presente. Estos modernistas, como Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela o José Juan Tablada, fueron una especie de hermanos mayores para los aprendices de poetas y filósofos, con quienes intercambiaron los conocimientos formales de la escritura pero, sobre todo, el tomar “con seriedad artística” el quehacer intelectual; estos maestros, mayores que ellos, no tuvieron “empacho en abrir de nuevo los libros para estudiar”, de manera modesta, “en nuestra compañía”.⁴

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Alfonso Reyes, *Pasado inmediato* (México: FCE, 1960), 206.



Como este grupo lo dijo en el manifiesto “Protesta Literaria”,⁵ que publicaron en las páginas de *El Diario* el 7 de abril de 1907: “Nosotros no defendemos el Modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar, y ya ocupa el lugar que le corresponde en la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad, a la rutina”.⁶ A partir de allí algo comenzó a resquebrajarse en la vida académica y cultural mexicana y esas fisuras dejaron entrar rayos de luz en el interior del edificio científico-positivista de la dictadura de Díaz, pues hasta los profesores del sistema educativo abrazaron a los alumnos que querían hacer las cosas con esa exigencia de mayor libertad: una dialéctica que terminó por cuajar justamente con el arranque de la Revolución mexicana en 1910, ya que la campaña cultural de estos jóvenes fue “la expresión de un nuevo sentimiento político. Fue la primera señal patente de una conciencia pública emancipada del régimen”.⁷ No obstante, antes de que ello sucediera, estos jóvenes tendrían que picar piedra para derruir los muros que los oprimían. Al menos los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, de la Escuela de Jurisprudencia, del Conservatorio Nacional y de la Academia de San Carlos, y otros más aledaños a ellos, terminarían formando primero la Sociedad de Conferencias (1907) y después el grupo que hoy se conoce como el Ateneo de la Juventud (1909).

Los lugares en donde se inició esta “revolución cultural” comenzaron a abrirse de manera independiente, como una casa que hoy aún existe. En la colonia Guerrero de Ciudad de México, en “la planta baja del número 4 de la 7ª calle de Soto [y Mosqueta]”,⁸ vivieron los hermanos

5 Este episodio es uno de los más emblemáticos y significativos de la entonces Sociedad de Conferencias, uno de los actos que Alfonso Reyes coloca como parte de la primera campaña del grupo. Esto sucedió cuando el considerado “padre del reportaje mexicano”, el periodista jalisciense Manuel Caballero (1849-1926), decidió relanzar la *Revista Azul* de Rubén Darío, con la autorización de Carlos Díaz Dufoo. Caballero publicó una crítica justo contra la poesía modernista y decadentista, hecho que fue tomado por los del Ateneo como una afrenta contra las “libertades de la poesía que proceden de Gutiérrez Nájera. No lo consentimos”, dijo Reyes en *Pasado inmediato*. Esto provocó la escritura y la publicación del manifiesto “Protesta Literaria” (7 de abril de 1907) y del mitin, bajo la bandera de “Arte Libre” (17 de abril de 1907). Este hecho es considerado por Gabriel Zaid como el pretexto de los del Ateneo para “tomar la calle, salir a la vida pública y decir: aquí estamos”; véase Susana Quintanilla, “Nosotros”. *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán* (México: Tusquets Editores, 2008), 54.

6 *Ibid.*, 55.

7 Reyes, *Pasado inmediato*, 209.

8 Quintanilla, “Nosotros”, 47.



Henríquez Ureña; un par de jóvenes de origen dominicano con afición por las artes, la literatura y un sinfín de filosofías. El mayor de ellos, Pedro, desde su salida de República Dominicana y tras su paso por Cuba y Estados Unidos (y hasta su llegada a México en 1906), traía en mente y en sus escritos la idea del arribo de una nueva era para el pensamiento en Hispanoamérica. Por su parte, Max, el menor, desde su natal Dominicana y durante su estancia en Cuba, fundó grupos de estudio fuera de las academias y organizó revistas en donde los jóvenes cubanos, al lado de él, comenzaron a publicar sus primeros textos literarios en grupos o sociedades que bautizaron como *Ateneos*;⁹ es aquí donde se percibe el germen de lo que después harán ambos hermanos en Ciudad de México.

Este movimiento *anticientificista* fue un movimiento regional que se reprodujo en casi todos los países del orbe hispánico, incluyendo España,¹⁰ por lo que no sorprende que en cuanto llegaron los hermanos dominicanos a la capital mexicana se dinamizaron las reuniones literarias, las lecturas en voz alta sobre los más diversos autores, ausentes en la enseñanza oficial. En la casa de las calles de Soto y Mosqueta se reflexionaba sobre la filosofía existencialista de Arthur Schopenhauer, el ingenio esteticista de Oscar Wilde, la filosofía de Menéndez Pelayo —quien analizó lo que es ser hispano o hispanoamericano (ese pensamiento místico y barroco, en un mundo dominado por los métodos estructurales impuestos por el mundo francés y anglosajón)—¹¹ y el pensamiento antirracionalista de Friedrich Nietzsche.¹²

Estos espacios “clandestinos” se convirtieron en verdaderas universidades. Entre la nómina de los cófrades estaban: Antonio Caso, aprendiz de filósofo; Luis Castillo Ledón, editor y futuro historiador; el editor y crítico de arte Alfonso Cravioto; el novel ensayista y crítico de arte Ricardo Gómez Robelo; los poetas Rafael Cabrera, María Enriqueta Camarillo Roa de Pereyra, Enrique González Martínez y Roberto Argüelles Bringas; el arquitecto Jesús T. Acevedo, quien junto con Carlos González Peña también eran críticos de arte; la ensayista y musicóloga Alba Herrera y Ogazón y la pianista Elena Rebolledo, entre otros más.

Entre los escritores que acudían a las reuniones también había pin-

9 Pedro Henríquez Ureña, *Retratos*, Fondo 2000 (México: FCE, 1998), 31.

10 Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset* (Madrid: Taurus, 2014), 31-35.

11 Hernández Luna, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 10.

12 Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia: 1907-1914*, ed. de José Luis Martínez (México: FCE, 2004), 68-70.



tores como Gerardo Murillo, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez, Gonzalo Argüelles Bringas y su alumna Elena Mix, la pintora Ana Sáenz y Diego Rivera: casi todos estudiantes de la Academia de San Carlos, quienes por primera vez exhibieron sus cuadros del 7 al 14 de mayo de 1906 en la exposición organizada por *Savia Moderna*,¹³ la revista en donde escribían muchos de los integrantes del futuro Ateneo de la Juventud, una anómala exposición que se hizo fuera del apoyo institucional y con la que “la pintura académica se atajó de repente. La transformación artística se operó en un abrir y cerrar de ojos. Esta exposición [...] tiene una trascendencia en que todavía no se ha insistido lo bastante”.¹⁴

Un hambre de cambio se respiraba en el ambiente y en las calles de Ciudad de México y de otros sitios del país. México era una fiesta de arte, el pretexto perfecto para liberarse y quejarse de la política, de la economía y de la vida académica. La sobredosis de adrenalina por la realización de estas actividades los alentaba día con día a proseguir el diálogo colectivo. Pero ¿qué sentían estos jóvenes que recién formaban esta sociedad de lecturas y conferencias? Pedro Henríquez Ureña, en 1925, lo recuerda así:

Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistémica, demasiado definitiva, para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh, blasfemia!) a Nietzsche [...] Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de

13 Revista en la que colaboraron muchos de los integrantes de la Sociedad de Conferencias, futuros ateneístas, así como después lo harían en la que es considerada la segunda revista literaria del grupo: *Nosotros*. Al respecto, Humberto Musacchio dice que “*Savia Moderna*, la revista dirigida por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, se asumió como continuadora de la *Revista Moderna*” (1898-1911), publicación que fue el espacio de expresión de los artistas modernistas y decadentistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, a su vez continuadora de la tradición de la *Revista Azul* (1894-1896), fundada por Manuel Gutiérrez Nájera. En esta misma sección, Musacchio cita a otros integrantes de este grupo, como Genaro Fernández McGregor, Isidro Fabela, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Antonio Mediz Bolio, Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Eduardo Colín, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, Nemesio García Naranjo, José Mariano Lozano y Federico Mariscal, “entre otros que borró el tiempo”; Humberto Musacchio, “El Ateneo y sus alrededores”, en *Historia del periodismo cultural en México* (México: Conaculta, 2007), 75.

14 Reyes, *Pasado inmediato*, 207.



provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo *arte pompier*;¹⁵ nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.¹⁶

Las palabras de Pedro Henríquez son una síntesis de lo que este grupo hizo en otros espacios, tanto físicos como impresos, es decir, en las hojas de papel que cada uno de ellos leía, pero, sobre todo, que escribía para publicarse después. Además de la casa de los Henríquez, otro punto de reunión de lecturas en voz alta fue la redacción de la revista *Savia Moderna*, sobre todo el estudio del arquitecto Jesús T. Acevedo, la biblioteca del mismo Antonio Caso, la casa del “jovencísimo” poeta Alfonso Reyes, en donde se pasaban de mano en mano los libros proscritos como *El banquete* de Platón, las revelaciones contra el empirismo de Kant, y más allá: “Llevé yo por primera vez —apunta Vasconcelos— a estas sesiones un doble volumen de diálogos de Yajnavalki y sermones de Buda en la edición inglesa de Max Müller, por entonces recientes. El poderoso misticismo oriental nos abría senderos más altos que la ruin especulación científica”.¹⁷

Estos jóvenes que ya no se conformaban, como dice Vasconcelos, con la “especulación científica” volvieron a los clásicos griegos, a la filosofía con pies en la tierra, observando al mundo no sólo desde la teoría, sino también desde la experiencia empírica. Al despegarse de los libros académicos y al volver a observar el rostro de la gente que vivía y que caminaba todos los días por los campos y las calles, se dieron cuenta de que ahí habitaba un mundo que, como estudiantes bachilleres y universitarios, les habían negado.

Hay que decir que ellos forjaron una nueva visión de lectura y escritura; una nueva visión editorial —si consideramos sus publicaciones en diarios y revistas—, pues se alejaron intelectualmente de sus maestros,

15 Es una denominación peyorativa para referirse al academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, bajo la influencia de la Academia de Bellas Artes. La expresión se refiere todavía hoy al arte académico oficial, afecto al poder, que, aunque utiliza técnicas magistrales, resulta a menudo falso y vacío de contenidos.

16 Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, *Revista de Filosofía (Cultura-Ciencia-Educación)* 1, año 11, núm. 1 (1925): 125-132.

17 José Vasconcelos, *Ulises criollo* (Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2000), 906.



los poetas modernistas, quienes, al contrario de esta novel generación, trataron de negar lo hispánico y lo tradicional mexicano (pues pensaban que esta “sociedad católica atravesaba una severa crisis aguda”).¹⁸ Si los modernistas se afiliaron a los goces de la palabra que apuntaron hacia “el erotismo y el afrancesamiento”¹⁹ (como el mismo sistema porfiriano), los ateneístas irían por el camino opuesto.

He ahí la diferencia entre los modernistas y la generación del Centenario o del Ateneo, pues éstos, en sus conferencias y escritos, principalmente los ensayos críticos, no negaron la reflexión en torno al pasado hispánico, sino que enfrentaron el reto y lo difundieron por todos los medios posibles, como la serie de conferencias que ofrecieron entre 1907 y 1910. Por ello se denominaron a sí mismos “Sociedad de Conferencias”, cuya primera tanda fueron charlas en colectivo: Ricardo Gómez Robelo habló de la obra de Edgar Allan Poe; Alfonso Cravioto, sobre la pintura de Eugène Carrière; Antonio Caso, de la influencia de Friedrich Nietzsche; Pedro Henríquez Ureña, sobre un tema también negado por los viejos profesores: la poesía, en este caso la de José María Gabriel y Galán; el arrojado Rubén Valenti, de un tema “raro” por su novedad: la evolución de la crítica literaria; mientras Jesús T. Acevedo expuso sobre el futuro de la arquitectura mexicana, otro tema extraño, ya que casi nadie se atrevía a hablar y a apostarle a “lo nuestro”, al arte y a la arquitectura mexicana, porque dominaba lo extranjero.

Los temas de las siguientes conferencias de esta sociedad, la del año siguiente (1908) y las que se aproximaron al Centenario de 1910, ya fundado el Ateneo de la Juventud el 28 de octubre de 1909, siguieron una línea de pensamiento igual de crítico, humanístico y social a través del arte, en donde reflejaron su inquietud por hablar sobre lo “otro”: en ese entonces, por extraño que parezca, mencionar lo diferente era hablar y reconocerse en México y lo hispanoamericano, que estaba incrustado en ese “otro” que las sociedades y el pensamiento moderno europeo habían querido negar, e incluso eliminar, al calificar a la civilización hispanoamericana de “inferior” por su condición de “continente colonizado”.²⁰

18 Justo Sierra, prólogo a *Poesías de Manuel Gutiérrez Nájera*, de Manuel Gutiérrez Nájera (París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918), 6.

19 *Ibid.*

20 Eduardo Grüner, “Teoría crítica y contra-Modernidad: el color negro: de cómo una singularidad histórica deviene en dialéctica crítica para ‘nuestra América’, y algunas modestas proposiciones finales”, en *La crítica en el margen. Hacia una cartografía conceptual para rediscutir la modernidad*, coord. de José Guadalupe Gandarilla Salgado (México: Akal, 2016), 36.

2. Nuevos horizontes abiertos para los del Ateneo

Estas fueron las batallas intelectuales, literarias y editoriales de los del Ateneo, las que abrieron un nuevo paisaje con un renovado horizonte, más libre, un punto de vista redivivo, el cual se verá reflejado en su criterio al momento de editar sus programas de conferencias de 1907 a 1910, al publicar sus ensayos críticos ante la filosofía comtiana²¹ en sus primeros libros y, sobre todo, al difundirlos en revistas y periódicos de la época a lo largo de la gran campaña ateneísta que se prolonga hasta muy entrada la década de 1920. En el recuento de la actividad cultural de este grupo, Alfonso Reyes, por ejemplo, dice que después de las conferencias por el Centenario de la Independencia de 1910, el Ateneo participó en la conformación de la Escuela de Altos Estudios de la llamada “Nueva Universidad”, a manos de Justo Sierra, y la incorporación de la Filosofía a la misma, en un periodo que va de 1910 —cuando Antonio Caso inició su curso libre de Sociología en la Escuela de Derecho— al regreso de José Vasconcelos, en 1920, tras su exilio debido a la Revolución, año en que toma la rectoría de la Universidad Nacional.

A esta llamada segunda campaña del Ateneo de la Juventud, después de las primeras conferencias, publicaciones, exposiciones y mítines, debe sumarse la fundación de la Universidad Popular, en 1912; la creación de la Facultad de Humanidades, y hacia los años 20 se puede contar “la formidable obra educacional de Vasconcelos, la excelente tarea organizadora de Genaro Estrada”, la aparición de Ramón López Velarde, los Siete Sabios y el regreso de Diego Rivera (“que es toda una época por sí solo”),²² hecho que contribuye a los inicios del muralismo y el estridentismo, con lo que “el país cobra conciencia de su carácter propio”,²³ uno de los fines del Ateneo.

Esta misión estaba llena de libertad y de arte, ya que eran “enemigos del estancamiento, amantes de lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro tiempo”.²⁴ Una misión con tintes revolucionarios —como lo mencionaron en su manifiesto “Protesta Literaria” de 1907— se verá reflejada, también, en sus publicaciones. Se puede decir que los integrantes del Ateneo de la Juventud, antes Sociedad de Con-

21 Musacchio, “El Ateneo y sus alrededores”, 75.

22 Reyes, *Pasado inmediato*, 209-216.

23 *Ibid.*, 216.

24 Quintanilla, “Nosotros”, 55.



ferencias, publicaron en dos tipos diferentes de medios de comunicación impresos, con dos objetivos diferentes: la prensa cultural o literaria y el periodismo moderno o industrializado.

A pesar de que las publicaciones literarias salían a la par de los diarios masificados —con tirajes de cientos de miles de ejemplares— y de que tenían una vida corta (algunos sobrevivían unos números e incluso unos años, como la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, que se editó durante dos años), la edición de revistas y semanarios de corte literario y cultural tuvo un auge importante durante los primeros años del siglo XX, como lo cuenta el joven Alfonso Reyes al percibir que “se trasluce ya la tendencia a confiar de nuevo en el espíritu: el pueblo que no lo reniegue será feliz. Las cosas literarias comienzan a hacerse menos sospechosas para las empresas periodísticas”.²⁵

Este renacer de las letras mexicanas, en manos de los poetas, ensayistas, críticos de arte, conferencistas, pintores, arquitectos, músicos, artistas conglomerados en el Ateneo, estuvo acompañado por la colaboración —y a veces el mecenazgo— de los editores, empresarios y escritores que fundaron dichas publicaciones culturales, ya que en sus páginas (como para los modernistas y decadentistas fue *Revista Azul* y *Revista Moderna*) se formaron los artistas e intelectuales de esa época. Es decir, si las charlas literarias y filosóficas fuera de los salones de la universidad y las exposiciones pictóricas sin la autorización de la Academia de San Carlos contribuyeron a liberar la cultura en México, también la apertura de esta prensa literaria contribuyó a que los y las jóvenes del Ateneo soltaran la pluma y conocieran una nueva expresión escrita: más subjetiva y abierta a cualquier otra corriente o escuela de pensamiento en ese arranque de siglo.

En la lista de publicaciones literarias en las que colaboró esta generación de jóvenes artistas se debe citar, en primer lugar, a *Savia Moderna* (1906), dirigida por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón.²⁶ Como ya se ha dicho, sus colaboradores, la mesa de redacción y los ilustradores darán lugar al Ateneo de la Juventud tres años más tarde. Aunque su vida fue corta —pues tan sólo se publicaron cinco números, en 1912—, de la mente de sus fundadores y autores renacerá con el título de *Nosotros*, con el poeta jalisciense Francisco González Guerrero en la dirección, cuya vida

25 Alfonso Reyes, “Un recuerdo del *Diario de México*”, en *Obras completas. Tomo I* (México: FCE, 1955), 344.

26 Luis Castillo Ledón, en el estado de Jalisco, también había fundado el diario *El Monitor de Occidente*, en 1899.



se extendió por diez números hasta 1914, ya iniciada la etapa violenta de la Revolución mexicana y con algunos de los ateneístas en el exilio. En Monterrey surgió la *Revista Contemporánea* (1909), fundada por el poeta colombiano Ricardo Arenales (Porfirio Barba Jacob), quien “estaba protegido por el padre del futuro humanista Alfonso Reyes, el gobernador (del estado de Nuevo León) Bernardo Reyes”.²⁷ Otras publicaciones en las que colaboraron los ateneístas son *La Gaceta de Guadalajara* (1902) y *Arte* (1907), fundada en Mocorito, Sinaloa, por Enrique González Martínez “para escapar del tedio y mantener contacto con sus amistades literarias de Guadalajara y la Ciudad de México”.²⁸ También deben mencionarse, como espacios donde escribieron los del Ateneo, *Argos Magazine*, una publicación antimaderista pero con tono literario, cuyos seis números aparecieron entre el 5 de enero y el 10 de febrero de 1912, de nuevo dirigida por González Martínez, al igual que *Pegaso* (1917) y *México Moderno* (1920), esta última bajo la batuta de Manuel Toussaint y Agustín Loera y Chávez. Deben añadirse a esta lista otras revistas de la época como *La Nave* (1916) de Pablo Martínez del Río; *Revista Musical de México* (1919), bajo la dirección de Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos o incluso *El Maestro* (1921), empresa fundada por José Vasconcelos, ya como secretario de Educación Pública, bajo la dirección de Agustín Loera y Chávez y Enrique Monterde, pues en ellas escribieron algunos integrantes del Ateneo y escritores afines a ellos.²⁹ Entre sus páginas, los del Ateneo convivieron tanto con los modernistas como con los jóvenes de la llamada “generación de 1915”, así como con los Contemporáneos y los estridentistas.

Entre las últimas destaca *Revista de Revistas* (fundada en 1910), que se convertirá en todo un referente de las publicaciones periódicas durante gran parte del siglo xx. Los del Ateneo también publicaban durante estas primeras décadas del siglo en semanarios como: *Biblos*, proyecto de la Biblioteca Nacional, en donde se editaban “reseñas de libros, vida y obra de escritores, información sobre los tesoros bibliográficos de la institución editora”;³⁰ *El Mundo Ilustrado* (1894), *Arte y Letras* (1904), y *El Tiempo. Semanario Ilustrado* (1905), dirigidos por Rafael Reyes Spíndola, Ernesto Chavero y Victoriano Agüeros, respectivamente, con los que se impulsa en México

27 Eduardo García Aguilar, prólogo a *Escritos mexicanos*, de Porfirio Barba Jacob (México: FCE, 2009), 8.

28 Musacchio, “El Ateneo y sus alrededores”, 71.

29 *Ibid.*

30 *ibid.*, 79.

el periodismo gráfico, al publicar fotografías en medios tonos, toda una hazaña técnica para la época, acompañadas de las notas críticas y reseñas de libros y autores, así como por poemas, género en el que el joven grupo intelectual también pudo incursionar.

En segundo lugar, se debe mencionar que durante la primera década de 1900 los entonces cófrades de la Sociedad de Conferencias también colaboraban, aunque en menor medida, en los grandes diarios de circulación nacional, pero, a diferencia de lo que publicaban en la prensa literaria, en estos periódicos eran parte de la nómina de redactores y reporteros, además de que no cubrían exclusivamente la sección cultural y artística.

Los que llegaron a colaborar en estos medios redactaban notas informativas de interés público, tendientes al amarillismo o al sensacionalismo, para capturar la atención de los lectores. Les pedían “ir a buscar sucesos ‘calientes’ a los ministerios, reseñar lo que ocurría en las cámaras, escribir notas sobre temas de actualidad, y hacer crónicas de teatro”.³¹ Esta fue una experiencia laboral que vivió Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, durante su estancia en *El Imparcial* (también de Reyes Spíndola), el diario porfirista por excelencia, trabajo que después reproduciría en otros periódicos como *El Diario*, dirigido por Juan Sánchez Azcona, en donde también laboró su hermano Max. Hay que decir que *El Diario* (1906) fue fundado por el italiano Ernesto Simondetti para hacerle la competencia a *El Imparcial*, pues “en sólo unas semanas, el nuevo periódico entró en una inteligente y temible competencia”³² con aquel otro que había inaugurado la prensa industrializada en México.

De carácter más agresivo y arriesgado, *El Diario*, hacia 1907, acogió a las nuevas voces literarias que estaban surgiendo: Ricardo Gómez Robelo, Luis Castillo Ledón, Antonio Caso, los Henríquez Ureña, Rafael Cabrera, Ricardo Arenales y Ángel Zárraga. Otros diarios en donde también llegaron a escribir los de la Sociedad o Ateneo son *El Dictamen*, *El Espectador*, *Los Sucesos*, *El País*, *El Universal* y *La Voz de México* (periódicos de diferentes tendencias políticas e ideológicas, algunas más liberales y otros tendientes hacia el catolicismo y el conservadurismo). Esto es interesante saberlo, ya que refleja que los integrantes del Ateneo de la Juventud publicaban y trabajaban para empresas editoriales que incluso apuntaban políticamente a diferentes direcciones, lo que manifiesta su eclecticismo y su búsqueda intelectual. Porque también, al comenzar la Revolución con el

31 Quintanilla, “Nosotros”, 47.

32 *Ibid.*, 54.

movimiento político de Francisco I. Madero, algunos ateneístas llegaron a publicar en *El Antirreleccionista*, órgano de difusión del maderismo creado por uno de ellos, José Vasconcelos.

Hay que tomar en cuenta que estas publicaciones en las que los integrantes del Ateneo de la Juventud publicaban sus poemas y ensayos de largo aliento eran, sobre todo, revistas de corte artístico y cultural, las cuales les permitían imprimir textos mucho más extensos que los solicitados en los diarios. Así pues, este renacer del ensayo crítico como mecanismo de difusión de la nueva cultura que se estaba construyendo en México, en manos de los jóvenes ateneístas, se dio más que nada en espacios culturales que, como se puede observar, no eran demasiados y cuyas páginas estaban destinadas a ser leídas por los pocos círculos artísticos, académicos e intelectuales de la época. Tanto la prensa cultural como el diarismo en donde colaboraban estos jóvenes eran parte de un ecosistema editorial pujante, pero que obedecía al subsidio del gobierno del general Porfirio Díaz y a la publicidad de las grandes tiendas comerciales y pequeños negocios de bienes y servicios que compraban los excedentes de publicidad de los grandes tirajes que la llegada de las rotativas a México ya estaba produciendo y distribuyendo en todo el país gracias al ferrocarril (*El Imparcial* “en 1896 empezó tirando entre ocho y 10 mil ejemplares; para 1907 el tiro era de 104 y 125 mil”).³³

A pesar de que los del Ateneo de la Juventud representaban un punto de inflexión y cambio académico, cultural, literario y artístico para el México porfirista, nunca llegaron a publicar en los medios de comunicación opositores al caudillaje de don Porfirio, cuyos editores y periodistas fueron apresados en diversas ocasiones. Algunos ejemplos de estos diarios y semanarios son *El Demócrata* de Juan Sarabia, *Regeneración* y *El Hijo del Ahuizote* de los hermanos Flores Magón y Ricardo Horcasitas.³⁴ Por ello se puede decir que la empresa editorial ateneísta fue acompañada por el apoyo de sus maestros aún ligados al régimen, el más importante de ellos sin duda fue Justo Sierra.

Hay otro elemento importante que se debe mencionar: la generación del Ateneo de la Juventud escribe y publica precisamente en el punto intermedio entre el fin de un periodismo clásico, tradicional, manual, ideológico y elitista y el de un periodismo industrializado, masivo y mo-

33 Musacchio, *Historia crítica del periodismo mexicano* (México: Editorial Luna Media Comunicación, 2016), 128.

34 *Ibid.*, 132.



derno, encaminado a una “transformación que llevaría al predominio de la información”, el espectáculo y el sensacionalismo, pues, a diferencia de la prensa que se hacía en el siglo XIX y aún al arranque del XX, el periodismo mexicano ya tendía a publicar “más noticias obtenidas por reporteros de fuentes directas y menos despliegues literarios”, es decir, “menos improvisación artística a cambio de profesionalismo”.³⁵

Y aunque los del Ateneo sí llegaron a publicar notas en los diarios modernos, lo cierto es que éstos ya se encaminaban rápidamente al horizonte de la nota telegráfica, de la crónica de la inmediatez y de la información oficial y comercial, por lo que los ateneístas prefirieron refugiarse, al menos en estas dos primeras décadas del siglo XX, en una prensa cultural que tampoco se detuvo, pero que caminaba con pies de plomo, una prensa literaria que, como dice Alfonso Reyes en un ensayo de 1913, no era “una sonaja de los hechos”, a diferencia del diarismo cuya misión era “aturdir con la información, no dejar tiempo de pensar, de escoger, de preferir”, pues el “periódico no había de ser la escuela del criterio”.³⁶ Sin embargo, los efectos de estos pocos y sólidos ensayos y poemas, pero sobre todo los ensayos críticos publicados, fueron suficientes para lograr la reconfiguración literaria y cultural de México y de Hispanoamérica.

3. El ensayo crítico: comienzo de la ruptura cultural

Iberoamérica había finalizado el siglo XIX y despertado sin esperanzas al arrancar el XX. Un extraño sentimiento de decadencia se respiraba en las naciones y ciudades de habla hispana. Parecía el fin de la historia para la civilización que en algún momento fue el imperio más grande del mundo, el “imperio de la eñe”. Durante la última década del siglo XIX, recuerda Pedro Henríquez Ureña (a quien “reclamamos como nuestro, aunque él se obstina en seguir fiel a su minúsculo y querido Santo Domingo”),³⁷ a España se le vino de golpe el recuerdo de Trafalgar cuando en 1898 entró en guerra contra Estados Unidos, una batalla que al final de cuentas la obligó a ceder sus últimos territorios en América, pues “como consecuencia de la insurrección de Cuba (1895-1898) y de la guerra con los Estados

³⁵ *Ibid.*, 122 y 135.

³⁶ Reyes, “Un recuerdo del *Diario de México*”, 343.

³⁷ Hernández Luna, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 17.

Unidos: Cuba se hace independiente y se organiza como república” y “Puerto Rico pasa al dominio”³⁸ de los estadounidenses.

A esto se sumó la separación de Panamá de Colombia, en un presunto plan conspiratorio entre líderes panameños, el gobierno y empresarios estadounidenses. Todas estas circunstancias provocaron en los hispanoamericanos un estado de congoja y pérdida. Además, el desarrollo tecnológico y el capitalismo industrializado puesto en marcha en la mayoría de estas naciones americanas no pudieron evitar que las personas se vieran ensombrecidas “por los más negros pensamientos impregnados de temor y desconfianza, ya que la injusticia social y la crisis finisecular harían abortar, en el caso de México, el futuro de bienestar y progreso que la modernidad había prometido”.³⁹

Fue en ese momento de larga duración, entre la caída moral producida por la invasión anglosajona y la desilusión de la idea del progreso económico y técnico, cuando surgió el ensayo crítico como una luz de esperanza y claridad en medio de este escenario pesimista; no obstante, esta palabra en prosa no venía desde la política ni desde el mercado, sino desde la reflexión y el análisis de ese presente social aciago a través de las ideas recitadas, escritas e impresas, como un aluvión furioso lleno de filosofía, de sociología y de historia para que los oyentes, los lectores y los estudiantes pudieran reflexionar y frenar así el choque de vertiginosos trenes que significó la pérdida de rumbo social.

Ante este contexto, justo en 1900 volverá el ensayo crítico literario a la tradición mexicana, cuyos precursores fueron teólogos, poetas y filósofos desde los tiempos de la conquista y la colonización de América con “nuestros historiadores y cronistas primitivos y [...] los humanistas” del siglo XVI, “particularmente [...] las obras de Bartolomé de las Casas, Francisco Xavier Clavijero, Andrés Cavo y Pedro José Márquez”,⁴⁰ y que continuaron sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora hacia finales del siglo XVII, quienes por medio de sus textos “permitirían comprender hasta los fenómenos más extraordinarios”.⁴¹ Se trata de una

38 Pedro Henríquez Ureña, “Prosperidad y renovación, 1890-1920”, en *Historia de la cultura en la América Hispánica* (México: FCE, 1947), 110.

39 Julieta Ortiz Gaitán, estudio introductorio a *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913). Tomo I*, de Xavier Moyssén (México: UNAM, IIE, 1999), 30.

40 José Luis Martínez, introducción a *El ensayo mexicano moderno* (México: FCE, 1958), 16-17.

41 José Gaos, “Pensamiento hispanoamericano”, en *Filosofía de la filosofía* (México: FCE, 2008), 97.



tradicción de reflexión en voz clásica⁴² —es decir, en prosa— que busca desatar los nudos en el pensamiento que provocaron, en primera instancia, el hallazgo y construcción de un nuevo mundo y, después, el comienzo de fondo y forma de sentimientos nacionales, pues el “descubrimiento, conquista y colonización habían aportado hechos y planteado problemas que originaron todo un pensamiento jurídico —legitimidad de la conquista—; antropológico —humanidad del indio—; universal —verdadera o falsa novedad del nuevo mundo—”,⁴³ meditaciones que siglos después van a continuar otros autores en el México previo a la Independencia, como fray Servando Teresa de Mier, Carlos María de Bustamante, Miguel Ramos Arizpe, José Joaquín Fernández de Lizardi o Leona Vicario.

Es imprescindible resaltar también la participación de la generación de liberales reformistas del México independiente, quienes le dieron un nuevo rostro y confeccionaron con sus ideas y palabras a la república naciente que hoy es México; escritores que utilizaron el ensayo, el artículo periodístico y la arenga política para manifestar sus ideas en torno a la nación y la sociedad que se estaba consolidando, tal como Francisco Zarco, Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano o José María Luis Mora, que legaron a la historia del país y de la región la figura del intelectual cuyas ideas y actos influyeron en el sistema político.

El ensayo, entonces, ha desempeñado un papel fundamental en la historia mexicana para la construcción del imaginario cultural que, con el paso del tiempo, se ha materializado en normas, instituciones y, finalmente, en formas de ser. En medio de esta crisis cultural, moral, política y económica que estaban viviendo los hispanoamericanos al arrancar el siglo xx (pues hasta en el arte, en la poesía y en la prosa había una especie de estancamiento, porque se pensaba que en “los versos no corre sangre sino morfina” y “la prosa no se satura con saber sino con éter”),⁴⁴ hacía falta una prosa llena de conocimiento y de contenido para poder entender y darle vuelta a esos tiempos decadentes.

Entonces, los jóvenes del Ateneo, los conferencistas asociados de principios del siglo xx, por medio del ensayo clásico, tradicional y en ese

42 José Luis Martínez sostiene que el ensayo es un texto de estructura clásica, ya que “pueden reconocerse esbozos ensayísticos en libros orientales y del Antiguo Testamento y en varios textos griegos y latinos”; Martínez, introducción, 7.

43 Gaos, “Pensamiento hispanoamericano”, 96.

44 Luis González Obregón, prólogo a *Bagatelas, artículos de costumbre*, de Agustín Alfredo Núñez (México: Secretaría de Fomento, 1894), vi.

momento revolucionario le dieron la vuelta de tuerca al pensamiento y a la cultura de su sociedad: “su llamado al orden fue oportuno”.⁴⁵ El ensayo leído en conferencias, publicado en libros y en la prensa fue el punto de fuga y de cambio ante un régimen obsoleto y estancado en sí mismo, que ya no tenía el potencial de reformar a las sociedades. Por eso el ensayo ateneísta tiene estas características: por un lado, es un texto crítico con un fuerte componente histórico y de análisis filosófico y sociológico, y a la vez, este texto tan particular, tan latinoamericano, está escrito en un tono poético, pues a fin de cuentas es hijo de los modernistas. El ensayo dejó de ser coto cerrado para la lectura de unos cuántos y se liberó a través de la prensa en revistas, semanarios, boletines y periódicos para el resto de los lectores; así fue como los del Ateneo repensaron “el lugar del ensayo en el concierto del artículo periodístico y del texto inserto en revistas”.⁴⁶

En este sentido, el ensayo y el artículo de opinión son géneros hermanos que a veces sólo se diferencian por la extensión y, por ende, por la profundidad con que se trabaja determinado tema; de hecho, el artículo deriva de los ensayos modernos que autores ingleses, franceses, alemanes, italianos, entre otros, comenzaron a publicar en hojas volantes y gacetas desde los instantes previos al Renacimiento. Como apunté en otra publicación, “no debe sorprender que los primeros periodistas hayan sido escritores, filósofos, novelistas y ensayistas, quienes dominaban el lenguaje y las ideas para expresarlas en las gacetas”; por ejemplo, uno de los personajes que inaugura el periodismo moderno en Europa y lo dota de “una disciplina literaria en la Inglaterra del siglo XVII fue el también narrador Daniel Defoe”.⁴⁷

En la actualidad, el artículo es parte de los géneros periodísticos opinativos, es decir, subjetivos, en los que un autor da su punto de vista o “enjuicia los hechos de interés público. Son los géneros periodísticos subjetivos por antonomasia y definen con claridad las posiciones políticas e ideológicas de los periodistas”.⁴⁸ Por tal motivo, muchos de los ensayos críticos de los jóvenes del Ateneo, que hoy se leen en antologías de ensa-

45 Justino Fernández, prólogo a *Disertaciones de un arquitecto*, de Jesús T. Acevedo (México: Ediciones de Bellas Artes, INBA, Departamento de Literatura, 1967), 11.

46 Liliana Weinberg, “Alfonso Reyes y el ensayo”, en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*, coord. de Alberto Enríquez Perea (México: UNAM, FCPYS 2010), 173.

47 Marcos Daniel Aguilar, *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*, pról. de Jorge F. Hernández (México: Conaculta, 2013), 93.

48 Vicente Leñero y Carlos Marín, *Manual de periodismo* (México: Grijalbo, 1986), 287.

yos, en realidad fueron publicados en primera instancia como artículos, columnas o editoriales en los medios impresos de comunicación de la época, en los que daban a conocer su visión del mundo: una forma efectiva de difusión del cambio cultural que proponían.

El ensayo ateneísta o, mejor dicho, el artículo periodístico ateneísta “estaba llamado a contribuir a la expansión de la prosa y el conocimiento”, pues ellos y ellas reconocieron en el artículo-ensayo “el potencial multiplicador de la cultura, en un momento en que empezaban a expandirse los medios de comunicación masivos, que resultaban amenazantes para un buen número de representantes de la cultura de elite, pero que ya no asustaban de ningún modo”⁴⁹ a intelectuales abiertos como estos jóvenes.

El ensayo, pues, significó el surgimiento de una novedad basada en el pasado histórico: es el nacimiento de un aliento de transformación a partir de la escritura, del texto publicado y recitado para todo público que en México “alcanza un difícil equilibrio entre creación y reflexión, imagen y concepto, pero también entre literatura y crítica, literatura y ciencias sociales”,⁵⁰ y estos jóvenes supieron que este género, que deambula entre la literatura y el periodismo, encarnaba el momento de acabar con la educación y el conocimiento sólo para las élites, sistema educativo producto de una sociedad empantanada e injusta. Así, entendieron pronto que con el ensayo crítico podrían expandirse los saberes con sólo poder leer y escribir.

Si se puede hablar de un criterio editorial de la generación del Ateneo de la Juventud, entonces se estará hablando de las características del ensayo como vanguardia estética y cultural americana en el intrépido arranque del siglo xx, y que en México tuvo su principal punto de apoyo porque permite hablar con conocimiento de causa histórica, filosófica y sociológica sobre “nosotros”, sobre lo “nuestro”: “el tema constante en la mayoría de los ensayos modernos será México; México en su totalidad o algunos de los asuntos que interesan a la formación del país: su historia, su cultura, sus problemas económicos y sociales, sus creaciones literarias y artísticas, su pasado y su presente”.⁵¹

49 Weinberg, “Alfonso Reyes y el ensayo”, 173.

50 *Ibid.*, 167.

51 Martínez, introducción, 20.





4. Del ensayo a la crítica de arte en la pluma de los ateneístas

Así, los del Ateneo se levantaron con el ensayo crítico mucho antes que los revolucionarios de 1910 y de manera espontánea, porque así es la literatura, porque veían que “también envejecía la paz”,⁵² la paz porfiriana. Por eso, alzaron la voz con la palabra en prosa, una voz que les recordaba a la de Platón, el maestro de la prosa griega; una voz que evidenciaba, más que el porvenir —porque eso se iría construyendo poco a poco como río desbocado—, la prisión, la falta de igualdad, de justicia y de dirección cultural de ese presente, y, además, evidenciaba el hecho de que si el futuro tenía algo que ofrecer, eso vendría del reconocimiento del pasado, del pasado postrero y del pasado inmediato. Esta generación se encargó de demoler la caduca estructura cultural de su momento y, para esto, con suma habilidad, empleó las armas de la crítica de las expresiones estéticas y de la vida académica artística promocionada por el anquilosado régimen, como apunta Julieta Ortiz Gaitán: “[esta] crítica cuestionó el *statu quo* del arte y la cultura señalando problemas teóricos, de especulación estética y formal, referentes a las corrientes en boga y la enseñanza académica, aunque también abordó cuestiones de índole social y política en las que detectó el deterioro de algunas instituciones centrales del régimen porfiriano”.⁵³ Aunque estas críticas se publicaban en la prensa, mayoritariamente subsidiada por la dictadura, por medio del ensayo y el artículo “se criticaba a las autoridades y si bien es una crítica acotada y sometida a ciertos parámetros”, no dejó de ser una señal “a través de la cual el gobierno pudo tomar el pulso de la opinión pública y dar a la oposición ciertos canales de expresión”.⁵⁴

Algunos ejemplos de esta crítica de arte filtrada por el matiz del ensayo y el artículo periodístico pueden encontrarse en las páginas de la prensa antes y después del comienzo de la Revolución mexicana de 1910. Son conocidas las críticas de arte que publicaron en diarios y revistas Carlos González Peña, Alfonso Cravioto, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Roberto Argüelles Bringas, Pedro y Max Henríquez Ureña y José Vasconcelos. Hay que recordar que algunos de ellos publicaron en la *Revista Moderna*, en 1908, en alusión a la muerte del artista mexicano Julio Ruelas, textos de crítica de arte que el investigador Justino Fernández, muchos

52 Reyes, *Pasado inmediato*, 185.

53 Ortiz Gaitán, estudio introductorio, 17-18.

54 Musacchio, *Historia crítica del periodismo mexicano*, 141.



años después, calificó de señalamientos oportunos en “el sentido del arte nuevo [y que] la conciencia de que las visiones subjetivas son la radical realidad, en contra del supuesto objetivismo con que antaño se pretendió juzgar al arte, es muestra de que los tiempos eran otros, pero pocos lo comprendieron así”.⁵⁵

Entre ellos, quizá uno de los más agudos críticos del Ateneo en torno a la estética de ese instante, quien ya veía “el siglo a la vista”, como diría Justino Fernández, fue Ricardo Gómez Robelo. Por ejemplo, la reseña crítica periodística que publica en el tercer número de la revista que presentó primeramente al Ateneo, *Savia Moderna* (mayo de 1906), anticipa no sólo la pujanza y la vanguardia pictórica de los artistas mexicanos, sino que además da en el clavo contra el sistema de valores al que estaban tratando de derrotar; en su crítica, Gómez Robelo reflexiona sobre los artistas y los cuadros exhibidos durante la exposición mencionada, que convocaron los integrantes de *Savia Moderna*.

Ricardo es agudo y visionario en la reflexión: predice el advenimiento de un nuevo orden de las cosas, tanto en la política educativa como en el arte mexicano, pues dice que esta exposición de 1906 “ha traído bagajes de ideas y esperanzas”, ya que al contemplar las obras de artistas como Joaquín Clausell, Gonzalo Argüelles Bringas, Germán Gedovius, Diego Rivera, Francisco de la Torre, Jorge Enciso y los hermanos Garduño, “nace la frucción de asistir a renovaciones de pintura [...] académicos con plausible valor revelan el heroico esfuerzo por definir la percepción de Belleza animada en sus ojos, apartando velos tradicionales, buscando la luz entre la penumbra de la cátedra inerte”.⁵⁶ Y es que, quizá, por medio de estos ensayos-artículos, los críticos de arte de la primera década de 1900 prefiguraron “los estilos que serán propios de la Escuela Mexicana [de pintura]”.⁵⁷

Hay que recordar que el también colaborador de *El Mundo Ilustrado*, Gómez Robelo, fue el encargado de escribir las reseñas críticas de las exposiciones para el libro *Crónica oficial de las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México* (1911), en donde ejemplifica lo que estos escritores estaban haciendo al entablar una reflexión en torno al arte. Su crítica pone especial atención en los noveles artistas mexicanos que expusieron

55 Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros* (México: FCE, 1990), 152.

56 Ricardo Gómez Robelo, “La exposición de *Savia Moderna*”, en *Obras*, de Carlos Díaz Duffo Junior y Ricardo Gómez Robelo, recop. y pról. de Serge I. Zaitzeff (México: FCE, 1981), 115.

57 Ortiz Gaitán, estudio introductorio, 16.



para dicha conmemoración; en ellos Gómez Robelo detecta que está ocurriendo un proceso parecido al que les sucede a ellos, los escritores: al señalar que los jóvenes pintores mexicanos quieren alejarse de la técnica académica para poder plasmar en sus lienzos su real y sincero pensamiento, Gómez Robelo encuentra que “el arte actual exige la sumisión de la técnica por sí misma ante la técnica como medio de expresión que [revela] de manera personal y clara la profundidad de la mirada y la intensidad del pensamiento”; es decir, para el ateneísta hay en la nueva plástica mexicana una novedosa intención, pues “el arte de estos tiempos es de labor y de sinceridad; ya se van desvaneciendo en el olvido los virtuosos y los juglares que alardeaban de preciosismo encerrados en torres de marfil”.⁵⁸ Hay en este texto una crítica precisa contra el sistema elitista y academista imperante en el Porfiriato y Gómez Robelo lo difunde por medio del estudio crítico de los cuadros de dicha exposición artística.

Los críticos de arte de esta generación deseaban un renacer de la cultura mexicana, y para ello se remontaron al pasado cultural mexicano. Ejemplo de esto fue lo que escribió otra integrante del Ateneo, Alba Herrera y Ogazón, pianista, musicóloga y periodista crítica caracterizada por un análisis mordaz, quien colaboró en periódicos como *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *El Globo*, *Pegaso*, *El Mundo Ilustrado* y varias publicaciones más. Justo en uno de sus libros de ensayos de corte histórico, *El arte musical en México*, rastrea el origen de la música mexicana hasta llegar al comienzo del siglo xx y critica la indiferencia, la apatía y la falta de entusiasmo de su sociedad, una “escéptica indiferencia que señala a nuestros auditorios actuales”. Y con base en la historia de México y de su arte también, alienta a la renovación cultural y social, denunciando lo que no le gusta de su época, una época de cambios, sí, pero paulatinos: “la practicidad de nuestra época se burla de los lirismos románticos; mira con sarcástica superioridad el ardor y la agitación de aquellas fantasías calenturientas [...] mas, la era actual, cínica y dura, orgullosa de las características que la estigmatizan y engreída con los rasgos que la degradan, hace un tonto papel encogiéndose de hombros”.⁵⁹ Puntuaguda en su argumentación, Alba Herrera lanza también su análisis contra los que no quieren cambiar, los conformistas, los que están deteniendo las sinceras

58 Genaro García, comp., *Crónica oficial de las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México* (México: Talleres del Museo Nacional, 1911), 240-259.

59 Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Conaculta / INBA / Cenidim, 1992), 42-43.

sensaciones de los artistas aburridos de un público que también se había conformado con el vacío.

Antes de concluir habría que citar un último ejemplo en torno a la importancia de estos ensayos críticos o crítica de arte que publicaron los que conformaron el Ateneo de la Juventud. Un ejercicio de crítica cardinal para el objetivo del grupo fue el artículo que Carlos González Peña publicó en *El Mundo Ilustrado*, en julio de 1910, en torno a la exposición de pintura mexicana para conmemorar el Centenario de la Independencia. Esta exhibición, desarrollada en los patios de la Academia de San Carlos, es significativa para todo el movimiento juvenil, porque no estaba programada en los actos oficiales, sino que fue una petición y organización colectiva de estudiantes y profesores para poder obtener un subsidio. En el texto titulado “Los pintores”, González Peña visualiza “el advenimiento de un arte nuevo mexicano”:⁶⁰ plantea la idea de que estos jóvenes artistas “representan el esfuerzo siempre renovado, el resplandor primaveral de otras hermanas” porque entre los cuadros de los alumnos y maestros de San Carlos se respiraba ya “una nube de ensueño y de esperanzas; de los sueños y las esperanzas siempre nobles de la juventud”.

Y es que Carlos González Peña no sólo alienta a la renovación del arte y la cultura en este artículo-ensayo, sino que hace una crítica a la estructura imperante, ya que dice que la renovación se dará “en el seno de una sociedad influenciada de pragmatismo, torturada por la ganancia”, y ahí el arte joven “aspira a las manifestaciones más altas de la belleza”. Aquí, Carlos se lanza con todo, golpea el sistema y se atreve a reprobar la imitación de escuelas y filosofías extranjeras por parte del régimen, porque “no necesitamos de la imitación; inútil, por no decir nocivo, resulta el querer adaptar a nuestro carácter ajenas concepciones. La belleza, para muchos tan remota y quimérica, la tenemos a la puerta de casa”. Es así como, por medio del ensayo crítico, los ateneístas, y en este caso González Peña, advirtieron, cuatro meses antes del arranque de la Revolución de 1910, su propuesta estética e ideológica sobre el cambio que ya se asomaba, la transformación cultural que muchos exigían, y sobre todo los jóvenes, porque quizá en esta exposición “resida el germen del grande arte del provenir”.⁶¹

60 Ortiz Gaitán, estudio introductorio, 36.

61 “González Peña, Carlos. ‘Los pintores’, *El Mundo Ilustrado*, México, julio de 1910”, en Moyssén, *La crítica de arte en México*, 426-427.



La crítica de arte fue ese instrumento novedoso que los integrantes del Ateneo utilizaron como cañón intelectual, artillado con la palabra y la reflexión en prosa, para propiciar poco a poco las fisuras de un régimen que estaba llegando a su fin. Y si los jóvenes pintores, músicos y actores, entre otros, estaban haciendo lo propio fuera de las academias —en los teatros y salas de conciertos y conferencias rentadas o prestadas a cuenta propia—, los escritores ateneístas lo manifestaron, por medio del ensayo crítico cultural, en los espacios periodísticos que tuvieron al alcance, en diarios, gacetas, boletines, semanarios y revistas en donde imprimieron una vanguardia literaria; publicaciones periodísticas que hoy forman parte no sólo de la historia del periodismo, sino de las letras mexicanas que se templaron en las trincheras de la cultura y la educación, en aquellos tiempos telúricos cargados de ideas revolucionarias.

Bibliografía

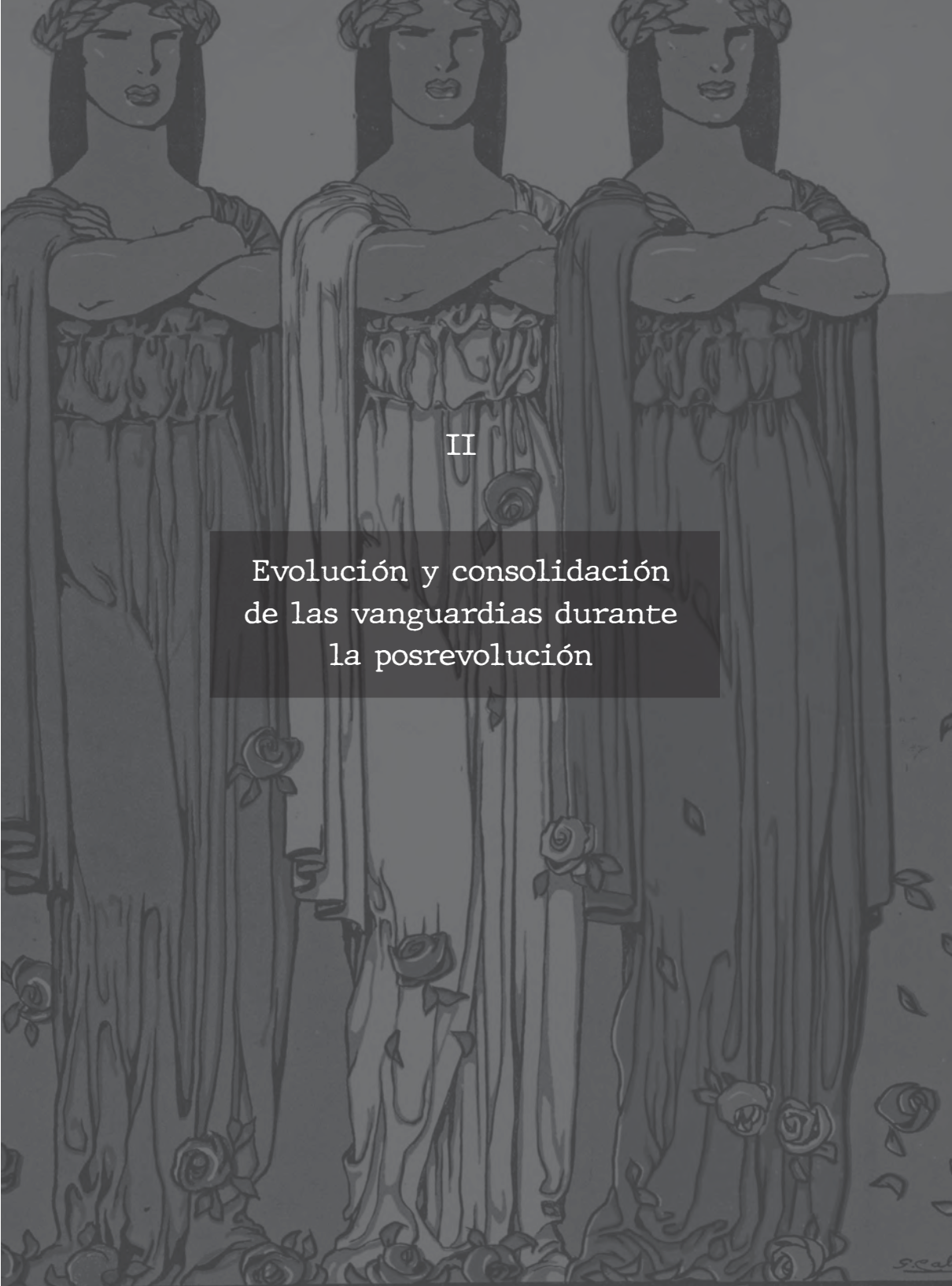
- Aguilar, Marcos Daniel. *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*. Prólogo de Jorge F. Hernández. Colección Periodismo Cultural. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Fernández, Justino. Prólogo a *Disertaciones de un arquitecto*, de Jesús T. Acevedo. México: Ediciones de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1967.
- Gaos, José. “Pensamiento hispanoamericano”. En *Filosofía de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- García, Genaro, comp. *Crónica oficial de las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México*. México: Talleres del Museo Nacional, 1911.
- García Aguilar, Eduardo. Prólogo a *Escritos mexicanos*, de Porfirio Barba Jacob. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gómez Robelo, Ricardo. “La exposición de *Savia Moderna*”. En *Obras*, de Carlos Díaz Duffo Junior y Ricardo Gómez Robelo. Recopilación y prólogo de Serge I. Zaïtzeff. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- González Obregón, Luis. Prólogo a *Bagatelas, artículos de costumbre*, de Agustín Alfredo Núñez. Tomo 6. México: Secretaría de Fomento, 1894.
- “González Peña, Carlos. ‘Los pintores’, *El Mundo Ilustrado*, México, julio de 1910”. En *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*. Tomo I, de Xavier Moysén, con la colaboración de Julieta

- Ortiz Gaitán, 426-427. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- Gracia, Jordi. *José Ortega y Gasset*. Españoles Eminentes. Madrid: Taurus, 2014.
- Grüner, Eduardo. “Teoría crítica y contra-Modernidad: el color negro: de cómo una singularidad histórica deviene en dialéctica crítica para ‘nuestra América’, y algunas modestas proposiciones finales”. En *La crítica en el margen. Hacia una cartografía conceptual para rediscutir la modernidad*. Coordinación de José Guadalupe Gandarilla Salgado, 19-60. México: Akal, 2016.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Prosperidad y renovación, 1890-1920”. En *Historia de la cultura en la América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Retratos*. Fondo 2000. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro. “La Revolución y la cultura en México”. *Revista de Filosofía (Cultura-Ciencia-Educación)* 1, año 11, núm. 1 (1925): 125-132.
- Hernández Luna, José, prólogo, notas y apéndice. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Nueva Biblioteca Mexicana 5. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 1984.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1992.
- Leñero, Vicente y Carlos Marín. *Manual de periodismo*. Tratados y Manuales Grijalbo. México: Grijalbo, 1986.
- Leñero, Vicente y Carlos Marín. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Martínez, José Luis. Introducción a *El ensayo mexicano moderno*. Letras Mexicanas 39, 16-17. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Musacchio, Humberto. “El Ateneo y sus alrededores”. En *Historia del periodismo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Musacchio, Humberto. *Historia crítica del periodismo mexicano*. Colección Kiosko. México: Editorial Luna Media Comunicación, 2016.
- Ortiz Gaitán, Julieta. Estudio introductorio a *La crítica de arte en México, 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*. Tomo I, de Xavier





- Moyssén, con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán, 15-56. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- Quintanilla, Susana. “Nosotros”. *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*. México: Tusquets Editores, 2008.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*: México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Reyes, Alfonso. *Pasado inmediato*. Colección Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Reyes, Alfonso. “Un recuerdo del *Diario de México*”. En *Obras completas. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia: 1907-1914*. Edición de José Luis Martínez. Biblioteca Americana. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sierra, Justo. Prólogo a *Poesías de Manuel Gutiérrez Nájera*, de Manuel Gutiérrez Nájera. París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918.
- Vasconcelos, José. *Ulises criollo*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2000.
- Weinberg, Liliana. “Alfonso Reyes y el ensayo”. En *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*. Coordinación de Alberto Enríquez Perea, 163-180. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2010.



II

Evolución y consolidación
de las vanguardias durante
la posrevolución

La nueva presencia de las mujeres en los suplementos culturales de *El Universal* (1918-1924)



Ana Sofía Rodríguez Everaert y Álvaro Ruiz Rodilla

El periodismo cultural es, al mismo tiempo, el reflejo y la fragua de los hábitos sociales. Mientras cubre los intereses de sus lectores, arriesga perspectivas novedosas, hace preguntas impensadas y plantea una forma singular de entender el mundo. Cuando editores y escritores interesados en incidir en el *statu quo* concurren en un mismo espacio, la rueda se mueve a velocidad vertiginosa. Esto sucedió con la llegada de las mujeres a inicios de la década de 1920 en la mayor empresa de comunicación de entonces: el diario *El Universal*. Su sección dominical y su revista semanal (*El Universal Ilustrado*) —en las cuales se centra este estudio—¹ son muestra de la llegada de un nuevo tipo de mujer a las clases medias mexicanas. Una mujer con el pelo y la falda más cortos, aparente protagonista del espacio público, con ambiciones profesionales y sujeto de una nueva forma de erotismo.

El Universal abre sus puertas a escritoras, retrata los avances de las mujeres en el mundo laboral, dedica perfiles y entrevistas a mujeres y artistas exitosas, incluye reflexiones sobre la feminidad y las relaciones entre hombres y mujeres, e incluso discute el tema del feminismo, que empezaba a florecer en México en esos años. Todo ello, con la diversidad de registros, tonos y plumas que caracterizó las secciones culturales del diario fundado en 1916.

El tema de las mujeres había estado presente en la prensa nacional, en revistas y publicaciones especializadas, desde finales del siglo XIX. A

¹ La revista semanal *El Universal Ilustrado* circulaba los jueves. Apareció por primera vez el 11 de mayo de 1917. El domingo también se publicaba contenido cultural en una sección con criterios editoriales igualmente reconocibles en *El Universal Ilustrado*, pues ambos espacios compartían temas y autores, incluso columnas. Hacia finales de la década, el contenido dominical se volvió un suplemento en sí mismo —*El Universal Magazine*— que, sin embargo, escapa de nuestra periodización.



inicios del xx, las mujeres escribían sobre temas domésticos e íntimos, aunque también se incorporaron como reporteras, generando no pocos rencores entre sus pares masculinos.² Surgieron publicaciones exclusivas de mujeres, entre las que resalta *La Mujer Moderna. Semanario Ilustrado* (1915-1918), una revista feminista dirigida por Hermila Galindo, con temas tanto de los derechos civiles y políticos de las mujeres como sobre su sexualidad. Se trataba de una primera muestra del cambio de época, caracterizado por estar “entre la conciencia femenina y la conciencia feminista”.³

Más allá del interés de las feministas por transformar la situación de la mujer y usar la prensa para ello, la imagen de la mujer en el periodismo que siguió a la Revolución responde a un fenómeno social más amplio, descrito por Viviane Mahieux: al abrirse nuevos puestos de trabajo para ellas, las mujeres entraron en las filas del consumidor común y, al mismo tiempo, se volvieron objeto de la publicidad.⁴ Así, entre otras publicaciones periódicas, las páginas de *El Universal* se llenaron de anuncios y notas dirigidas a las amas de casa y a las madres con capacidad adquisitiva. Si bien caracterizar a las mujeres como consumidoras libres era un hecho vanguardista, los anuncios retratan bien ese ambiente de confusión que mezclaba, como bien ha demostrado Susie Porter, el nuevo papel de las mujeres en el mundo del trabajo y el dinero con expectativas tradicionales de género.⁵ De esta manera, se anunciaba moda, artículos para el hogar e incluso medicamentos “para ellas”: “La receta favorita del Dr. Pierce ha producido maravillas para las que sufren enfermedades peculiares a su sexo”, refiriéndose a los nervios,⁶ además de consejos para

2 Josefina Hernández Tellez, “Las mujeres y la opinión periodística”, en *Las claves necesarias de una comunicación para la democracia*, coord. de Aimée Vega Montiel, Maricela Portillo y Jerónimo Repoll (Tabasco: AMIC / UJAT, 2008), 303-332.

3 Esperanza Tuñón Pablos y Juan Iván Martínez Ortega, “La propuesta político-feminista de Hermila Galindo: tensiones, oposiciones y estrategias”, *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género* 3, núm. 6 (2017): 1-35. Los autores recuperan la distinción de conciencias de Temma Kaplan. Con esta revista, Galindo, que había participado de cerca en el proceso constituyente y tenía contactos a lo largo y ancho de la república mexicana, se volvió una voz fundamental para la difusión del feminismo en esos años. Véase Gabriela Cano, “Las precursoras. Hermila Galindo”, *Fem*, año 12, núm. 72 (1988): 19-21.

4 Viviane Mathieux, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario”, *Revista de Crítica Latinoamericana*, año 33, núm. 66 (2007): 153.

5 Susie S. Porter, *From Angel to Office Worker: Middle-Class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2018).

6 *El Universal*, 7 de octubre de 1923.



adelgazar (y otros para engordar).

Los textos publicados entre la fundación de *El Universal Ilustrado* en 1917 y 1920 se corresponden en general con esa lógica que asocia lo femenino sobre todo al cuidado y al espacio de lo doméstico. A estos tres años corresponden las direcciones de los escritores Carlos González Peña y María Luisa Ross, quien estuvo a cargo del semanario durante un breve periodo de ocho meses, de julio de 1919 a febrero de 1920.⁷ González Peña la presentó en 1917 cuando inauguró el semanario, anunciando una terna de colaboradores mayoritariamente varones, a excepción de “María Luisa Ross [que] escribirá páginas femeninas de íntima delicadeza”.⁸ Su breve periodo en la dirección de *El Universal Ilustrado* quedó trunco por un nombramiento honorable en 1920: Embajadora del Arte y la Cultura en España. La etapa de González Peña y de Ross ya presentaba un interés particular por el lugar de las mujeres en la sociedad, aunque no sería sino hasta la llegada de Noriega Hope a la dirección de la revista —el 4 de marzo de 1920— cuando se consolida un verdadero cambio palpable y significativo. Así, tanto en *El Universal Ilustrado* como en la sección dominical del periódico gran cantidad de artículos, reportajes, cuentos, entrevistas, encuestas y crónicas están volcados hacia el sector femenino. Cambia también la identidad gráfica y el régimen visual: se multiplica la publicidad dirigida a “ellas” y las portadas, más pintorescas y coloridas, se colman de mujeres modernas. Con la dirección de Hope en marzo de 1920 surge, además, una influencia intelectual insoslayable en este ámbito.⁹

Mucho se ha escrito sobre el avasallante proyecto de Noriega Hope, que le permitió a la revista detonar todo su potencial artístico y periodístico para ser una de las grandes referencias culturales hasta mediados de la década de 1930. Para Antonio Saborit, por ejemplo, el liderazgo de Noriega Hope implicó una constante renovación, que se alejaba de lo repetitivo, como parte de aquellas revistas que transitan del siglo XIX al XX y que

7 Además de su paso por esta revista, cabe señalar que la obra de Ross como cuentista, traductora, periodista y editora, incluso como encargada de fundar y dirigir el primer Departamento de Radio de la Secretaría de Educación Pública (1925) cuenta con escasos estudios.

8 Los colaboradores son, entre otros, Antonio Caso, Gustavo E. Campa, Luis González Obregón, Rubén M. Campos y López Velarde; cf. Antonio Saborit, “*El Universal Ilustrado. Vida y tiempos*”, en *El Universal Ilustrado. Antología*, coord. de Antonio Saborit (México: FCE, 2017): 18.

9 Merecerá un punto y aparte en el presente artículo la incorporación de la maestra, periodista y feminista Esperanza Velázquez Bringas como jefa de Redacción.



“modificaron de una manera radical la monocromía y reiteración de los contenidos así como la presentación de los textos”.¹⁰ Por su parte, Viviane Mahieux agrega que “bajo su dirección *El Ilustrado* fue el vehículo donde con más regularidad se debatió y se definió la cultura de un país que se reinventaba tras años de revolución”.¹¹ Es conocida la flamante terna de colaboradores masculinos de Noriega Hope que ya son parte del Olimpo de la literatura mexicana: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Arqueles Vela, Manuel Maples Arce, entre otros.¹² Aunque a ellos se suman los nombres de las escritoras Velázquez Bringas, Ross o Cube Bonifant, que poco a poco surgen en la historiografía, un aspecto menos presente del periodo de Noriega Hope es el hecho de que su liderazgo editorial en una década de cambio de costumbres, también le diera más presencia periodística a la mujer, tanto desde el punto de vista gráfico como también del contenido y orientación de los artículos.¹³

En aguas internacionales

La nueva ruta que toman las páginas culturales de *El Universal* no es un hecho aislado, enmarcado únicamente en el contexto del final de los 10 años de cruenta guerra revolucionaria en México. Tiene que ver con la llegada paulatina de la paz, al cerrarse también la Primera Guerra Mundial y las esperanzas sembradas en suelo firme por la irrupción bolchevique de 1917 —incluyendo a la nueva sociedad, que traería múltiples beneficios a las mujeres obreras—. Semejante contexto se corresponde con la mirada internacional del director y fundador de *El Universal*, Félix E. Palavicini, y del

10 Saborit, “*El Universal Ilustrado...*”, 19.

11 Viviane Mahieux, “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”, *Revista de Estudios Hispánicos* 45, núm. 2 (2011): 377. La revista semanal *El Universal Ilustrado* cambió título a *El Ilustrado*, a partir de 1928. Para efectos de su artículo, Mahieux emplea este último nombre en todas las épocas, después de aclarar la fecha de esta modificación.

12 Al mando de Hope apareció también, entre 1922 y 1925, una serie de novelas breves de gran valor, en un suplemento titulado *La Novela Semanal*: entre ellas, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela o *La resurrección de los ídolos*, de Tablada. Según los estudios de Yanna Haddaty Mora, muchas de estas novelas cortas constituyen un núcleo de renovación literaria primordial para la literatura de la época, al publicar tanto obras estridentistas y de la vanguardia como piezas canónicas de la novela de la Revolución; véase de esta autora *Prensa y literatura para la Revolución*. *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)* (México: UNAM / Ediciones de El Universal, 2016): 268.

13 Una excepción importante son los estudios de Viviane Mahieux dedicados a Cube Bonifant aquí citados.

equipo editorial del semanario ilustrado desde tiempos de González Peña y Ross, mostrando gran interés en los acontecimientos, la moda, la cultura, la literatura y la sociedad de las dos capitales del mundo de entonces: París y Nueva York.¹⁴ Esa sensibilidad de época, esa voluntad de acercarse a las metrópolis en el ocaso de la violencia revolucionaria mexicana, queda condensada en los versos iniciales del poema “Quinta Avenida” de José Juan Tablada, publicados en *El Universal* el 24 de mayo de 1918:

Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida,
Tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida...

En los primeros años de la década de 1920, esas mujeres paradigmáticas de la Quinta Avenida estarán todavía más cerca de los lectores mexicanos, al menos tal y como lo retrata el periodismo cultural de *El Universal*.

Los historiadores han observado la aparición de una “nueva mujer”, surgida de las cenizas del conflicto mundial de 1914-1918 e impulsada por los movimientos sufragistas, socialistas y feministas en diversas latitudes. En el ámbito estadounidense, las características atribuidas a la “nueva mujer” se centraban en un cambio de estatus público y privado que, en suma, les brindaba mayor independencia, igualdad laboral y libertad sexual.¹⁵ Esta idea ha sido revisada y puesta en tela en juicio, sobre todo al valorar los contextos en los que se ha escrito semejante capítulo histórico. La “nueva mujer”, argumentan algunos historiadores, fue una ilusión de época bien empaquetada en el arte publicitario y en el consumo, “un constructo cultural creado por el cine americano y la prensa popular”.¹⁶ Si bien atestiguaba cambios significativos en la función familiar, laboral y pública de la mujer con el retiro paulatino de los valores victorianos desde finales del siglo XIX, pronto ese empuje social quedó revertido por corrientes conservadoras y

14 Sobre el cosmopolitismo que dominó el proyecto de Félix E. Palavicini en *El Universal*, véase “El diarismo europeo, el viaje de un director”, en Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución*, 37-40.

15 Para una revisión historiográfica exhaustiva sobre estos conceptos, propagados en Estados Unidos por varios sectores de la intelectualidad, desde finales de la década de los 20 hasta los años 60, véase Estelle B. Freedman, “The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s”, *The Journal of American History* 61, núm. 2 (1974): 372-393.

16 Ruby Maloni, “Dissonance Between Norms and Behaviour: Early 20th Century America’s ‘New Woman’”, *Proceedings of the Indian History Congress* 70 (2009-2010): 886.





antifeministas.¹⁷ La mujer en los años 20 seguía en una cuerda floja: por un lado, sus posibilidades en el mundo laboral se reducían a pocos empleos devaluados;¹⁸ por el otro, la supuesta revolución moral que encarnaba era objeto de constantes ataques para devolverla al rol doméstico de la esposa, al atributo de pureza de la madre, a la abnegación familiar.

Ilusorio o sólo palpable como discurso y política cultural, el aura de emancipación de esta “nueva mujer” del norte global impacta directamente en las páginas que aquí nos atañen. En tanto moda importada y propuesta novedosa de estilo de vida al mero inicio de la década de 1920, la imagen de la “nueva mujer” se cristaliza principalmente en la figura ideal de la *flapper*. Pelo corto y flequillo, labios pintados, minifalda y piernas a la vista, pechos y cintura ocultos, poco protuberantes, emulando un concepto masculino del cuerpo.¹⁹ Su soltería demuestra libertad sexual, una afrenta a los valores de castidad y amor físico-marital.

Basta ver las portadas de *El Universal Ilustrado*, llenas de retratos de mujeres modernas a partir de 1919, la omnipresencia de las tiples y las *flappers*, las entrevistas con actrices y cantantes que tienen vidas espectaculares, para entender que semejante estilo de vida se vendía como aspiración de la mujer moderna. “Si revisamos las portadas, podríamos decir en una frase que *El Universal Ilustrado* escoge ser la revista de las tiples, no de los intelectuales”, apunta Hadatty Mora.²⁰ Para entender la relevancia de esta apuesta estética, vale también recordar la serie de ataques suscitados contra las mujeres que se cortaban el cabello siguiendo este estilo en Ciudad de México en 1924, y que la prensa denominó “las pelonas”. Como ha analizado Anne Rubenstein, la reacción a lo moderno y extranjero del cabello *à la garçon* tenía un componente importante de clase y raza: sólo ciertas mujeres privilegiadas podían aspirar a esta moda de vanguardia —las mujeres blancas y delgadas.²¹ *El Universal* enarbolaba a

17 Christine Bard y Françoise Thébaud, “Los efectos antifeministas de la gran guerra”, en *Un siglo de antifeminismo*, coord. de Christine Bard (Madrid: Biblioteca Nueva, 2000), 129-146.

18 Según Maloni, ocho de cada 10 mujeres trabajaban como maestras en Estados Unidos en los años 20, mientras que el resto de los empleos para ellas se limitaba a tipógrafas, vendedoras o recepcionistas. En la década siguiente, casi un tercio de las trabajadoras se dedicaba al trabajo doméstico; Maloni, “Dissonance...”, 887.

19 “El ideal estético de la *flapper* es el movimiento, sus características son la intensidad, la energía, la volatilidad”, apunta Kenneth A. Yellis en “Prosperity’s Child: Some Thoughts on the Flapper”, *American Quarterly* 21, núm. 1 (1969): 46.

20 Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución*, 46.

21 Anne Rubenstein, “La guerra contra ‘las pelonas’. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México 1924”, en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*,



propósito esa imagen de liberación y señalaba los medios para emularla: ciertos productos, ciertas tiendas, pero también referentes ideológicos y casos de mujeres ejemplares. En un cómic dedicado al drama ciudadano de las pelonas y publicado en el periódico, el ilustrador se preguntaba provocador: “¿cuál es la pelona ideal?” y recordaba a Juana de Arco, que “de peloncita [...] llegó a santa”.²²

Esta afrenta a la moral secular provocaba tensiones incluso al interior de las páginas del periódico: entre lo moderno y lo tradicional, entre lo cosmopolita y lo nacional, entre el centro y la provincia.²³ En una entrega de su humorística columna en *El Universal Ilustrado*, Jerónimo Coignard²⁴ se muestra obligado a “desagraviar [...] a todas las novias provincianas [a quienes dedica varios artículos en entregas anteriores] que se sintieron ofendidas por la poca habilidad con que pretendí establecer una diferencia entre las ‘flappers’ de imitación de que disfrutamos aquí, y las muchachas de provincia, frescas, apetecibles y sencillas como un remanso en verano”.²⁵ Sarcástico, Coignard conmina a los capitalinos a volver a los valores tradicionales, provincianos: “Abandone, pues, a los desdichados capitalinos en su ‘fox’ inacabable, su paseo de Chapultepec eterno, en su ‘cognac’ indefectible, en sus amores epidérmicos y estériles. Llevan en el anca la ígnea marca de la frivolidad”.²⁶ Opone el amor libre de esas *flappers* con el de las provincianas, de “novio único”, con “el concepto religioso que [ellas] todavía tienen del amor”.²⁷ Queda así en entredicho la imagen tradicional de la mujer mexicana ante la emancipación, la modernidad y el cosmopolitismo que representa la *flapper*. De este modo, la mujer y lo

comp. de Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott (México: FCE / UAM-Iztapalapa, 2009), 91-126.

22 “La tragedia de las pelonas”, *El Universal*, 20 de julio de 1924: 5.

23 Como Rubenstein, Adriana Zavala ha estudiado el componente racial que acompañaba esta tensión en el concurso de 1921, *La India Bonita*, impulsado por el periódico, que se proponía encontrar a la mejor representante de la belleza indígena femenina. No escapaba de las ideas de “pureza racial” promovidas por los gobiernos de la posrevolución. Adriana Zavala, “De Santa a India Bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921”, en *Orden social e identidad de género. México siglos XIX y XX*, coord. de María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (Guadalajara: Universidad de Guadalajara / CIESAS, 2006), 149-188.

24 Esta firma es el seudónimo del escritor nicaragüense Francisco Zamora, pareja sentimental de Cube Bonifant. Es el nombre de un personaje de Anatole France.

25 Jerónimo Coignard, “‘Flappers’ y provincianas”, *El Universal Ilustrado*, 13 de marzo 1924: 3.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*



femenino quedan en el centro de una serie de discusiones éticas y estéticas que permean toda la cultura impresa y literaria de esta época posrevolucionaria que Mahieux ha resumido como “un momento de redefinición nacional y cultural, un proceso que desencadenó los debates de 1924-25 en torno al ‘afeminamiento’ de la literatura nacional. Textos con preocupaciones nacionalistas eran alabados como robustos y viriles [...], mientras que obras con influencias extranjeras y preocupaciones estéticas eran consideradas débiles y afeminadas”.²⁸

Registros innovadores: eclecticismo, humor y frivolidad

El principal rasgo de los suplementos culturales aquí estudiados es el eclecticismo, evidente sobre todo en *El Universal Ilustrado*. En los primeros años de la publicación, la irreverencia, la ironía y el desenfado general definen una fuga de la realidad, una vuelta al subjetivismo después de años de solemne sacrificio patrio. Se percibe también la voluntad de abrirse a un público más amplio —de mujeres, precisamente, pero también de obreros—, sin dejar de transitar con libertad entre las esferas de la alta cultura y la cultura popular. Así, se fusionaban crónicas, ensayos históricos, filosóficos o literarios, poesía o narrativa con “temas menos serios: modas, deportes, entrevistas con personalidades conocidas, anécdotas de Nueva York o París”,²⁹ sin soslayar la cobertura del teatro, el cine o el *cabaret* nacionales. La frivolidad y la ligereza deberán convivir con la erudición literaria, la pedagogía y el periodismo; sólo así, se piensa entonces, puede prosperar una empresa periodística-cultural.³⁰

En medio de esta búsqueda, la mujer se vuelve sinónimo del cambio, a medio camino entre la realidad y el sueño, símbolo que refrenda el ocio, la frivolidad y la nueva estética. A esta imagen idealizada contribuye notablemente la columna de Noriega Hope sobre cine que firma con el seudónimo

28 Mahieux, “Cube Bonifant: una escritora...”, 161.

29 Mahieux, “Carlos Noriega Hope...”, 378.

30 Es necesario señalar aquí que toda la empresa de *El Universal*, como apunta Hadatty Mora, “se maneja [...] con una visión empresarial, al concebir al cliente y al anunciante como clientes a complacer, organizando con frecuencia encuestas y promociones para el público”. Siguiendo a esta autora, hay que recordar asimismo que el subtítulo de *El Universal Ilustrado* es *Semanario Artístico Popular*, en donde “el término ‘popular’ se refiere más bien a lo masivo, a lo incluyente, es decir, a destinarse a un público amplio interesado en la cultura urbana moderna que generan los medios masivos de comunicación [...] y no se refiere a lo folklórico popular”; Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución*, 41-45.



de Silvestre Bonnard, titulada *El Teatro del Silencio*, a menudo protagonizada por mujeres. En este espacio aparecen siempre como actrices de teatro o cine, bailarinas o cantantes; rara vez como creadoras intelectuales o periodistas. Se sobresalta cualquier cualidad física, antes que las demás.³¹

Dada esta idealización y la necesidad comercial del periódico, la moda, otro espacio donde la mujer tiene un papel protagónico, empieza a tener un lugar preponderante y a aparecer como una verdadera cultura editorial. No sólo tendrá algunas columnas fijas, como la que firma Madame X en *El Universal Ilustrado*,³² sino que será comprendida como un coto de refinamiento, de escape necesario de la realidad. La presencia de la moda significa una defensa fehaciente de la frivolidad como nuevo *modus vivendi*. Así lo demuestra el artículo “Las modas femeninas actuales vistas por la Condesa de Bazán”, en el que la escritora española Emilia Pardo Bazán toma la temperatura de la época y hace un alegato a favor de la frivolidad: “Tratemos de algo que no sea huelgas, conflictos económicos, atentados sindicalistas, niños escuálidos, y gordos acaparadores; busquemos un refugio en la frivolidad, que también en las horas críticas sociales se tiñe del color de los acontecimientos y se adapta a los sucesos y a las vicisitudes de la historia”.³³

Por su parte, la Marquesa de Cespón, colaboradora del diario bonaerense *La Nación*, explicó en *El Ilustrado* que era natural que semejantes cambios en las mentalidades resultaran de un siglo que había empezado con violencia y muerte: “A raíz de tanta mortandad [en la Europa de la posguerra] cada cual quiere vivir su vida y obrar con una independencia que antes hubiera refrenado la convivencia social”.³⁴ En palabras de Hadatty Mora, hay que destacar entonces “la recurrencia en hacer de la frivolidad el punto de partida del registro del presente”.³⁵

31 En la cúspide de la idealización, una traducción de Manuel Palavicini equipara la belleza musical con la de la mujer —como si esa relación estética fuera natural—, reportando las investigaciones del profesor y artista Dayton S. Miller: “El señor Miller, por medio de un interesante método fotográfico, ha logrado comparar la belleza de una mujer con la de un acorde musical. Es decir, ha logrado expresar la belleza de un perfil con un acorde que le corresponda de una manera perfecta, indiscutible”; Véase “La belleza de las mujeres y la música”, *El Universal*, 4a. sección, 16 de abril de 1922: 3 y 7.

32 Esta columna antes firmada por Esperanza, que suponemos se refiere a Velázquez Bringas, daba cuenta de la llegada de nuevos accesorios de belleza al puerto de Veracruz.

33 *El Universal*, 2a. sección, 1921: 20.

34 La Marquesa de Cespón, “La vida femenina”, 8 de enero 1920: 27.

35 Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución*, 45.



La frivolidad como filosofía editorial moviliza lo trivial, lo ligero y el sentido del humor. No son pocas las páginas en las que predominan registros irónicos, ácidos y burlescos, sobre todo cuando hay que tratar el tema de género y de las relaciones amorosas. El seudónimo de Coignard sirve a estos propósitos. En su columna Mundo, Demonio y Carne (1920-1924),³⁶ las cuestiones “feministas” aparecen esbozadas con irónica preocupación masculina. El uso de la ironía puede ser un arma de doble filo: se asoma el deseo, acaso reprimido, de que las mujeres, al fin, obtengan derechos políticos y accedan a la igualdad y, sin embargo, todo conduce a la ridiculización. En “Una huelga extraordinaria”, por ejemplo, Coignard tiene un sueño revelador, ese territorio tan propicio a que se desenvuelvan los deseos reprimidos: el de un avance tal del sindicalismo femenino que provoca una huelga general de mujeres con consecuencias terribles, ya que “¡la vida pasional de la ciudad se había detenido de súbito! [...] Los hombres, que se burlaron al principio de la huelga, a los cuatro días comenzaron a inquietarse y a los quince estaban desesperados. Las oficinas públicas dejaron de trabajar, porque los empleados no podían estarse quietos”.³⁷ Subyace una alerta contra la amenaza de la organización femenina y su solidaridad reunida en contra de los hombres, desprovistos de amor y de sexo —aunque, como se verá más adelante, ésta no es una postura unánime dentro de los suplementos—, pero también la conciencia de que semejante situación los pone en jaque. Algo similar ocurre en “La conjuración de las clavijas”, crónica que ironiza sobre los siempre infinitos motivos para holgar. “Las mujeres —apunta Coignard—, gracias al indiscutible adelanto del feminismo, han venido a ocupar un sitio importante en la sociedad, distinto del clásico, amable y trascendentalísimo que las costumbres de las épocas anteriores le reservaron al lado del corazón masculino”,³⁸ con lo cual ellas pueden renovar las razones de la huelga y, precisamente, lo hacen las operadoras de la compañía telefónica Ericsson. Un aparente complot de la superiora con los altos empleados las obliga a pagar gran

36 Además del título, los distintos frontispicios que ilustran la columna son claras alusiones bíblicas a la tentación de Eva, motivo de fondo con el que juega y provoca el autor; con marcos inspirados en el *art déco*, mujeres desnudas y curvilíneas dialogan con demonios con patas de chivo y demuestran su ingeniosa complicidad con el ángel caído.

37 Jerónimo Coignard, Mundo, Demonio y Carne, “Una huelga extraordinaria”, *El Universal Ilustrado*, 23 de septiembre de 1921: 5.

38 Jerónimo Coignard, Mundo, Demonio y Carne, “La conjuración de las clavijas”, *El Universal Ilustrado*, 14 de octubre 1920: 3.



cantidad de clavijas que se rompen misteriosamente y ese desaguizado provoca, para colmo, que los altos empleados las seduzcan. Todo concluye con una burla generalizada: “han elevado una solicitud al Consejo de Administración de la Empresa, amenazando con la huelga, si no hay quien ponga coto a la facilidad con que las clavijas se rompen y con que los altos empleados tienden, hacia las empleadas inferiores, sus labios ansiosos y sus manos irreverentes.”³⁹

El desenfado, el sarcasmo y la ironía en la columna de Coignard quieren revelar los extremos absurdos del debate sobre el género: en muchos casos, ponen en ridículo las convenciones de época, caricaturizando y extrapolando las posturas feministas y las antifeministas por igual. Otra entrega, “El heroísmo y la mujer”, es un alegato contra la construcción actual de la heroína, que tiende a prestarle atributos más bien masculinos inaceptables, pero la crónica arranca con una declaración de principios:

Es tan fuerte el prejuicio masculino sobre la debilidad de la mujer que, aun cuando pocos se atreven a confesarlo, casi todos tienen una idea antifeminista de las heroínas. Yo, por ejemplo, relaciono instintivamente la heroicidad y la no femineidad en las mujeres. He necesitado realizar un detenido trabajo de reeducación espiritual para no ver en Santa Juana de Arco a una marimacho.⁴⁰

Tanto la idea presuntamente “feminista” de la heroína, que la convierte en mujer soldado, como ocurrió con la sargento Sofía Poukopwiez, la “antifeminista”, son objeto de escarnio. En realidad, Coignard busca con sus extrapolaciones destruir los lugares comunes, como muestra de nuevo en “Una escapada a la política”, donde el cronista se pone a sí mismo en ridículo; al indagar en las hipótesis prejuiciosas que tiene sobre la victoria del candidato republicano estadounidense, su burlona interlocutora le responde: “Con que usted cree que las mujeres solo podemos decidirnos en política por motivos tan vanales [sic] como el color de los ojos, la forma de la boca o la extensión de los bigotes. ¡Hay [sic], amigo! Nunca lo hubiera supuesto apegado de tal modo al lugar común”.⁴¹

39 *Ibid.*

40 Jerónimo Coignard, Mundo, Demonio y Carne, “El heroísmo y la mujer”, *El Universal Ilustrado*, año 4, núm. 186, 25 de noviembre de 1920: 3.

41 Jerónimo Coignard, Mundo, Demonio y Carne, “Una escapada a la política”, *El Universal Ilustrado*, 15 de agosto de 1920: 3.



Y él agrega: “Avergonzado, murmuré excusas, y callé, convencido de que nunca lograría vindicarme”.⁴²

Miradas sociológicas: lectorado, profesiones, encuestas

La nueva frivolidad y sus representaciones se complementan con un acercamiento más sociológico a ciertas profesiones “femeninas” y, sobre todo, a lo que ya representan ellas como parte de un nuevo lectorado. Ya señalamos la adaptación de la publicidad dirigida a las mujeres en este nuevo contexto, pero esta vez se trata de crear mayor profundidad y mayor cercanía, más allá del consumo. Un buen ejemplo de esto es el siguiente:

Con motivo de la grave crisis económica que se ha desarrollado en los Estados Unidos, durante los últimos meses, muchos de los teatros se han visto obligados a suspender sus funciones, dando esto por resultado el que muchos miles de muchachas coristas, se queden sin tener de qué comer. [...] Ya “Pepe Rouletabile” nos relataba el otro día en un importante periódico semanal de esta ciudad, *El Universal Ilustrado*, que la vida de estas muchachas, es completa y radicalmente diferente a la de las de su clase en los países latinos.⁴³

Aunque supeditada a la mirada, al gusto y a la función familiar del varón y siempre dentro del mundo del espectáculo, se advierte en este reportaje una preocupación social sobre las condiciones materiales reales de estas profesiones, por más frívolas que parezcan.

Ya desde la dirección de María Luisa Ross, *El Universal Ilustrado* daba cuenta del cambio en las estructuras sociales que determinaban a las mujeres. Algo constante en la época de Noriega Hope sería indagar en una mayor variedad de actividades profesionales femeninas. Desde 1919 se publicó un repaso sobre las mujeres estudiantes de medicina en Francia, las industriales en Massachusetts, las mujeres militantes de Argentina;⁴⁴ las

⁴² *Ibid.*

⁴³ “Las coristas americanas se ven obligadas por la crisis actual a dedicarse a sirvientas. Esto no les gustará a las esposas pero los maridos están encantados”; *El Universal*, 4a. sección, 19 de marzo de 1922: 3. Este texto es una buena muestra de los vasos comunicantes que existían entre las páginas culturales de *El Universal* aquí estudiadas: lo que se publicaba en *El Universal Ilustrado* era retomado después en la sección dominical, y viceversa.

⁴⁴ “Actividades femeninas”, *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919: 18.



declaraciones de la primera senadora en Estados Unidos y lo que llevan a pensar sobre los reclamos políticos y sociales de las mujeres en la época.⁴⁵ Algo reconocible desde estos primeros años es el seguimiento, relativamente escaso, aunque constante, de los avances en materia de derechos de las mujeres en la Rusia posrevolucionaria.⁴⁶

Así, se agregan espacios dedicados “en exclusiva” a la mujer, como *Femina*, *Para el Hogar* o *Página Femenil* en *El Universal Ilustrado*, o bien *Página de la Mujer* en el suplemento dominical. En medio de un incesante vaivén de cambios y modificaciones, la mayoría son columnas anónimas y apuntan a un lectorado en común: las mujeres amas de casa. Informan sobre moda, recetas de cocina, artes y labores del hogar, cuestiones de salud e, incluso, una guía de comportamiento para tratar con las “sirvientas”.⁴⁷ En ellas queda claro, sin sacrificar el tono desenfadado y la atmósfera de desparpajo, el interés por entender el nuevo lugar de la mujer en la sociedad posrevolucionaria. En la segunda columna de *Femina*, todavía en tiempos de Ross, se describe “El destino de la mujer” y se afirma que, frente al hombre, la “importancia práctica [de ella] es mayor, cuando el matrimonio la encarga de regir los destinos de su hogar, de velar por la paz doméstica y el porvenir de sus hijos”.⁴⁸ El autor o autora, anónimo, advierte que semejante destino requiere una debida preparación y ser acomodada, no sacrificar el dinero y la educación de los hijos por el lujo y la vanidad.

Otra de estas columnas anónimas, *Página de la Mujer*, da cuenta de la complejidad de esta nueva forma de concebir a la mujer. En su mayor parte, la página se dirige a un público tradicional con los estereotipos esperados: recetas, moda, sugerencias de nombres para los hijos o consejos de maternidad. Lo interesante, sin embargo, es su carga humorística y sus cuestionamientos afilados a las relaciones matrimoniales, que desentonan con el resto del contenido de la columna. Muy elocuente es este texto sobre “Diversos aspectos del matrimonio”:

No es cierto que la única clase de maridos valiosos sea aquella en que el hombre DOMINA a su mujer. El hombre que domina es el rufián y el rufián es un hombre que no vale nada [...] El matrimonio debería ser una socie-

45 E. de Jocelyn, “¿Qué reclaman las mujeres”, *El Universal Ilustrado*, 17 de julio de 1919: 7.

46 “El estudio universitario de la mujer en Rusia”, *El Universal Ilustrado*, 28 de mayo de 1919.

47 *El Universal*, 2a. sección, 2 de enero de 1921: 23.

48 *El Universal Ilustrado*, 11 de enero de 1918: 15.



dad, basada primero en el amor; luego en el amor de la prole; y, por último en el respeto y en la consideración que crece con los años a medida que el hombre y la mujer se van estudiando mutuamente, apreciándose más y más la amistad y lealtad mutuas.⁴⁹

La semana siguiente, otra entrega de la columna va más allá en la crítica matrimonial, denunciando la desigualdad del “contrato”: “Al hombre sí le está permitido el derecho de revisar, de escoger, de mudar, hasta de probar...”⁵⁰ No cabe duda de que el anonimato, en el caso de estas columnas, permitía cierta disrupción del orden y de los valores establecidos.

Estas secciones comparten con otro tipo de textos la intención de atender sociológica y científicamente los procesos asociados a la interacción y a la diferencia entre los sexos. Los títulos de una columna anónima sobre descubrimientos y avances científicos —a menudo orientada hacia las mujeres— denuncian sus ganas de atraer lectores: “La ciencia explica la causa de la debilidad de algunas mujeres por los animales”, o “¿Las mujeres tendrán pronto pezuñas?”⁵¹ Pero vistos de cerca, estos textos delatan un esfuerzo por entender los “comportamientos” de las mujeres desde la ciencia, a veces con resultados menos prejuiciados que otros. El texto dedicado a las pezuñas, por ejemplo, comenta las afirmaciones del presidente de la Asociación Nacional de Callistas de Inglaterra sobre las deformaciones que puede ocasionar el calzado y las consecuencias específicas de los tacones, comparables con los zapatos tortuosos que usan las chinas por obligación.⁵² En este caso, la columna subordina ideales de belleza femenina a la salud. Un tercer ejemplo de este material “cientificista” reflexiona sobre las cirugías plásticas de la época, a través de historias de mujeres que decidieron intervenir en lo que se podría describir como un acto de autonomía sobre su cuerpo.⁵³ Finalmente, como muestra del tono disruptivo que buscaba esta columna, se puede citar la del domingo 18 de noviembre de 1923: “Es más fácil gobernar cuatro esposas que una. La poligamia como obra de misericordia”.⁵⁴ Con un espíritu similar, se publicaba en 1922 una sección llamada Consultas Femeninas Resueltas

49 *El Universal*, 4a. sección, 13 de mayo de 1923: 2.

50 *El Universal*, 4a. sección, 25 de mayo de 1923: 2.

51 *El Universal*, 4a. sección, 9 de diciembre de 1923: 3.

52 *El Universal*, 4a. sección, 6 de enero de 1924: 3.

53 *El Universal*, 4a. sección, 3 de agosto de 1924: 2.

54 *El Universal*, 4a. sección, 8 de noviembre de 1923: 3.



Femeninamente, que daba cabida a preguntas sobre el matrimonio, el sexo, el amor y los remedios caseros (a veces hechas por hombres).⁵⁵

En suma, entre disrupción y tradicionalismo, pervive la búsqueda de un conocimiento exacto de los gustos del lectorado al que hay que acercarse lo más posible, lo cual se resume en la interpelación explícita de Manuel Puig Casauranc: “Bien quisiera, lectora amiga, en este ensayo de psicología femenina tener de ti una carta de amor”.⁵⁶ El acercamiento a los lectores permite la entrada de géneros periodísticos que faciliten la interacción y reduzcan la distancia entre emisor y receptor del mensaje. Así, aparece una serie de encuestas en las que, sin abandonar el tono juguetón, irónico, los roles entre los géneros son objeto de irrisión, a costa de los hombres.⁵⁷ Ante la pregunta “¿Se casaría usted con un literato?”, Nahui Ollin contesta tajante: “Nunca me casaré con algún hombre... literato o zapatero, ya que todos, con distintas personalidades, son, en el fondo, los mismos”.⁵⁸ En cambio, Cube Bonifant admite: “sí me casaría con un literato. Y con mayor entusiasmo con uno que hubiera publicado aunque fuera la mitad de un libro, hubiera ido a París, y usara polainas...”.⁵⁹ El interés de la pregunta radica precisamente en que las respuestas pueden albergar las posturas de soltería, asociadas a la independencia de la *flapper* (Ollin), o a la admiración algo absurda por las polainas, el cosmopolitismo parisino, sobre todo si todo esto viene a medias tintas, con “medio libro” publicado (Bonifant). De nuevo, la convivencia de posturas opuestas, su diálogo relajado y la ambigüedad aseguran un atractivo para todos, y todas.

Las mujeres que hacían *El Universal*

Buena parte de la renovación de registros y aproximaciones de *El Universal*

55 Firmada por las redactoras de *El Universal Ilustrado*, aunque después solamente por Blanca de Montalbán; véanse, por ejemplo, el 2 de febrero de 1922 y el 16 de marzo de 1922.

56 [S. f.]

57 Ejemplos son: “¿Cuál debe ser la actuación de la mujer en los tiempos modernos”, 11 de agosto de 1921; “¿Qué prefiere usted, amar o ser amada?”, 7 de julio de 1921; “Si las mujeres mandasen”, 7 de febrero de 1924; encuesta de Óscar Leblanc.

58 “¿Se casaría Ud. con un literato?”, encuesta de Óscar LeBlanc, *El Universal Ilustrado*, 23 de octubre 1923: 44. Es importante señalar que esta encuesta a las mujeres es precedida por una hecha a los hombres, titulada “¿Se casaría Ud. con una literata?”, también de Óscar LeBlanc, *El Universal Ilustrado*, 16 de octubre de 1923: 11 y 47.

59 “¿Se casaría Ud. con un literato?”.

al tema de la mujer se debe también a que incorporó a escritoras y periodistas, y publicó a numerosas autoras. Sobresale la poesía de Josefina Zendejas, Alfonsina Storni, Catalina d'Erzell,⁶⁰ o de la chilena Gabriela Mistral.⁶¹ María Luisa Ross, que siguió colaborando en el periódico después de dejar la dirección, escribía cuentos y, además, traducía textos literarios.⁶² También publicaba Amada Linaje de Becerra —quien más tarde sería miembro del Ateneo Mexicano de Mujeres—⁶³ y en ocasiones aparecían crónicas de otra de las reconocidas periodistas de la época, Virginia Huerta Jones.⁶⁴ También es interesante ver la novedosa publicación de obra gráfica de algunas mujeres.⁶⁵

Aprovechando el cobijo de la ficción, en muchos de los cuentos los personajes se rebelan contra los roles tradicionales de la feminidad.⁶⁶ Este compromiso vanguardista de los editores de *El Universal* queda claro con la publicación de la literatura erótica de algunas autoras de fama internacional, consideradas “escandalosas” también en el extranjero. En 1920 se tradujeron relatos amorosos de la escritora británica Elinor Glyn, que abrieron la sección dominical durante varios meses,⁶⁷ y de la escritora francesa Colette —cuya identidad real, Sidonie-Gabrielle Colette, se conocía desde 1919—.⁶⁸ El erotismo se volvería un rasgo distintivo de la publicación, con relatos firmados por múltiples seudónimos.⁶⁹

60 *El Universal*, 4a. sección, 25 de noviembre 1923; *El Universal*, 3a. sección, 20 de febrero de 1921: 19. También hay muchas novelas cortas de Catalina d'Erzell: *El Universal*, 4a. sección, 12 de febrero de 1922: 6, y 19 de marzo de 1922: 7.

61 *El Universal*, 4a. sección, 20 de julio de 1924.

62 “Luis Orsini, A las buenas”, trad. de María Luisa Ross, *El Universal ilustrado*, 12 de abril de 1918: 5; María Luisa Ross, “Pascua Florida”, *El Universal*, 28 de marzo de 1920: 1.

63 Amada Linaje de Becerra, “Remedio supremo”, *El Universal*, 4 de abril de 1920: 1.

64 Virginia Huerta Jones, “¡Nueva York!”, *El Universal*, 11 de julio de 1920: 4.

65 “Dibujos de Carolina Castañeda”, *El Universal*, 28 de octubre de 1923.

66 Carmelina, “Andrea”, *El Universal*, 4a. sección, 27 de enero de 1924: 2; Carmelina, “Frívola”, *El Universal*, 4a. sección, 9 de marzo de 1924: 2; Catalina D'Erzell, “La mujer del torero”, *El Universal*, 4a. sección, 18 de noviembre de 1923: 2; H. C. Principi, “El dolor de no amar”, *El Universal*, 4a. sección, 9 de enero de 1927: 3; Sara Insua, “La primera aventura”, *El Universal Magazine*, 16 de enero de 1927: 1.

67 La serie se llamó Mis secretos de amor y se publicó en la 2a. sección durante varios domingos de marzo, abril y mayo de 1920, con ilustraciones de Howard Chandler Christy.

68 Antonio G. de Linares, “Mujeres de París. Los avatares de Claudina”, *El Universal Ilustrado*, 10 de enero de 1919: 4.

69 Unos de los autores es conocido: Teodoro Buenabad, era el seudónimo del poeta José Dolores Frías Rodríguez; Teodoro Buenabad, “Lolita la tamalera”, *El Universal*, 2a. sección, 7 de marzo de 1920: 2.



Junto a los personajes de ficción, la mujer de esta nueva época se volvía de carne y hueso en las biografías y reportajes sobre mujeres del mundo del espectáculo, que ya comentamos. En algunas ocasiones, eran ellas mismas las que escribían sobre su vida, sus viajes y sus avatares en profesiones en las que había espacio para la autonomía y la libertad femeninas. Es el caso particular de la actriz francesa Sarah Bernhardt, epítome de la mujer liberada en los años 20, de quien se tradujeron textos autobiográficos, además de otros escritos dedicados a ella.⁷⁰

Una presencia notable, que ejemplifica bien lo prolífico de algunas de estas escritoras, es Cube Bonifant. Esta escritora sinaloense, que llegó a la redacción de *El Universal Ilustrado* a los 17 años de edad, estuvo en la pugna por convertirse en la primera escritora profesional de México, según sugiere su principal estudiosa, Viviane Mahieux, y llegó incluso a dirigir unos números del semanario en 1934. Bonifant destaca rápidamente como escritora de tintes mordaces y provocadores: sabía muy bien “responder a la oferta cultural de la capital. Conocía —agrega Mahieux— las normas que regían el buen gusto al que debía de atenerse una joven con intereses literarios, pero se complacía en no seguirlos”.⁷¹ Aunque en un inicio la confinaron a espacios Sólo para Mujeres, como se llamó su columna inicial en *El Universal Ilustrado*, sus textos no se restringían a temas “femeninos”. Además, es importante destacar cómo construyó su propio personaje de mujer moderna y crítica; siguiendo a Mahieux: “[Bonifant] asume desde el principio una pose decadentista. Combina una sexualidad rebelde y poco tradicional (selecciona como modelo a un escritor conocido [Álvaro Retana] por sus novelas eróticas y por su propia homosexualidad) con la imagen de una niña traviesa impaciente con cualquier forma de decoro social”.⁷²

De manera similar a lo que representa Coignard, Bonifant no comulga con ninguno de los debates sobre la mujer de su época: “se encuentra tan lejos del ideal de la mujer abnegada como del modelo femenino de responsabilidad cívica que predominaba en la oficialidad posrevolucionaria: el de la educadora”.⁷³ Al romper tantos moldes y alejarse notablemente de las expectativas, Bonifant incomodaba visiblemente a algunos de sus pares varones. Como ha relatado también Mahieux, el Chango García

70 *El Universal*, 4a. sección, 20 de enero de 1924.

71 Mahieux, “Cube Bonifant: una escritora...”, 154.

72 *Ibid.*, 159.

73 *Ibid.*, 160.



Cabral, caricaturista en el *Excelsior*, y de quien Bonifant se burló en 1923, la atacó señalando su promiscuidad, su peinado y su trabajo.⁷⁴ Bonifant era la muestra viviente de las tensiones, las sospechas y el nerviosismo que generaban las mujeres que se abrían paso fuera de los hogares. A decir de Mahieux, “Bonifant se esfumó de la vida periodística de un modo tan repentino como llegó. Si escribió después de la segunda mitad de 1940 fue poco o nada. Vivió en el olvido público hasta su muerte en 1993”.⁷⁵

En todo caso, la llegada de las mujeres a *El Universal* no solía ser tan triunfal ni tan azarosa como en el caso de Cube Bonifant. Es posible identificar un patrón común en varias de las escritoras y escritores de *El Universal*: su vínculo con la Secretaría de Educación Pública en los años de Vasconcelos, reconocido por su insistente incorporación de mujeres al magisterio. En el vibrante ambiente educativo de la posrevolución participaron la propia Ross y Gabriela Mistral.⁷⁶ Aunque muchas de las mujeres del mundo de la educación encontraron en el periodismo otro ámbito de participación en la vida pública nacional —es, por ejemplo, el caso de Adelina Zendejas, colaboradora regular de *Revista de Revistas* y *El Universal Gráfico* a finales de la década de 1920—. ⁷⁷ En *El Universal*, el hilo conductor entre ambos mundos parece haber sido Esperanza Velázquez Bringas, jefa de redacción del equipo de Noriega Hope y activa participante de la SEP, que fue, a partir de 1924, jefa del Departamento de Bibliotecas.

Tras firmar diversas secciones, a veces con algunos de sus seudónimos, el nombre de Velázquez Bringas prácticamente desaparece del periódico después de su primer año de trabajo, en 1920. Sin embargo, no desaparece su impronta en los temas y autores de los suplementos culturales de *El Universal*. Además de los autores a los que se puede suponer que les abría las puertas, Velázquez Bringas se dedicó a los proyectos editoriales más diversos. En el mismo afán de atraer lectoras, escribió varias columnas en el tono frívolo ya comentado. Así, firmaba una columna con el seudónimo de Hedda Gabler, dedicada a cubrir diversos eventos socia-

74 Viviane Mahieux, “Cube Bonifant, una vida en la prensa”, *Letras Libres* (18 de junio 2014), acceso el 17 de mayo de 2022, <https://www.letraslibres.com/mexico/cube-bonifant-una-vida-en-la-prensa>.

75 *Ibid.*

76 Puede suponerse que fue el caso de muchos otros colaboradores, como muestra José Dolores Frías Rodríguez, quien trabajó en la dirección de publicaciones de la SEP entre 1924 y 1925.

77 Gabriela Cano, “Adelina Zendejas: arquitecta de su memoria”, *Debate Feminista* 8 (septiembre de 1993).



les, entre fiestas y visitas de escritores y artistas a Ciudad de México.⁷⁸ Otra columna se encargaba de la llegada de nuevos productos de moda al puerto de Veracruz, llamada Confecciones de “Al Puerto de Veracruz”; longeva, apareció firmada primero por Esperanza y luego por Madam X. Por su contenido y formato, parece una sección pagada, dedicada a la promoción de ciertas marcas, aunque a veces el tono es de una erudición disonante, como en el caso de “Los tocados fantásticos y las imitaciones de las siluetas creadas por pintores antiguos”, en donde se comentan los sombreros de la época y sus similitudes con los retratos de Goya y Velázquez.⁷⁹ Segura de que “el ideal más grande es que la mujer llegue a ser un ser humano y consciente de sus derechos y deberes”,⁸⁰ Velázquez Bringas también hacía entrevistas a importantes exponentes del feminismo, como se verá más adelante.

Al final, a tono con las preocupaciones de la SEP, la editora también impulsó una serie de reflexiones pedagógicas —veta original del camino a la liberación de la mujer— distintivas en *Lecturas para los Niños*, una sección publicada los domingos que mezclaba notas literarias, históricas, científicas y morales.⁸¹ Aunque la columna se mantuvo varios años, Velázquez Bringas dejó de firmarla en la segunda aparición; se puede suponer, no obstante, que ella siguió a su cargo y experimentó con el tipo de textos, autores y registros que más tarde se imprimirían en sus imprescindibles *Lecturas populares para escuelas primarias, superiores y especiales* (1926).⁸²

Negociaciones con el feminismo de los 20

El paso de Velázquez Bringas por *El Universal* es distintivo por la cobertura que dio al feminismo, del cual se encargó al informar sobre eventos relacionados con el movimiento, pero también dando voz a algunas de sus protagonistas y debatiendo la pertinencia de sus premisas. Más allá del

78 Esta firma duró únicamente de 1920 a 1921.

79 Esperanza Velázquez Bringas, Confecciones de “Al Puerto de Veracruz”, *El Universal Ilustrado*, 22 de abril de 1920: 3.

80 Esperanza Velázquez Bringas, “La Liga Internacional de Mujeres. La presidenta del comité de relaciones panamericanas hace un llamamiento a la mujer mexicana”, *El Universal Ilustrado*, 1o. de abril de 1920: 2.

81 Buen ejemplo es “Contra el vicio de fumar”. Esperanza Velázquez Bringas, *Lecturas para los Niños*, *El Universal*, 2a. sección, 14 de marzo de 1920: 4.

82 Esperanza Velázquez Bringas, *Lecturas populares para escuelas primarias, superiores y especiales* (México: Sociedad de Edición y Librería Franco Americana, 1926).



concepto de las mujeres como sujeto de consumo y las ganas generalizadas de escapar de una cruenta realidad, el auge del movimiento por su liberación cobró relevancia real en estos años y, es más, generó adeptos. La participación de Velázquez Bringas en los círculos y congresos feministas se refleja en un texto de la sección dominical de *El Universal* sobre las obras de la historiadora Elizabeth Murray Shepherd, la editora y sufragista Florence Jackson Stoddard y Jeannette Rankin, la primera mujer electa del Congreso estadounidense.⁸³ Si bien la nota no tiene firma, podemos suponer que la escribió la propia Velázquez Bringas, que un par de semanas antes había publicado una entrevista a Murray y su trabajo sobre la historia de la mujer en *El Universal Ilustrado*, en donde, de paso, aprovechó para comentar la presencia de la inglesa en México y convocar al Congreso Internacional de Mujeres, que tendría lugar en Estocolmo el mes siguiente. A éste asistirían las mujeres mencionadas y, lo sabremos más tarde, la propia Velázquez Bringas como parte del Comité Mexicano.⁸⁴

Aunque no lo hacía de manera sistemática, en esos años el periódico dio seguimiento a los congresos y eventos que discutían el feminismo en México y, en algunas ocasiones, en el extranjero.⁸⁵ Incluso en una de las páginas dedicadas a las novedades de la moda, se llegan a publicar artículos sobre feminismo como “La intervención de la mujer en la vida” y “A propósito del feminismo. Un poco de literatura filosófica”.⁸⁶ Como parte de este proceso, un esfuerzo por definir el feminismo, en tanto ideología y movimiento simultáneo, es reconocible. Una de las vetas más interesantes de esto —y contribución invaluable para la historia intelectual del feminismo en nuestro país— es haber dado pie a que mujeres y hombres compartieran sus opiniones al respecto. Un artículo firmado por el español José Martínez Ruiz, Azorín, por ejemplo, señalaba que “las objeciones que se le hacen al feminismo son generalmente del mismo valor —escaso o nulo— que las que se hacen a otras aspiraciones sociales. Reposan todas en la perennidad,

83 Juan M. Durán C., “Una nueva historia del mundo”, *El Universal*, 2a. sección, 5 de mayo de 1920: 3.

84 Esperanza Velázquez Bringas, “Elizabeth Murray Sheperd, oradora, historiadora, y humorista. México y el congreso internacional de mujeres en Cristiana”, *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920: 16.

85 Ejemplo de esto son las notas dedicadas al Comité Mexicano del Congreso Internacional de Mujeres el 13 de mayo de 1920, o a la Liga Internacional de Mujeres, el 1o. de abril de 1920, o el artículo de Magda Donato, “La conspiración de los países latinos”, sobre el Congreso Internacional Feminista celebrado en Ginebra, *El Universal Ilustrado*, 4 de noviembre de 1920: 28.

86 *El Universal*, 4a. sección, 19 de febrero de 1922: 5.



en la inmutabilidad de ciertas modalidades históricas”.⁸⁷ En una afrenta al “conservadurismo”, el autor es categórico: “No existe de definitivo sino lo que el hombre no puede cambiar: las leyes de la materia: Todo lo demás es modificable y transitorio”.⁸⁸ Esta intuición de que el cambio había llegado para quedarse se deja ver incluso en textos menos explícitamente feministas. Aldo Baroni, por su parte, asume que el siglo que empieza “ha andado su camino al ‘leit-motif’ de un paso de dama”.⁸⁹

No faltaba quien recibiera estas ideas con cierta reticencia. “¿Para qué cambiar las cosas, si las mujeres siempre han gobernado al mundo?”, se pregunta el autor anónimo de “A propósito del feminismo. Un poco de literatura filosófica”, afirmando que Beatriz, la amante ideal de Dante, perdería todo su encanto “si llegásemos a enterarnos de que perteneció a un centro feminista”.⁹⁰ O bien, otra traducción de Manuel Palavicini, cuyo encabezado era casi amarillista: “De cómo las muchachas ‘sedientas’ de amor, impulsadas por sus locas ansias de placer, inquietan a los estudiantes de la Universidad de Brown”.⁹¹ La acusación sostenía que las buscadas y pretendidas “libertades de la mujer” provocan una “tendencia morbosa hacia los placeres”. Sobresale el miedo “de que desaparezca para siempre la joven pura e ingenua con que nos gustaba soñar”.⁹² Hace eco a esto un artículo que se enfocaba en “Lo que opina Su Santidad el Papa Benedicto acerca de las modas femeninas actuales”: llamado al recato, a la falta de adorno, a la creación de un “vestido moral”, con una sección inicial que se pregunta si “¿Debe ponerse coto al afán creciente de desnudez?”.⁹³

Pero quizá la muestra más clara del temor a la mujer liberada sea la “Fantasía feminista”, firmada por Clement Bautel en 1918, que retrataba con ironía el futuro, en 1958, cuando las mujeres ya usaran pantalones, ese “símbolo de la liberación del sexo sometido durante tantos siglos a la tiranía del hombre”. En el mundo que dibuja el autor, se juzga a las mujeres que usan falda, los hijos son cada vez más raros, las madres dedicadas a ellos son apedreadas, hasta que, de pronto, un cartel en París anuncia:

87 Azorín, *El Universal*, 2a. sección, 8 de agosto de 1920: 3.

88 *Ibid.*

89 Aldo Baroni, “Feminismo. La idea de Margarita Cantón”, *El Universal*, 2a. sección, 29 de agosto de 1920: 2.

90 “A propósito del feminismo. Un poco de literatura filosófica”, *El Universal*, 2a. sección, 25 de febrero de 1923.

91 Es un artículo a ocho columnas del periódico estudiantil *Brown Daily Herald*.

92 *El Universal*, 4a. sección, 17 de abril de 1921: 27.

93 *El Universal*, 4a. sección, 24 de abril de 1921: 31.



“Liga de las nuevas feministas. ¡Mujeres! La libertad nos pesa. Es una falsa libertad, como todas. Se dice que nuestras antepasadas no eran felices. ¡Sí lo eran! [...] eran reinas de la familia [...] eran reinas del hombre”.⁹⁴ Las tensiones que generaban los cambios en la autopercepción de ciertas mujeres y el avance de un movimiento que pugnaba por más derechos para ellas se reporta cabalmente en *El Universal*. En este vaivén, las ideas novedosas retaban a los lectores: un sector educado de la población que, sin embargo, era mayoritariamente conservador.

El sufragio, que era el tema más apremiante y también más discutido del movimiento desde finales de la Revolución, curiosamente no es el eje de la cobertura que hace *El Universal*. Una de las encuestas revela algunas pistas: a la pregunta de “Si las mujeres mandasen”, suscitada por el sufragio femenino y la representación política lograda en España en las elecciones municipales, la propia Esperanza Velázquez Bringas, sin rechazar explícitamente el sufragio femenino, afirma que se contenta con estar del lado de los obreros y “defenderlos desinteresadamente”, pues considera que los puestos políticos la convertirían en “sanguijuela del trabajador”. Los redactores la describen así: “Amiga de los obreros, líder socialista y propagandista política, además su vida agitada y pintoresca tiene más de apóstol que de mujer. [...] Seguramente la eterna preocupación ahogó el encanto de su feminidad”.⁹⁵ Sumado al viejo dilema de si priorizar la subversión de las clases antes que de los sexos que insinúa Bringas, las opiniones de María Teresa Montoya, una famosa actriz, son también reveladoras: “nuestras mujeres no están todavía preparadas para el sufragio, ni los hombres de México sabrían respetar como se debe a una mujer que traspusiera el dintel del gineceo”; aunque, no puede evitar declarar que, en todo caso, “el feminismo es el recurso de la mujer fea”.⁹⁶

Conclusiones

La serie de búsquedas y experimentos aquí estudiada da cuenta de un momento de cambio cultural único impulsado gracias a una creatividad editorial en plena ebullición. Aun así, éste ha sido apenas un asomo a las

94 Clement Bautel, “El feminismo en 1958. Fantasía humorística”, *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1918: 7.

95 Nótese el prejuicio de que la mujer militante y feminista pierde sus dotes: es el estereotipo de la “marimacho” que, como comprobamos, dura toda la década; Óscar Leblanc, “Si las mujeres mandasen”, *El Universal Ilustrado*, 7 de febrero de 1924.

96 *Ibid.*



disputas en que se encontraba la relación entre los géneros y el concepto de la “nueva mujer” registrada por *El Universal*. Múltiples vetas de investigación se abren al evocar la red de redactores y colaboradores, su influencia en otros ámbitos de la esfera pública nacional, la presencia de temas y autores internacionales, entre otras indagaciones estéticas y políticas que exceden este estudio.

A pesar de su distribución nacional, el sesgo capitalino de *El Universal* es claro. Las ideas de vanguardia que transmite muestran ese primer límite territorial muy marcado. De esa manera, la disputa de los sentidos que se hace evidente en sus páginas, por muy reveladora que sea, está lejos de ser generalizable.⁹⁷ Sin embargo, el periódico funge como testigo de una serie de novedades que sí son reconocibles en otros ambientes urbanos del país: la presencia expandida de las mujeres en el mundo laboral, su novedosa posibilidad de consumo y las oportunidades y dilemas que trajo consigo el feminismo. Como se ha visto aquí, todo esto se complementa con un auténtico interés por registrar y analizar los cambios sociales producidos durante la posrevolución. Las variaciones del tema de la mujer, aunadas al eclecticismo característico del periodismo cultural de *El Universal*, son una expresión genuina, mexicana y cosmopolita de los locos años 20 del siglo xx.

Bibliografía

- “A propósito del feminismo. Un poco de literatura filosófica”. *El Universal*, 2a. sección, 25 de febrero de 1923.
- “Actividades femeninas”. *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919: 18.
- Azorín. *El Universal*, 2a. sección, 8 de agosto de 1920: 3.
- Bard, Christine y Françoise Thébaud. “Los efectos antifeministas de la gran guerra”. En *Un siglo de antifeminismo*. Coordinación de Christine Bard, 129-146. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

97 Cube Bonifant nos da una buena idea del desfase entre las ideas de los colaboradores de *El Universal* y el resto del país en una columna que dedica a un “viaje en provincia”, en donde se le pregunta si sigue siendo rebelde, se la juzga por su uso del sombrero y le comentan que ahí en provincia, todas las mujeres son “como siempre: tontas”. Un par de semanas después mantiene el mal sabor de boca y cita el siguiente intercambio de impresiones: “Lástima de muchacha, es muy ‘mona’ pero dicen que ese viaje a Europa la ha ‘despertado’ mucho. Apenas puedo contenerme —concluye Bonifant—. No le insulto porque lleva unos lentes redondos”. Estas columnas de Bonifant dedicadas a la provincia aparecen en *El Universal Ilustrado* del 7 al 21 de abril de 1921.



- Baroni, Aldo. "Feminismo. La idea de Margarita Cantón". *El Universal*, 2a. sección, 29 de agosto de 1920: 2.
- Bautel, Clement. "El feminismo en 1958. Fantasía humorística". *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1918: 7.
- "La belleza de las mujeres y la música". *El Universal*, 4a. sección, 16 de abril de 1922: 3 y 7.
- Buenabad, Teodoro. "Lolita la tamalera". *El Universal*, 2a. sección, 7 de marzo de 1920: 2.
- Cano, Gabriela. "Adelina Zendejas: arquitecta de su memoria". *Debate Feminista* 8 (septiembre de 1993).
- Cano, Gabriela. "Las precursoras. Hermila Galindo". *Fem*, año 12, núm. 72 (1988).
- Cano, Gabriela, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, comps. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.
- Carmelina. "Andrea". *El Universal*, 4a. sección, 27 de enero de 1924: 2.
- Carmelina. "Frívola". *El Universal*, 4a. sección, 9 de marzo de 1924: 2.
- Coignard, Jerónimo. "'Flappers' y provincianas". *El Universal Ilustrado*, 13 de marzo 1924: 3.
- Coignard, Jerónimo. Mundo, Demonio y Carne, "La conjuración de las clavijas". *El Universal Ilustrado*, 14 de octubre de 1920: 3.
- Coignard, Jerónimo. Mundo, Demonio y Carne, "Una escapada a la política". *El Universal Ilustrado*, 15 de agosto de 1920: 3.
- Coignard, Jerónimo. Mundo, Demonio y Carne, "El heroísmo y la mujer". *El Universal Ilustrado*, año 4, núm. 186, 25 de noviembre de 1920: 5.
- Coignard, Jerónimo. Mundo, Demonio y Carne, "Una huelga extraordinaria". *El Universal Ilustrado*, 23 de septiembre de 1921: 5.
- "¿Cuál debe ser la actuación de la mujer en los tiempos modernos". *El Universal*, 11 de agosto de 1921.
- D'Erzell, Catalina. "La mujer del torero". *El Universal*, 4a. sección, 18 de noviembre de 1923: 2.
- "Dibujos de Carolina Castañeda". *El Universal*, 28 de octubre de 1923.
- Donato, Magda. "La conspiración de los países latinos". *El Universal Ilustrado*, 4 de noviembre de 1920: 28.
- Durán C., Juan M. "Una nueva historia del mundo". *El Universal*, 2a. sección, 5 de mayo de 1920: 3.
- E. de Jocelyn. "¿Qué reclaman las mujeres". *El Universal Ilustrado*, 17 de julio de 1919: 7.

- “El estudio universitario de la mujer en Rusia”. *El Universal Ilustrado*, 28 de mayo de 1919.
- Freedman, Estelle B. “The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s”. *The Journal of American History* 61, núm. 2 (1974): 372-393.
- Hadatty Mora, Yanna “El diarismo europeo, el viaje de un director”. En *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*, 37-40. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones de El Universal, 2016.
- Hadatty Mora, Yanna. *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones de El Universal, 2016.
- Hernández Tellez, Josefina. “Las mujeres y la opinión periodística”. En *Las claves necesarias de una comunicación para la democracia*. Coordinación de Aimée Vega Montiel, Maricela Portillo, Jerónimo Repoll, 303-332. Tabasco: Asociación Mexicana de Investigaciones de la Comunicación / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2008.
- Huerta Jones, Virginia. “¡Nueva York!”. *El Universal*, 11 de julio de 1920: 4.
- Insua, Sara. “La primera aventura”. *El Universal Magazine*, 16 de enero de 1927: 1.
- La Marquesa de Cespón. “La vida femenina”. *El Universal*, 8 de enero 1920: 27.
- “La tragedia de las pelonas”. *El Universal*, 20 de julio de 1924: 5.
- Leblanc, Óscar. “Si las mujeres mandasen”. *El Universal Ilustrado*, 7 de febrero de 1924.
- Linaje de Becerra, Amada. “Remedio supremo”. *El Universal*, domingo 4 de abril de 1920: 1.
- Linares, Antonio G. de. “Mujeres de París. Los avatares de Claudina”. *El Universal Ilustrado*, 10 de enero de 1919: 4.
- “Luis Orsini, A las buenas”. Traducción de María Luisa Ross. *El Universal Ilustrado*, 12 de abril de 1918: 5.
- Mahieux, Viviane. “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”. *Revista de Estudios Hispánicos* 45, núm. 2 (2011): 375-396.
- Mahieux, Viviane. “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario”. *Revista de Crítica Latinoamericana*, año 33, núm. 66 (2007): 153-172.
- Mahieux, Viviane. “Cube Bonifant, una vida en la prensa”. *Letras Libres* (18 de junio de 2014). Acceso el 13 de marzo de 2021. <https://www.letraslibres.com/mexico/cube-bonifant-una-vida-en-la-prensa>.



- Maloni, Ruby. "Dissonance Between Norms and Behaviour: Early 20th Century America's 'New Woman'". *Proceedings of the Indian History Congress* 70 (2009-2010): 880-886.
- Porter, Susie S. *From Angel to Office Worker: Middle-Class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.
- Principi, H. C. "El dolor de no amar". *El Universal*, 4a. sección, 9 de enero de 1927: 3.
- "¿Qué prefiere usted, amar o ser amada?". *El Universal*, 7 de julio de 1921.
- Ross, María Luisa. "Pascua Florida". *El Universal*, 28 de marzo de 1920: 1.
- Rubenstein, Anne. "La guerra contra 'las pelonas'. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México 1924". En *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Compilación de Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, 91-126. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.
- Saborit, Antonio. "El Universal Ilustrado. Vida y tiempos". En *El Universal Ilustrado. Antología*. Coordinación de Antonio Saborit. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Saborit, Antonio, coord. *El Universal Ilustrado. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- "¿Se casaría Ud. con un literato?". Encuesta de Óscar LeBlanc. *El Universal Ilustrado*, 23 de octubre 1923: 44.
- "¿Se casaría Ud. con una literata?". Encuesta de Óscar LeBlanc. *El Universal Ilustrado*, 16 de octubre 1923: 11 y 47.
- "Actividades femeninas". *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1919: 18.
- "La belleza de las mujeres y la música". *El Universal*, 4a. sección, 16 de abril de 1922: 3 y 7.
- "Dibujos de Carolina Castañeda". *El Universal*, 28 de octubre de 1923.
- "El estudio universitario de la mujer en Rusia". *El Universal Ilustrado*, 28 de mayo 1919.
- Tuñón Pablos, Esperanza y Juan Iván Martínez Ortega. "La propuesta político-feminista de Hermila Galindo: tensiones, oposiciones y estrategias". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género* 3, núm. 6 (2017): 1-35.
- El Universal*, 7 de octubre de 1923.
- El Universal*, 2a. sección, 1921: 20.
- El Universal*, 2a. sección, 2 de enero de 1921: 23.
- El Universal*, 3a. sección, 20 de febrero de 1921: 19.

- El Universal*, 4a. sección, 17 de abril de 1921: 27.
- El Universal*, 4a. sección, 24 de abril de 1921: 31.
- El Universal*, 4a. sección, 12 de febrero de 1922: 6.
- El Universal*, 4a. sección, 19 de febrero de 1922: 5.
- El Universal*, 4a. sección, 19 de marzo de 1922: 3 y 7.
- El Universal*, 4a. sección, 13 de mayo de 1923: 2.
- El Universal*, 4a. sección, 25 de mayo de 1923: 2.
- El Universal*, 4a. sección, 8 de noviembre de 1923: 3.
- El Universal*, 4a. sección, 25 de noviembre de 1923.
- El Universal*, 4a. sección, 9 de diciembre 1923: 3.
- El Universal*, 4a. sección, 6 de enero de 1924: 3.
- El Universal*, 4a. sección, 20 de enero de 1924.
- El Universal*, 4a. sección, 20 de julio de 1924
- El Universal*, 4a. sección, 3 de agosto de 1924: 2.
- El Universal Ilustrado*, 11 de enero de 1918: 15.
- El Universal Ilustrado*, 7-21 de abril de 1921.
- Velázquez Bringas, Esperanza. Confecciones de “Al Puerto de Veracruz”.
El Universal Ilustrado, 22 de abril de 1920: 3.
- Velázquez Bringas, Esperanza. “Elizabeth Murray Sheperd, oradora, historiadora, y humorista. México y el congreso internacional de mujeres en Cristiana”. *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920: 16.
- Velázquez Bringas, Esperanza. Lecturas para los Niños. *El Universal*, 2a. sección, 14 de marzo de 1920: 4.
- Velázquez Bringas, Esperanza. *Lecturas populares para escuelas primarias, superiores y especiales*. México: Sociedad de Edición y Librería Franco Americana, 1926.
- Velázquez Bringas, Esperanza. “La Liga Internacional de Mujeres. La presidenta del comité de relaciones panamericanas hace un llamamiento a la mujer mexicana”. *El Universal Ilustrado*, 1o. de abril de 1920: 2.
- Yellis, Kenneth A. “Prosperity’s Child: Some Thoughts on the Flapper”. *American Quarterly* 21, núm. 1 (1969): 46.
- Zavala, Adriana. “De Santa a India Bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921”. En *Orden social e identidad de género. México siglos XIX y XX*. Coordinación de María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter, 149-188. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2006.



La vanguardia mexicana a través de sus revistas, 1921-1931



Marco Claudio Santiago Mondragón

Introducción

Asomos de la disidencia en *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903) y *Revista Moderna* (1898-1911)

Antes de iniciar el recorrido que tuvo la vanguardia mexicana a lo largo de las primeras décadas del siglo xx, vale la pena anotar unos de los antecedentes que hubo al respecto durante los últimos años del siglo xix. Aunque es cierto que los primeros signos de la vanguardia en México no llegaron sino hasta varios años después del inicio de la Revolución mexicana,¹ es posible identificar algunos indicios de ciertas disidencias respecto a los valores promovidos por el modernismo, el simbolismo y otras corrientes afincadas en el pensamiento decimonónico en algunas revistas que se publicaron alrededor del cambio de siglo.

La caricatura y otras expresiones gráficas como la estampa y el grabado fueron las expresiones con las que más duramente se criticó al régimen porfirista que estaba a punto de terminar, sobre todo en *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903), periódico en donde quedó plasmado un retrato de nación que iba en contra del discurso de la prensa oficialista. Otra publicación contemporánea que fue igualmente opositora a la dictadura, no tanto en lo político sino en lo estético por su crítica a la modernización, el materialismo burgués y el predominio del discurso científico, fue la *Revista Moderna* (1898-1911). Allí, su editor, Julio Ruelas, construyó un discurso

¹ Renato González Mello y Anthony Stanton, coords. “El relato y el arte experimental”, en *Vanguardia en México 1915-1940* (México: INBA / Munal, 2013), 23.



visual alejado no sólo de México y de sus caracteres idiosincrásicos, sino del lenguaje racional promovido por los positivistas.²

En el mismo periodo aparecieron otras revistas con una postura ideológica por momentos no muy clara, pero, al igual que *El Hijo del Ahuizote* y la *Revista Moderna*, con renovaciones visuales importantes. *La Orquesta*, *Ojo Parado*, *Bocaccio*, *Multicolor* o *La Risa* eran disímiles en varios sentidos, pero en otros estudios ya se han señalado aspectos comunes, como la amplia libertad artística para la creación, discursos homofóbicos y una mirada entusiasta y curiosa hacia los espacios e individuos de las clases populares, rasgos que aparecieron también en las revistas del nuevo siglo.³

Otra muestra de inconformidad se hizo presente en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Allí, los grupos de artistas más radicales —encabezados por el Dr. Atl— se organizaron y lograron establecer, a partir de 1900, un periodo de renovación que duró más o menos 20 años y en el que la diversidad en temas y estilos fue constante.⁴ Si bien desde 1890 hubo indicios de búsquedas por un cambio en la dirección estética —como en la obra escultórica de Jesús Contreras—, esta divergencia fue más clara con el cambio de siglo, cuando artistas y escritores comenzaron a plantearse preguntas sobre la identidad nacional y reubicaron su mirada en la periferia de la capital y en otras regiones donde convivían trabajadores y campesinos indígenas o mestizos. El pintor que mejor plasmó en su obra esta transición fue Saturnino Herrán, quien, según James Oles, con el tríptico “La leyenda de los volcanes”, cerró el siglo XIX e inauguró el XX respecto a las exploraciones que desarrolló la plástica mexicana en años posteriores.⁵

Este tránsito estético desde la pintura se hizo visible en la literatura hacia 1909, a través del Ateneo de la Juventud y su correspondiente revista *Savia Moderna* (1906). Allí se reunieron quienes en la década siguiente fungieron como mentores de las nuevas generaciones: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Enrique González Martínez, José Vasconcelos y Antonio Caso. En un sitio aparte estaban Ramón López Velarde, José Juan Tablada

2 James Oles, “Del Porfiriato a la Revolución”, en *Arte y arquitectura de México*, trad. de Abdiel Macías Arvizu (México: Penguin Random House / Taurus, 2015), 215.

3 Renato González Mello, “La gráfica: distribución y talleres”, en *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano: 1910-1950*, ed. de Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello (México; Filadelfia: Secretaría de Cultura / INBA / Philadelphia Museum of Art, 2016), 282.

4 Oles, “Del Porfiriato a la Revolución”, 216.

5 *Ibid.*, 221.

y Mariano Azuela, a quienes los nuevos escritores siguieron con interés en la década sucesiva.

La Revolución interrumpió la conflagración de estas disidencias hacia un fenómeno más amplio y homogéneo. Sin embargo, no pasó mucho tiempo para que las primeras expresiones vanguardistas aparecieran en Ciudad de México.

Tablada, López Velarde y Azuela: el viaje, la experimentación y la Revolución

Puede anotarse que la vanguardia literaria en México comenzó alrededor de 1915 cuando Mariano Azuela publicó en forma de folletín *Los de abajo*, una novela que tenía no sólo como eje temático la Revolución mexicana, sino que planteaba innovaciones narrativas muy importantes: fragmentarismo, elipsis, velocidad y un uso radical del lenguaje popular que coexistía y se confrontaba con el lenguaje literario tradicional.⁶ Era una novela revolucionaria en el plano estético y temático. Quizá por eso, y porque el texto se publicó por entregas en el periódico *El Paso del Norte* desde Texas, pasó desapercibida en Ciudad de México, que todavía estaba inmersa en la turbulencia de la guerra civil.

En contraste, en ese mismo año, Enrique González Martínez publicó una tríada de poemarios que tuvieron gran efecto en los jóvenes de aquella época: la reedición de *Los senderos ocultos*, *Jardines de Francia* —una serie de traducciones de poetas franceses— y el entonces inédito *La muerte del cisne*. Según Jaime Torres Bodet, “para los jóvenes que teníamos aproximadamente la edad del nuevo siglo, e incluso para los que eran nuestros mayores, porque habían cumplido más de veinte años, esas tres obras significaron una deslumbrante revelación”.⁷

Una sacudida más radical llegó unos años más tarde. En 1919, año de la muerte de Saturnino Herrán, se publicaron dos libros que delinearon nuevas posibilidades a seguir en la poesía: *Zozobra* de Ramón López Velarde y *Un día... poemas sintéticos* de José Juan Tablada.⁸ Ambos libros es-

6 González Mello y Stanton, “El relato y el arte experimental”, 23.

7 Jaime Torres Bodet, introducción a *Enrique González Martínez. Antología de su obra poética* (México: FCE, 1971), 12.

8 Rodolfo Mata, “Tablada y López Velarde: ¿Pareja original de la poesía mexicana moderna?”, en *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, ed. de Anthony Stanton (México: Colmex / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2015), Kindle.





tablecieron rutas paralelas, aunque muy distintas. López Velarde se adentró en los viajes interiores de la conciencia y hacia el interior de México, mientras que Tablada se concentró en el viaje exterior, experimental y dinámico, resultado de sus estancias en Francia, Japón, Venezuela, Colombia y Estados Unidos.⁹

Se estaba gestando un cambio de dirección importante dentro de la literatura. López Velarde, Tablada y González Martínez fueron los referentes para los primeros ensayos literarios de la nueva generación de escritores que nació con el siglo XX, cuya infancia estuvo atravesada por la Revolución mexicana y el despunte industrial y tecnológico de la época. Y, aunque tardío, el rescate de la obra de Azuela tuvo repercusiones trascendentes para la literatura mexicana.

Ciudad de México: capital cosmopolita

Pero en ese cambio de dirección estética hubo otros factores que hay que considerar. En primer lugar, la Primera Guerra Mundial provocó una dispersión general de los artistas y escritores que liberó a los movimientos de vanguardia de una capital fija en las ciudades europeas. En segundo lugar, hacia 1920, la elección de Álvaro Obregón como presidente de México enfrió los conflictos centrales de la Revolución y comenzó una etapa de florecimiento cultural donde la capital fue el epicentro del que surgieron las reformas más importantes.¹⁰

Muchos críticos y pintores de todo el mundo se dirigieron a Ciudad de México y facilitaron su transformación en un efervescente centro cosmopolita. Junto a ellos, toda una generación de artistas mexicanos y latinoamericanos que estaban en Europa o Estados Unidos encontró ahí un escenario muy atractivo para crear y exhibir sus obras. Unos nombres que pueden citarse al respecto son M. N. Roy, Felipe Teixidor, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Tina Modotti, Manuel Rodríguez Lozano, Pedro Henríquez Ureña, Anita Brenner, Luis Kynta Niya, Edward Weston, Ricardo Arenales, Adolfo Best Maugard, Jean Charlot, Rafael Heliodoro

9 Anthony Stanton, "Introducción: Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna", en Stanton, *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana*.

10 Mary Kay Vaughan, "Creation of the State and Expansion of Schooling in the 1920s: The Framework", en *The State, Education, and Social Class in Mexico, 1880-1928* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1982), 127-164.



Valle, Arqueles Vela, Rafael Yela y Carlos Mérida.¹¹ En relativamente poco tiempo la ciudad conmocionada y destruida por la guerra se volvió una de las capitales mundiales de la modernidad.

Los efectos de esta invasión multinacional produjeron en la esfera cultural una compleja pluralidad de tendencias que coexistieron y se confrontaron durante toda la década.¹² Comenzaron a surgir, a la par, expresiones políticas comprometidas con la Revolución, una importante revalorización de las artes populares y la adopción o el rechazo de métodos experimentales para la creación plástica o literaria. A diferencia de lo que sucedió en décadas posteriores, no es posible encontrar durante este periodo signos de una cultura monolítica con una sola dirección.¹³ Al contrario, la distinción entre alta y baja cultura estaba en crisis e instituciones culturales como el museo estaban en proceso de construcción.¹⁴

La prensa en expansión

Junto a este complejo panorama ocurrió otro proceso interesante. A partir de la modernización tecnológica hubo una evolución en la industria de los periódicos y revistas que permitió expandir sus modos de producción y distribución. Si bien este proceso comenzó a finales del siglo XIX, la década de 1920 es conocida por ser la época dorada de las revistas literarias no sólo en México, sino alrededor del mundo. El crecimiento exponencial de periódicos y revistas ilustradas, además de configurar redes intelectuales independientes y alejadas de los lugares de poder,¹⁵ permitió la creación de un campo igualitario para producir, mostrar y escribir sobre cultura moderna, premoderna, alta y baja.¹⁶

11 Mauricio Tenorio Trillo, “In and Around 1919 Mexico City”, en *I Speak of the City: Mexico City at the Turn of the Twentieth Century* (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), 93-144.

12 Oles, “Del Porfiriato a la Revolución”, 234.

13 Stanton, “Introducción...”.

14 Harper Montgomery, “Relocation: Carlos Mérida Moves to Mexico City”, en *The Mobility of Modernism: Art and Criticism in 1920s Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2017), 40.

15 Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, introducción a *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, ed. de Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender (México: Colmex, 2019), Cap. 0, Kindle.

16 Montgomery, “Relocation...”, 49.



Durante esta década, las publicaciones que registraron el ambiente fascinante y alborotado de Ciudad de México fueron *Revista de Revistas* y, especialmente, *El Universal Ilustrado*. Como semanarios, eran desprendimientos de *Excelsior* y *El Universal*, los dos principales periódicos en circulación, pero no se les puede asociar con la noción del suplemento cultural que surgió a mediados del siglo xx. Y es que, como ha señalado Yanna Hadatty, aunque es difícil caracterizar a *El Universal Ilustrado*, sin duda es un referente excepcional para rastrear no sólo las tensiones que surgieron entre los diversos cenáculos artísticos, sino la propia transición del modernismo hacia las vanguardias: su carácter frívolo y, en ocasiones, cínico le permitió publicar, al mismo tiempo, textos experimentales y reportajes sobre María Conesa y Guadalupe Rivas Cacho, sin por ello desestabilizar su estructura interna. Además, gracias a su joven director, Carlos Noriega Hope, el semanario procuró preservar una postura antiintelectual (y en cierto modo neutral) que le permitió ofrecer sus páginas a todas las expresiones literarias, en especial a los jóvenes con las intenciones más audaces.¹⁷

Un claro ejemplo de esta disposición fueron las reseñas que escribió el pintor guatemalteco Carlos Mérida para *El Universal Ilustrado*, en las que retrató el ambiente cultural de la época y anunció el tono ríspido que tuvieron los debates en la prensa cultural de ese tiempo. En 1919, meses antes de montar su primera exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Mérida publicó “Los falsos críticos”, un ataque hacia quienes todavía respaldaban la obra de Saturnino Herrán como la más digna representante de la pintura nacional. Con un tono beligerante, Mérida reprobó la complacencia con la que muchos críticos promovían una pintura nacionalista superficial y pintoresca que, desde su punto de vista, no desafiaba en modo alguno al colonialismo y más bien lo celebraba.¹⁸ El artículo contra Herrán (o contra quienes lo colocaron en un pedestal) fue uno de los debates estéticos que inundaron la prensa en los años 20 con diversas posturas sobre las expresiones plásticas y literarias de la nueva identidad nacional.

Por otro lado, *México Moderno* (1920-1923), dirigida por Enrique González Martínez, era una muestra de lo que *El Universal Ilustrado* no quería para sí: una revista de alta cultura dirigida por y para intelectuales.

17 Yanna Hadatty Mora, “El Universal Ilustrado en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, en Corral, Stanton y Valender, *Laboratorios de los nuevos*, 247-269.

18 Montgomery, “Relocation...”, 60.

Allí publicaba una élite que incluía a bibliófilos y editores como Genaro Estrada, Pedro Henríquez Ureña, Manuel Toussaint y Agustín Loera y Chávez, junto a otros escritores más jóvenes como José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. En medio del espectro de posibilidades para publicar que establecieron *México Moderno* y *El Universal Ilustrado* hubo una gama de revistas que coexistieron entre sí un poco más discretamente. Los discípulos de González Martínez se dieron a conocer desde la *Revista Nueva* (1919), primero bajo el nombre de Sociedad Rubén Darío y luego como Nuevo Ateneo de la Juventud, reconociéndose así como los herederos de la generación que 10 años antes se rebeló frente al positivismo anquilosado de los científicos porfiristas. Los jóvenes adscritos a esta publicación eran Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Enrique González Rojo. Otra revista que se editó al mismo tiempo fue *Policromías* (1919), como “Órgano de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, Semanario Humorístico de Estudiantes”, en la que los escritores todavía más jóvenes hicieron sus primeros ejercicios literarios, entre ellos Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.¹⁹

Uno de los proyectos de revista más ambicioso de la primera mitad de los años 20 en México fue *El Maestro*. Surgida de las prensas universitarias, ya con José Vasconcelos como rector y a punto de ser nombrado secretario de Educación, en esta revista se planteó la idea de acercar la cultura a las grandes audiencias, promoviénola gratuitamente. Sin embargo, a diferencia de *El Universal Ilustrado*, no logró entablar un diálogo externo a la esfera intelectual de siempre. Aun así, hubo en este impulso vasconcelista una intención por despegarse del tono ultraintelectual que había en publicaciones como *México Moderno*.²⁰

Con todo y lo que *México Moderno* representaba, es interesante anotar que fue ahí donde el escritor Ricardo Arenales escribió una dura crítica hacia su maestro Enrique González Martínez cuya poética, según él, ya no se correspondía con la realidad mexicana de la Revolución. El texto de Carlos Mérida, el de Arenales, el fracasado propósito antiintelectual de *El Maestro* y un posicionamiento similar de David Alfaro Siqueiros desde Barcelona unos meses después con *Vida Americana* —revista de un

19 Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* (México: FCE, 2003), 69-79.

20 Evodio Escalante, “Irradiador en su contexto”, en Corral, Stanton y Valender, *Laboratorios de lo nuevo*, 135-148.



sólo número— terminaron por configurar un escenario de “inconformismo radical” que se fue acentuando en los siguientes años.²¹

La vanguardia mexicana a través de sus primeras revistas: *Actual*, *La Falange*, *Irradiador* (1921-1923)

La inconformidad mostrada por Mérida, Arenales y Siqueiros apareció condensada en *Actual* (1921-1922), la primera hoja mural y revista que se autodenominó vanguardista en Ciudad de México. Su único autor y editor, Manuel Maples Arce, era un joven de 21 años que ya había publicado unos textos en *Zig-Zag*, otro de los semanarios ciudadanos. En *Actual* —cuyo primer número tuvo la forma de una amplia hoja pegada en las paredes de algunas calles del centro histórico— Maples Arce presentó al estridentismo, un nuevo movimiento artístico cuya intención era revivificar las letras mexicanas, y dirigió un incendiario discurso directamente contra Enrique González Martínez, sus discípulos y amigos. A pesar de que en las proclamas de su primer número hubo saludos a la vanguardia internacional, al futurismo y al ultraísmo, no se adhirió con claridad a una ideología específica ni a una plataforma común.²²

A partir de su irrupción en el escenario cultural de la ciudad en 1921, el estridentismo cobró fuerza gracias a que Maples Arce se dedicó a tejer la red de colaboradores que necesitaba para el movimiento que comenzó aisladamente. En febrero apareció el segundo número de *Actual* y en julio se publicó el tercero como una “hoja de vanguardia y proyector internacional de nueva estética”, con colaboraciones de Salvador Novo y Humberto Rivas; además, gracias a *Actual*, Maples Arce entabló comunicación con Guillermo de Torre en Madrid, Jorge Luis Borges en Buenos Aires y Germán List Arzubide en Puebla.²³ Arqueles Vela, secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*, se unió al movimiento cuando publicó una elogiosa reseña de *Andamios interiores: poemas radiográficos* (1922) de Maples Arce.²⁴ Además de ese, en esos años se publicaron otros libros que tuvieron como eje común el descubrimiento de la metrópoli y sus nuevos

²¹ *Ibid.*

²² Elissa Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, trad. de Víctor Altamirano y Daniel Castillo (México: FCE, 2014), 181.

²³ Carla Isadora Zurián de la Fuente, “Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista *Irradiador*” (tesis de maestría, UNAM, 2010), 37-40.

²⁴ Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural* 6, núm. 62 (noviembre de 1976): 49-60.





caracteres. Estos libros fueron *Vrbe: Super-poema bolchevique en cinco cantos* (1923), el otro poemario de Manuel Maples Arce; *Avión* (1923) de Kyn Taniya con portada del Dr. Atl; *Esquina* (1923) de Germán List Arzubide y *La Señorita Etcétera* (1922) de Arqueles Vela, la primera novela experimental latinoamericana que se publicó por entregas en *El Universal Ilustrado* el mismo año que el *Ulysses* de James Joyce.²⁵ En todos estos libros hubo, en mayor o menor medida, un ánimo que celebraba aspectos de la ciudad moderna, ruidosa y acelerada, junto a búsquedas experimentales dentro de la narrativa, la poesía y la ilustración. La colaboración entre escritores y artistas plásticos se reflejó en el interés que tuvieron jóvenes artistas como Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y Germán Cueto por el movimiento. La bifurcación del estridentismo en las ediciones de *Actual* y en dichos libros contribuyó a que a finales de 1923 el grupo sintetizara sus exploraciones estéticas en *Irradiador* (1923), una revista codirigida por Fermín Revueltas y Manuel Maples Arce. Allí publicaron textos o imágenes Humberto Rivas, Arqueles Vela, Edward Weston, Jorge Luis Borges, José Juan Tablada, Kyn Taniya y Germán List Arzubide.²⁶ En *Irradiador* se permitió el juego con el lenguaje y con la forma; las ilustraciones de Revueltas, Charlot y Leopoldo Méndez no pretendieron acompañar a los textos, sino enviar mensajes independientes.²⁷ *Irradiador* también se asumió como un “Proyector Internacional de nueva estética” y sirvió como una plataforma para la experimentación y la modificación radical del paisaje mexicano.²⁸ Las novedosas técnicas de Charlot con el grabado en madera colocaron a la revista en diálogo con el primitivismo internacional y fueron un medio para resolver las tensiones entre el oficio manual y la tecnología, en un momento en el que los rasgos de la cultura tradicional y popular chocaban continuamente con las nuevas expresiones de la ciudad moderna y la vanguardia.²⁹

Aunque confrontado con el estridentismo, el otro espectro de la vanguardia mexicana compartió algunas de sus inquietudes, especialmente el interés por establecer vías de comunicación entre escritores y artistas plásticos a través de una revista. Como respuesta a la aparición de *Actual*,

25 Rashkin, *La aventura estridentista*, 83.

26 Zurián de la Fuente, “Estridentismo...”, 55-98.

27 Rashkin, *La aventura estridentista*, 97-98.

28 Lynda Klich, “México estridentista”, en Affron, Castro, Cruz y González, *Pinta la Revolución*, 304.

29 *Ibid.*

los escritores cercanos a Enrique González Martínez que habían publicado en la *Revista Nueva y Policromías* se organizaron y editaron *La Falange* (1922-1923), una revista contemporánea a *Irradiador* que buscó conciliar los ánimos y que fracasó en su intento por establecer una identidad visual y literaria cohesionada. Esto se debió en gran medida a que los escritores y pintores que participaron en *La Falange*, fuera de la revista, no tenían ninguna intención por asumirse como una colectividad militante.³⁰ Aun así, fue una publicación interesante por incluir en su cuerpo de redactores y colaboradores una alineación de escritores y pintores jóvenes con intereses comunes afincados en ciertos postulados de la poesía pura, el impresionismo lírico de Juan Ramón Jiménez, el creacionismo de Vicente Huidobro o el imaginismo estadounidense.³¹ Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia —con ambivalencias, los directores esenciales de la publicación a lo largo de sus siete números— lo mismo recopilaron textos de Gabriela Mistral, Diego Rivera, Genaro Estrada, Rafael Lozano, José Vasconcelos o el Dr. Atl junto a ilustraciones de Carlos Mérida, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano o Abraham Ángel, y le dieron un espacio importante a las caricaturas de Miguel Covarrubias y Toño Salazar.³²

A partir de 1924, con la renuncia de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación para buscar la gubernatura de Oaxaca y con la elección presidencial de Plutarco Elías Calles en puerta, la esfera intelectual y artística de la ciudad comenzó a reorganizarse. *Irradiador* y *La Falange* dejaron de editarse y, a finales de 1924, *Los de abajo*, la novela de Mariano Azuela, fue redescubierta por Francisco Monterde. A partir de ese momento, “la literatura de tema revolucionario se volvió un instrumento de legitimación del nuevo Estado y sus practicantes procedieron a excomulgar a los creadores que no estaban dispuestos a subordinar su arte a la ideología política dominante”.³³ En ese contexto, los artistas y escritores comprometidos se organizaron en agrupaciones políticas como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, el Frente Nacional de Artes Plásticas, el Bloque de Obreros Intelectuales o la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Un signo de esta nueva etapa en las publicaciones periódicas

30 Stanton, “Introducción...”.

31 *Ibid.*

32 Marco Claudio Santiago Mondragón, “Revista *La Falange*: panorama general” (tesis de licenciatura, UNAM, 2018), 34-36.

33 González Mello y Stanton, “El relato y el arte experimental”, 24.

fue la aparición de *El Machete*, el periódico oficial del Partido Comunista Mexicano que editaron los pintores asociados con la escuela muralista.³⁴

Adaptación y resistencia:

Horizonte (1926-1927) y *Forma* (1926-1928)

Ya en 1925, Manuel Maples Arce fue invitado por el gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, a colaborar con él como su secretario de Gobierno en la ciudad de Xalapa. Unos meses más tarde, Germán List Arzubide también se mudó a esa ciudad. Desde allí, los estridentistas replantearon su discurso. Si en *Irradiador* mantuvieron una clara vocación experimental con los planteamientos visuales de Jean Charlot y Germán Cueto, además de incorporar un lenguaje lúdico y provocador asociado con los caracteres de la publicidad, en *Horizonte* (196-1927) este discurso se estabilizó y cedió espacios para la propaganda política del gobierno jarista. De hecho, de las varias lecturas que pueden hacerse en *Horizonte*, hay que destacar los tres ejes que establecieron las pautas internas de la revista. Como Andrea García lo ha señalado, *Horizonte* se distinguió por ser a la vez un medio propagandístico, periodístico y de vanguardia. Al mismo tiempo que buscó preservar la red estridentista construida desde *Irradiador*, promovió el gobierno de Jara y exaltó su proyecto político, pero también se preocupó por difundir relatos de historia patria y transmitir a sus lectores métodos y técnicas útiles para la industria y el campo, con formas de lenguaje menos arriesgadas.³⁵ Además, recolocó su mirada y, en vez de asomarse a los elementos urbanos de la ciudad, apostó por retratar escenas idílicas del campo mexicano.³⁶

En Ciudad de México, paralelamente, apareció la revista *Forma* (1926-1928). Como *Horizonte*, fue un proyecto editorial que nació y se desarrolló gracias al patrocinio del Estado. Esta revista tuvo una intención muy clara de difundir las posibilidades del arte mexicano y, en ese sentido, desplegó un discurso nacionalista adscrito a la política ideológica y educativa de Plutarco Elías Calles sin mayores reparos. No denunció el creciente autoritarismo del régimen callista ni la complicada situación de la guerra cristera. Se mostró en contra de la función mercantil del arte

34 González Mello, “La gráfica...”, 283.

35 Andrea García Rodríguez, “La lectura en tiempos de cambio: la revista *Horizonte*” (tesis de licenciatura, UNAM, 2016), 125-126.

36 González Mello y Stanton, “El relato y el arte experimental”, 22.





y subrayó la importancia de su promoción estatal para lograr su masificación con los valores del arte popular, colonial y prehispánico. Cierta resistencia ante esta postura residió en que no hubo una cerrazón total frente a las expresiones del arte internacional y, en muchas ocasiones, la revalorización del arte popular se dio a partir de sus valores plásticos.³⁷ *Forma* sobresale también porque en ella coincidió, en más de una ocasión, todo el círculo intelectual y artístico, salvo el núcleo estridentista ocupado en el proyecto de Xalapa: Diego Rivera, Agustín Lazo, Tina Modotti, Edward Weston, Carlos Chávez, Gilberto Owen, Rafael Heliodoro Valle, Anita Brenner, Salvador Novo, Walter Pach, Samuel Ramos, Manuel Toussaint, Jean Charlot, Carlos Orozco, Norah Borges, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Xavier Villaurrutia, Manuel Rodríguez Lozano, Fermín Revueltas, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma. Todos publicaron textos y obras en esta revista. Si existió un afán, dentro del callismo, por aglomerar en un sólo proyecto a toda la comunidad de las artes y las letras de la ciudad, por un tiempo lo logró con *Forma*.

Cenit y ocaso de la vanguardia mexicana:

Ulises (1927-1928) y *Contemporáneos* (1928-1931)

Cuando *Horizonte* dejó de publicarse en 1927, a partir de la destitución del gobernador Heriberto Jara, el estridentismo se dispersó y se apagó para siempre. Sin embargo, ese mismo año nació la revista *Ulises* (1927-1928) como iniciativa del grupo que había editado *La Falange* y colaborado con asiduidad en *Forma*. De todos sus proyectos de revista, *Ulises* tuvo la disposición y el ímpetu vanguardista más sólido gracias a que la dirigieron en conjunto Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Fue este último quien reconoció a la revista *Ulises* como “el banderín de un grupo” que todo el tiempo rehuyó del sentido colectivo en sus exploraciones artísticas.³⁸ Pero esto se debió a que *Ulises* supo muy bien trasladar las propuestas estéticas de la revista a la realidad. Su campo de acción se tradujo, por encima de todo, en la curiosidad y la crítica: los ejes primordiales que dieron forma a la revista.

Hubo espacio para la traducción y para la no traducción, es decir, se publicaron textos de escritores extranjeros sin su versión al español.

37 Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro, “Una crónica del arte en el México callista: la revista *Forma* (1926-1928)” (tesis de licenciatura, UNAM, 1995), 97-100.

38 Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, 369.

Naturalmente, como en *Forma*, la crítica en *Ulises* tuvo un despliegue muy valioso debido a la fuerte presencia de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, los ensayistas más brillantes del grupo. En segundo término, el grupo de *Ulises* delineó desde la revista una serie de propuestas de teatro experimental que abarcaron todo el espacio social que estuvo a su alcance: desde un cuarto de azotea, una casa vecindada o un teatro tradicional. Las obras dramáticas que montaron en dichos lugares, además de furor y escándalo, generaron relativas ganancias económicas, con las que fue posible editar una serie de libros que fueron expresiones literarias notables en su experimentación y disposición a formas nuevas de expresión: *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, *Margarita de Niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, *Dama de Corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia y *Return Ticket* (1928) y *El Joven* (1928) de Salvador Novo completaron el paisaje de la narrativa experimental que había inaugurado Mariano Azuela —asiduo colaborador de *Ulises*—, junto a los textos estridentistas de Arqueles Vela y Germán List Arzubide. Estos nuevos modelos narrativos tuvieron, a veces más, a veces menos, algunos de los siguientes rasgos:

rupturas temporales y espaciales; omnipresencia del juego y el viaje; densidad metafórica que interrumpe y suspende el desarrollo secuencial y lineal; desdibujamiento de los personajes que se vuelven inasibles, múltiples, simbólicos; desdoblamiento del yo narrador; uso de esquemas míticos y alegóricos que mantienen paralelismos entre el pasado intemporal y la modernidad histórica; ambientación urbana en exteriores e interiores donde es imperceptible el tránsito entre un nivel de realidad y planos irracionales como el sueño.³⁹

Pero si *Ulises* nació y se colocó como el mayor referente vanguardista de una revista mexicana, fue gracias al entendimiento y al diálogo que hubo entre el grupo y la escritora y mecenas Antonieta Rivas Mercado. Ella, como varios de quienes escribían para *Ulises*, era discípula epistolar de Alfonso Reyes con una formación literaria semejante, muy interesada en el teatro de vanguardia, las nuevas formas de escritura y la traducción.⁴⁰ Su enlace se dio por medio del pintor Agustín Lazo y gracias a ella

39 González Mello y Stanton, “El relato y el arte experimental”, 20.

40 Tayde Acosta Gamas, “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos *Ulises* y *Contemporáneos*”, en *Los Contemporáneos y su tiempo*, coord. de Miguel Fernández Félix y Arturo Saucedo (México: Secretaría de Cultura / INBA, 2016), 178-180.

fue posible para el grupo construir eficazmente una serie de estrategias artísticas que fueron las más arriesgadas y revolucionarias desde el inicio del movimiento de vanguardia en México. Un desencuentro de Rivas Mercado con el grupo provocó un quiebre irrefrenable en la revista, que sufrió una transmutación y renació meses más tarde como *Contemporáneos*. Si atendemos a la anécdota de Salvador Novo en la que cuenta cómo el primer número de la nueva revista se hizo con los materiales de un inexistente séptimo número de *Ulises*,⁴¹ podemos entender que el tránsito entre ambas publicaciones fue visto por sus editores de una manera casi natural. A pesar de que entre el tránsito de una revista a otra el grupo publicó su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), que sin duda configuró un nuevo modo para hacer crítica literaria y política cultural, con la partida de Rivas Mercado se fueron las ediciones de libros y las puestas en escena grupales. El carácter novedoso y audaz que *Contemporáneos* heredó de *Ulises* se disipó a partir de 1930. La revista, no obstante, se siguió publicando gracias al patrocinio de Genaro Estrada y otros colaboradores, aunque dejó de hacerlo en 1931.⁴² A partir de aquí, el grupo responsable de la revista se dispersó definitivamente, pero continuó siendo una “fuerza opositora por su resistencia al discurso nacionalista e hipermasculino” de la época.⁴³

Con la censura oficial de la revista *Examen* (1932), que dirigió Jorge Cuesta, concluyó la gran época de las revistas literarias ilustradas de vanguardia y siguieron los años del arte social y el compromiso político. Buena parte de la producción artística de la que hemos hablado aquí fue condenada porque se vio en ella un carácter burgués, fútil y elusivo de la realidad, a tal grado que unos de sus creadores la negaron o rechazaron, como sucedió con Diego Rivera, Manuel Maples Arce y Mariano Azuela.⁴⁴

Conclusiones

El relato de la historia cultural mexicana tiene todavía muchas posibilidades de abordaje. La síntesis que ofrecí aquí sobre los episodios de la vanguardia en México es una invitación para continuar con el estudio y análisis de las revistas literarias ilustradas y es también un llamado de

41 Sergio Téllez-Pon, “Más Ulises que Contemporáneos”, en Fernández y Saucedo, *Los Contemporáneos y su tiempo*, 172.

42 Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, 363-385.

43 Oles, “Del Porfiriato a la Revolución”, 258

44 González Mello y Stanton, “El relato y el arte experimental”, 26.

atención sobre la importancia de su difusión y conservación para ampliar las líneas de investigación alrededor de ellas.

Quise también subrayar que, para que la vanguardia se desarrollara como lo hizo en Ciudad de México, tuvo que haber algunos indicios de disidencia previos al estallido de la Revolución en *El Hijo del Ahuizote* y la *Revista Moderna*, las revistas precursoras del periodo. También tuvo que ver un desarrollo inusitado en los medios de producción de la prensa y sus métodos de distribución y alcance, así como el arribo de un nutrido cuerpo de escritores y artistas de varias partes del mundo que convirtieron la capital mexicana en un centro cosmopolita de gran importancia, lo que colocó a Ciudad de México en el circuito internacional de la vanguardia.

También fue mi intención señalar, como lo han hecho ya otros estudios, unos de los rasgos en común que las vertientes de la vanguardia mexicana tuvieron a partir de sus revistas. En primer lugar, el reconocimiento de las obras de Ramón López Velarde y de José Juan Tablada como ejes rectores de sus primeras ambiciones y exploraciones artísticas. En segundo, un connotado interés por establecer un diálogo constante entre escritores y artistas plásticos. En tercer término, vale la pena señalar cómo en diversos momentos de su trayectoria, las relaciones entre los editores de revistas con el Estado fueron más cercanas. Su vinculación y dependencia con las figuras de poder en muchas ocasiones delinearon la duración y los ejes discursivos de las publicaciones. Es interesante notar la diversidad en los caracteres de estos mecenas: desde un militar como el general Heriberto Jara, funcionarios públicos como José Vasconcelos, José Manuel Puig Casauranc o Genaro Estrada, hasta la escritora y traductora independiente Antonieta Rivas Mercado.

Otros rasgos en común que aparecieron con variaciones en los grupos de vanguardia son su ímpetu por la experimentación desde distintos planos de la narración y la poesía en consonancia con la edición gráfica y la visualidad de las revistas, su atenta mirada a los nuevos personajes y caracteres de la ciudad y sus tempranas inclinaciones por erigirse en colectividades, aun cuando hubo reticencias al respecto.



Bibliografía

- Acosta Gamas, Tayde. “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos Ulises y Contemporáneos”. En *Los Contemporáneos y su tiempo*. Coordinación de Miguel Fernández Félix y Arturo Saucedo, 176-201. México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Bolaño, Roberto. “Tres estridentistas en 1976”. *Plural* 6, núm. 62 (noviembre de 1976).
- Corral, Rose, Anthony Stanton y James Valender. Introducción a *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. México: El Colegio de México, 2019. Kindle.
- Escalante, Evodio. “Irradiador en su contexto”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender, 135-148. México: El Colegio de México, 2019. Kindle.
- García Rodríguez, Andrea. “La lectura en tiempos de cambio: la revista *Horizonte*”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- González Mello, Renato. “La gráfica: distribución y talleres”. En *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano: 1910-1950*. Edición de Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello. México; Filadelfia: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Philadelphia Museum of Art, 2016.
- González Mello, Renato y Anthony Stanton, coords. “El relato y el arte experimental”. En *Vanguardia en México 1915-1940*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte, 2013.
- Hadatty Mora, Yanna. “El *Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, 247-269. México: El Colegio de México, 2019. Kindle.
- Klich, Lynda. “México estridentista”. En *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano: 1910-1950*. Edición de Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello, 301-309. México; Filadelfia: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Philadelphia Museum of Art, 2016.



- Mata, Rodolfo. “Tablada y López Velarde: ¿Pareja original de la poesía mexicana moderna?”. En *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. Edición de Anthony Stanton. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2015. Kindle.
- Montgomery, Harper. “Relocation: Carlos Mérida Moves to Mexico City”. En *The Mobility of Modernism: Art and Criticism in 1920s Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Oles, James. “Del Porfiriato a la Revolución”. En *Arte y arquitectura de México*. Traducción de Abdiel Macías Arvizu. México: Penguin Random House / Taurus, 2015.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. Traducción de Víctor Altamirano y Daniel Castillo. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel Alejandra. “Una crónica del arte en el México callista: la revista *Forma* (1926-1928)”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Santiago Mondragón, Marco Claudio. “Revista *La Falange*: panorama general”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Stanton, Anthony. “Introducción: Vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna”. En *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. Edición de Anthony Stanton. México: El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2015. Kindle.
- Téllez-Pon, Sergio. “Más Ulises que Contemporáneos”. En *Los Contemporáneos y su tiempo*. Coordinación de Miguel Fernández Félix y Arturo Saucedo, 150-171. México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Tenorio Trillo, Mauricio. “In and Around 1919 Mexico City”. En *I Speak of the City: Mexico City at the Turn of the Twentieth Century*, 93-144. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Torres Bodet, Jaime. Introducción a *Enrique González Martínez. Antología de su obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.





Vaughan, Mary Kay. "Creation of the State and Expansion of Schooling in the 1920s: The Framework". En *The State, Education, and Social Class in Mexico, 1880-1928*, 127-164. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1982.

Zurián de la Fuente, Carla Isadora. "Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista *Irradiador*". Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.



Fernando Curiel Defossé (†)

Aviso

Así como es diáfano el nexo del Ateneo de la Juventud con la apertura (sin pasado reconocible, con antepasado sí) de la Universidad Nacional de México, y no sólo a través de la alianza de los jóvenes con el maduro Ministro de Instrucción Pública, Sr. Licenciado Justo Sierra (menester es contar asimismo a don Ezequiel A. Chávez, segundo a bordo en el navío pedagógico)..., clara es la circunstancia de que la historia interna de aquella guerrilla urbana cultural se aloja no sólo en el indispensable (ineludible) ensayo de Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, sino en los epistolarios cruzados por sus integrantes (sobresaliendo, es cierto, la vasta correspondencia alfonsina)...

Accidentada es, en cambio, la relación del Ateneo con las revistas. Pese a que un artículo específico de sus Estatutos disponía la obligación de publicar uno de tales impresos (art. 3º, inciso c), fijándose, incluso, la cuota, dos pesos, correspondiente a cada socio.¹

Si bien, en otro orden de ideas, el dilatado periplo ateneísta, que va de 1906 (aunque con antecedentes en el modernismo) a 1929 (por lo menos: fecha y alrededores del frustrado ascenso a la Presidencia de la

1 “Proyecto de Estatutos del Ateneo de la Juventud”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, pról., notas y recop. de Juan Hernández Luna, seguido de un anexo documental de Fernando Curiel Defossé (México: UNAM, 2000), 357-360. El propósito de la asociación era trabajar “en pro de la cultura intelectual y artística” (art. 3º); planteaba su desdoblamiento “dentro y fuera de la República” (art. 2º); y se abría a “cuantas secciones permita el orden de estudios y trabajos”, instalándose al punto las de Literatura y Artes, de Ciencias Sociales y de Historia (art. 5º).

República de José Vasconcelos, uno de los suyos), consolida sin dubitaciones a la literatura como sistema literario (parte del sistema cultural). Mezcla de creación, producción, distribución, recepción y certificación (lo de divinización se agotó con Octavio Paz); autor colectivo; contextos; redes de socialización; órganos de expresión; agencias y agentes literarios; polémicas; aparato burocrático cuando lo hay...

En suma: simple y llana historia intelectual.

¿Historia intelectual?

En efecto. Entendiéndose por tal, una suma de disciplinas en pleno proceso, de clavado corte humanista, y tropas de refresco de los estudios literarios, según hago constatar en otro sitio.² Multidisciplina que, sin embargo, no le hace el fuchi (todo lo contrario) ni a las Ciencias Sociales, en tanto humanistas, ni a las Ciencias Exactas y Naturales.

¿Por qué afirmo esto último? Por la sencilla razón, para citar un caso extremo, de que los modelos matemáticos sobre el Big Bang del Universo, origen de la vida (y sus consecuencias civilizatorias y anticivilizatorias), su expansión y contracción, siguen rodeados de perplejidades metafísicas. Al tiempo que ya se admite sin retobo que lo “científico” no deja de ser un constructo, sometido al juego de paradigmas, y que la “exactitud” y la “objetividad”, blasones de la ciencia, proponen categorías cambiantes, como los mismos paradigmas (en tanto, opino que las humanidades deberían asumirse sin más como “ciencias inexactas”, ajenas por tanto a la “exactitud” apodíctica y a la “objetividad” apátrida, pero plenas de rigor crítico y de responsabilidad social). Anchurosa es la zona de encuentro entre las humanidades y la ciencia.

Pero ¿por qué me meto en este papasal? Porque el *lugar* para el análisis de las generaciones —constelaciones en el caso del Ateneo— y de revistas literarias, culturales, justamente lo propone la historia intelectual. Que ni mandada a hacer para la exploración de ese otro sistema que es el de la literatura: si no físico, sí simbólico. Y con su etiología y reglas. Y complejidad.

² Fernando Curiel Defossé, “Tropas de refresco. Ensayo de historia literaria patria”, *Literatura Mexicana* 26, núm. 2 (2015): 97-123.

Con lo que me quedo

Órganos de expresión de los equipos de escritores, las revistas —y con ellas las antologías, las polémicas, los manifiestos— forman parte esencial de un sistema literario. Y resulta que, con todo y dar base a la cultura mexicana contemporánea, el Ateneo “falla” en el capítulo revistero. Si bien es verdad que incluso antes de constituirse en formal Ateneo, el grupo seminal funda y mantiene por cinco números la revista *Savia Moderna* (1906); también lo es que, al cierre de aquélla, se olvida del asunto, y no es sino mucho más tarde cuando intenta volver indirectamente a las andadas, con la revista *La Nave* (1919) —de inmediato naufragada—. Y hasta ahí.

Aunque yo atribuiría, si no a la práctica, sí al espíritu ateneísta, dos revistas más, rabiosamente personales, personalistas, ambas. Hablo, respectivamente, de *El Maestro* —la revista de la cruzada vasconcelista— y de *Monterrey*, idea y práctica de Alfonso Reyes. Ahora que en este ensayo únicamente me ocupo de la segunda. Más que revista, afán de pocos o de muchos, periódico autobiográfico (si cabe la expresión). ¿A medio camino entre la carta y la tertulia, la amistad literaria impresa y la amistad literaria en tiempo real? Ya volveré al punto.

El Ateneo, Alfonso Reyes

La historia del Ateneo de la Juventud de suyo impone respeto histórico: por su cuantioso número de integrantes; por la excepcionalidad literaria o cultural —y hasta política— de no pocos de ellos; por sus episodios principales en cuanto movimiento; por sus manifiestos todos; por sus reconocidos discipulados (Siete Sabios, Contemporáneos). Nada exagero al afirmar que, junto con el modernismo, el Ateneo de la Juventud protagoniza la primera revuelta cultural del siglo xx mexicano (la segunda y última deberá esperar a los años 60).

Ahora bien: la perspectiva de los Episodios vincula al proceso, a la movilización atenea, con sus figuras señaladas. Una de ellas: Alfonso Reyes.

El Ateneo de la Juventud

En el marco de la impronta de mentores de la talla de Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera —y sus respectivas revistas, *El Renacimiento* y *Azul*—, figuras a las que sucede el citado Sierra, e instalado ya



el modernismo —*Revista Moderna, Revista Moderna de México*—, un grupo de jóvenes empieza a articularse en una propuesta que ataca varios flancos. El literario sin dudas —un contingente lírico debuta en la primera revista moderna—, pero asimismo el de la educación pública, el del extensionismo, el filosófico, el de las artes plásticas, el de la responsabilidad cívica del intelectual. Su condición de movimiento de avanzada del Porfiriato³ lo mantendrá las primeras décadas de la Revolución.

Los muchos “savios”

Punto de partida lo constituye la publicación de una revista, *Savia Moderna* (1906). Y más allá de su corta duración de cinco números, asombra la cuantía de integrantes de su doble repertorio: “Redactores” y “Artistas”. En un caso, 34; en el otro, 25, amén de tres fotógrafos. Con el paso del tiempo, retirada ya la revista de circulación, irán cobrando señero nombre, entre los primeros, Antonio Caso, Nemesio García Naranjo, Pedro Henríquez Ureña, Rafael López, Alfonso Reyes, Ángel Zárraga; y, entre los segundos, Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera. Singulares son los casos de Rafael López, a medio caballo entre el modernismo y ese posmodernismo que representará el Ateneo, y Ángel Zárraga, poeta y pintor que plasmará una huella final en la Catedral de la capital de Nuevo León.

Entre los fotógrafos sobresalían el jalisciense José M. Lupercio y un integrante de una familia de “artistas de la lente” —los Casasola— a la que la Revolución deberá en buena parte su registro. La autoría de la portada corresponderá a un Diego Rivera a punto de iniciar su periplo europeo con parada en el cubismo.

Ahora bien: la pregunta sobre el objetivo de *Savia Moderna* encierra una doble respuesta. Reconocimiento y homenaje al modernismo, en primer término, al extremo de quedar en el camino la propuesta de otro nombre, el de *Savia Nueva*, más acorde al suceso; y, en segundo, la necesidad de localizar dicho objetivo, más que en su programa, en episodios diversos al de su naturaleza revisteril. Veamos.

3 Debemos a nuestro autor, Reyes, el distingo entre *Porfiriato*, régimen; *porfirista*, adhesión personal al político Porfirio Díaz; y *porfiriano* (*a*), estilo de vida; Alfonso Reyes, “El Porfiriato”, en *Obras Completas XXII. Marginalia. Las burlas veras* (México: FCE, 1989), 437-439.

Programa

El “manifiesto” que exhibe *Savia Moderna* revela un talante pacífico, participativo, integrador. Llámase *En el umbral*. Y reza:

Al iniciar una labor como la nuestra, amplia de libertad, bella de juventud y excelsa de arte, huelga toda frase que revele programa y todo pensamiento sospecho de sectarismo.

Los agrupados en esta revista —humilde de vanidad, pero altiva de fe— aspiramos al desarrollo de la personalidad propia, y gustamos de las obras más que de las doctrinas.

Clasicismo, romanticismo, modernismo... Diferencias odiosas. Monodien las cigarras, trinen las aves y esplendan las auroras. El Arte es vasto, dentro de él, cabremos todos.

Savia nueva y crepitante nos da derecho a vivir. Ideales sinceros e intensos nos dan derecho al Arte. He aquí explicado por qué somos y a qué venimos.

Aristarco atisba. Pero Marzo preside nuestro advenimiento, y el hada de la Primavera circunda nuestra vida incipiente con su florido presagio...

¡Salud a los Artistas! ¡Salud a la Prensa! ¡Salud a todos!⁴

Con un lenguaje, e imágenes semejantes a los de “En el umbral”, en el segundo número de la revista, Rafael López da a conocer el texto “En loor de ‘Savia Moderna’”. Basta la cita de su obertura:

Eternamente joven, como ayer y mañana, la Primavera inmune, siempre fresca y lozana, tal como los misterios de Eleusis cuando llena de gloria y al despuntar el día, miró surgir de la onda la desnudez helena tallada en mármol de la Venus Anadyomena; la Primavera inmune que vive en el Zodiaco, la que tejó diademas para la sien de Baco, y con la sangre ardiente de sus rosas cortadas, fijó las magnas fechas cuando las Olimpiadas; la que tiene en los ojos dos divinas violetas, los dedos perfumados como un haz de moquetas, y el fulgor abrilino que los cielos inunda; en la rosa bermeja de la boca jocunda, y en las mejillas puras juvenil arrebol, y en los rubios

⁴ *Savia moderna 1906. Nosotros 1912-1914*, Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas (México: FCE, 1980), 21.



cabellos todo el oro del sol, hoy preside un adivento: el de *Savia Moderna*, con la suprema estrofa de su canción eterna.⁵

¡Uf! A modo de justificación, cabe señalar que se vivía en el medio intelectual mexicano una “moda griega”, que había tenido a Jesús Urueta como impulsor.

El caso es que un lance ajeno, aunque referido al ámbito de revistas literarias y/o culturales de esos años, obliga al grupo emergente a exhibirse aguerrido y, por qué no, intolerante. Los puños en alto. Y, previamente a lo anterior, la revista “curará” una exposición de pintura y escultura que datará la irrupción de una nueva plástica. Pero vayamos por orden.

La guerra contra Manuel Caballero

El momento revistero en México, en 1906, invitaba a una nueva publicación. Igual que lo invita este enrevesado, permanentemente electoral, crispado, 2019.

Pese a la transformación, en 1903, de *Revista Moderna* en *Revista Moderna de México*, que sin afectar su contenido literario modernista —tal era la promesa— se abría a la realidad nacional (y requiere tomarse en cuenta que en 1903 asimismo se instala la vicepresidencia, nueva zona de combate para la sucesión del ya mayor Porfirio Díaz); la nueva época carece de los pujos de la primera, la que arranca en 1898. En tanto que la otra revista de postín, la *Revista Positiva*, a su vez sufría los embates del revisionismo —en el que los ateneístas desempeñarán un papel decisivo— de la doctrina que, en lo académico, había nutrido la creación innovadora de la Escuela Nacional Preparatoria en 1867; y, en lo político, la conformación del grupo de intelectuales-empresarios, que integrará el primer círculo alrededor del dictador constitucional. Y, por último, la reciente revista juvenil, *Savia Moderna*, durará apenas cinco números.

El horno, insisto, estaba para bollos. Un veterano reportero y empresario de medios —el *Entreacto*, a modo de ejemplo— así lo entiende. Sólo que, en nuestra versión, intuye el mercado, pero equivoca el producto. Manuel Caballero resuelve lanzarse a una segunda época de la benemérita *Revista Azul*, buque insignia del Duque Job de la renovación literaria,

⁵ *Savia Moderna*, núm. 2 (abril de 1906): 102.

artística, cultural, únicamente que con un credo retrógrado, castizante, y en tono amenazante: “quien no está conmigo está contra mí”.

Aunque el objetivo del inopinado ataque es el modernismo, éste no se da por aludido. Quienes hacen frente a Caballero son los jóvenes que en 1909 se constituirán en Ateneo de la Juventud.

El *affaire* Revista Azul, segunda época

El episodio de referencia discurre entre marzo y junio de 1907. Cito de mi libro *La Revuelta*:

El primero de los meses [arriba] citados, distribúyese un llamado *Número Prospecto* que, decretase, correspondería al “Tomo V” de la segunda época de la ¡*Revista Azul!* Aquella que en 1894 echaran a andar Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Carlos Díaz Dufoo (1861-1941), con Luis G. Urbina (1864-1934), futuro ateneísta, como secretario de redacción. El prospecto anuncia un Editor-director: Manuel Caballero (1849-1926); una periodicidad dominical; un directorio de 43 plumas, 10 más que las ostentadas por la desaparecida *Savia Moderna* (aclarándose que, aunque la mayor parte de los nombrados ya lo han hecho, se “esperaba las deseadas aquiescencias de los restantes”). Aunque lo singular de la nueva publicación radica en que, espaventosa, declara la guerra al “decadentismo”, léase “modernismo”. En efecto, a Caballero no le basta que su revista tenga un pebetero “para que ardan mirras sobre la tumba del poeta muerto”. El Duque Job, claro está.⁶

No, no le basta. Asimismo, “anhelamos” —dice empleando el plural— que “nos sirva de bandera, para agrupar en su derredor a los elementos, hoy dispersos e incoherentes, de todos cuantos creemos firmemente que la divina Poesía, la bien amada de aquel soñador [...], sufre en los días que corren la dolorosa torsión de sus miembros divinamente delicados, entre las manos sacrílegas de una secta de neuróticos”.⁷ ¿Qué “secta de neuróticos”? Los modernistas, encabezados por José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela.

6 “Prospecto”, citado en Fernando Curiel Defossé, *La Revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, 2a. ed. corregida (México: UNAM, IIFL, 1999), 108-109. De la revista de Caballero me ocupé ampliamente, con posterioridad, en *Tarda necrofilia, itinerario de la segunda Revista Azul* (México: UNAM, IIFL, Centro de Estudios Literarios, IIB, 1996). Incluyo tanto la edición facsimilar de los números que alcanzó a publicar el editor-director como el índice elaborado por Luis Mario Schneider.

7 Curiel, *Tarda necrofilia*.



En dos dimensiones se expresa el contraataque de los jóvenes. La publicación de un documento, “Protesta literaria”, y la organización de una manifestación pública.

Reacción al “Prospecto”

Ya habituados al actuar común, a su cierre, los hacedores de *Savia Moderna* forman un salón en dos domicilios de la Calle Soto, Colonia Guerrero, como parte de la socialización del grupo, y en afán de planear los pasos a seguir. Una casa habitada por los hermanos Henríquez Ureña. Otra por los hermanos Castillo Ledón. ¿Qué pasos posibles, consumado ya el periplo de la revista?

O una nueva publicación, o la instalación de una Sociedad de Conferencias; no obstante su novedad, a mi juicio en no poca medida, esta última, deudora de las asociaciones literarias del siglo XIX. Se impone el segundo plan, cuyos pródromos se inician. Justo entonces aparece el “Prospecto” de la segunda *Revista Azul*, y su incendiaria y retrógrada proclama. Reacción furiosa.

Si de apropiación simbólica se trataba, a quien correspondía el legado, el bueno, del Duque Job, era a los jóvenes; tanto que el número uno de *Savia...* abre con un texto de Gutiérrez Nájera dedicado a Benito Juárez. Por ahí comento que, en suplencia de la “rubia”, el “catalán”, y en algunos casos el láudano, tragos y sustancias que fascinaban a los del modernismo, el dominicano Pedro Henríquez Ureña había introducido entre sus amigos mexicanos la costumbre y rito del té. Pues bien, la lectura del “Prospecto” los hace derramarlo. Es el propio Henríquez Ureña quien cuenta la reacción: “Un periodista viejo, con pretensiones de crítico y poeta, Manuel Caballero, lanzó al público una *Revista Azul* muy mal escrita y con un programa en que se atacaba a los escritores modernistas [...]. La juventud se indignó y organizó un acto de protesta”.⁸

Acto de protesta y previa publicación de un texto de combate que al parejo rechaza la pretensión de Caballero, sirve para definir, ya sin florilegios, el propósito de la revista, de la Sociedad de Conferencias, del por constituirse Ateneo de la Juventud, en suma, del movimiento ateneísta.

⁸ Pedro Henríquez Ureña, *Memorias. Diario. Notas de viaje*, intr. y notas de Enrique Zuleta Álvarez (México: FCE, 2000), 114.

Protesta literaria

El texto, redactado en conjunto en el Salón de Soto, publicado en *El Diario* en su edición del 8 de abril de 1907. Espigo:

Nosotros, los que firmamos al calce, *mayoría de hecho y por derecho, y del núcleo de la juventud intelectual*, y con toda la energía de que somos capaces, protestamos públicamente contra la obra de irreverencia y falsedad que en nombre del excelso poeta Manuel Gutiérrez Nájera se está cometiendo con la publicación de un papel que se titula *Revista Azul*, y que ha emprendido un anciano reportero, carente de toda autoridad y de todo prestigio, quien dice que viene a continuar la obra de aquel gran poeta y a redimir la literatura nacional de quién sabe qué males, que sólo existen en su imaginación caduca.

Y aquí es oportuno declarar a modo de credo, que nosotros no defendemos el Modernismo como escuela, puesto que a estas horas ya ha pasado, dejando todo lo bueno que debía dejar, y ya ocupa el lugar que le corresponde en las historias de la literatura contemporánea; lo defendemos como principio de libertad, de universalidad, de eclecticismo, de odio a la vulgaridad y a la rutina.

*Somos modernistas, sí, pero en la amplia acepción del vocablo, esto es: constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo.*⁹

Pisamos un terreno que no es exclusivo patrimonio de nadie; de un campo que es del que lo tome por asalto, sin pedir permiso a nadie; del que lucha y se bate mejor y con más fuerza; del que golpea más duro.

¡Momias a vuestro sepulcro! ¡Abrid el paso! ¡Vamos hacia el porvenir!¹⁰

Acto de protesta

En verdad, tumultuoso. Programado para el 17 de abril, y dividido en dos jornadas, una vespertina y otra nocturna. La primera consta de una marcha, de la Plaza de Santo Domingo a la Alameda, para dar paso al desagravio del Duque Job, a través de cuatro oradores (Rafael López, Max Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto y Ricardo Gómez Robelo). La segunda, de una velada en el Teatro Arbeu, presidida por Luis G. Urbina

⁹ Las cursivas corresponden al texto mismo.

¹⁰ Transcribo íntegra la "Protesta literaria" en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 335-336. El reclamo final podía parangonarse con el de la oposición política al Porfiriato.



y Jesús Urueta, y dividida en números poético (Urbina, Roberto Argüelles Bringas), musical (el pianista Muñoz Marquet, el barítono Fernando Rodríguez y la soprano Elena Martín) y oratorio (Jesús Urueta). La conclusión del discurso de este último colma de júbilo a los organizadores, distribuidos en el colmado teatro: “Por eso, hoy que se quiere manchar su obra y saquear su cripta, hoy que un eunuco grotesco quiere amparar con un nombre glorioso una labor de estúpida vanidad y de burdo mercantilismo, estalla vuestra protesta, ¡oh buenos hijos de Grecia!”.¹¹

Una exposición pictórica seminal

Pero la impronta de *Savia Moderna* no se limita a la publicación de la “Protesta literaria” y la manifestación pública que, combinadas, dan al traste con la empresa de Caballero. Igualmente montan en la Calle de Santa Clara una muestra de pintores ya consagrados como Claussell y Gedovius, y de pintores por irrumpir plenamente (Montenegro, Rivera, Enciso), que puede (debe) considerarse antecedente la escuela muralista que impulsará José Vasconcelos, ateneísta, en su sucesivo papel de rector y de artífice, y primer titular, de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924).

Alfonso Reyes

Benjamín, junto con Julio Torri, del nuevo grupo artístico e intelectual en el que el papel veterano correspondía a Luis G. Urbina y a Jesús Urueta, Reyes nace en Monterrey, Nuevo León, el 17 de mayo de 1889. De haber sido otro el desenlace del Porfiriato; si su padre, el general Bernardo Reyes, como amplios sectores lo deseaban, hubiera sucedido, vía la vicepresidencia, al octogenario dictador Porfirio Díaz Mori; diverso hubiera sido el destino del escritor, al igual que el de sus hermanos, particularmente el del brillante Rodolfo. En cambio, que Díaz recelara y terminara repudiando a don Bernardo, prestigioso militar y gobernante, creatura política suya, sacrificara al general frente a la puerta del Palacio Nacional, y llevara al hijo a un largo exilio. Aunque no sin antes haber participado en los lances centrales del ateneísmo.

Colaborador de *Savia Moderna*; miembro de la Sociedad de Conferencias; cofundador del Ateneo de la Juventud; partícipe en los desagrazos

¹¹ Lo cito en mi texto *La Revuelta*, 118.

públicos a Manuel Gutiérrez Nájera y a Gabino Barreda; firmante de la “Protesta Literaria”; conferencista en la serie Conferencias del Ateneo de la Juventud, en el marco de las Fiestas del Centenario de 1910 (“Los Poemas rústicos de Manuel José Othón”); profesor en la Escuela Nacional de Altos Estudios; cofundador del Ateneo de México, rebautizo del original ateneo, y de la Universidad Popular Mexicana.

Desatada la crisis que conduce a la Decena Trágica de febrero de 1913, en la que fallece su padre y su hermano Rodolfo salva milagrosamente la vida; y producidos la aprehensión y el asesinato del presidente Madero y del vicepresidente Pino Suárez, y el subsecuente ascenso espurio al poder de Victoriano Huerta; el joven Alfonso rechaza la invitación de este último para fungir de secretario particular, pero acepta la posición de segundo secretario de la Legación de México en París, dando comienzo a una larga carrera diplomática en Europa y en Sudamérica. Antes de marchar a París, en 1913, casa con Manuela Mota y tiene al que será su único hijo.

La conjunción de las bombas alemanas estallando en la Ciudad Luz, y el despido en masa del cuerpo diplomático mexicano, dispuesto por Venustiano Carranza, primer jefe del Ejército Constitucionalista, que hecha a Victoriano Huerta, y encargado del Poder Ejecutivo, lo obliga a trasladarse a España. Destino final, vía San Sebastián: Madrid. Aquí se consume el escritor y el filólogo (Centro de Estudios Históricos, Sección Filología); finca relaciones con tres generaciones hispánicas, la del 98, la de 1914 y quienes terminarán integrando la de 1927; inicia la publicación de las *Obras* de Amado Nervo, entre otros proyectos de colecciones y revistas; y es recuperado (merced a la intervención, en México, de José Vasconcelos) por el servicio diplomático mexicano.

Retorna a su país en 1924, pero se ve obligado a regresar intempestivamente a Madrid como Embajador Plenipotenciario en descabellada misión (que Álvaro Obregón, por dejar el poder, mediara en los conflictos entre España y Marruecos), ciudad de la que pasa a Francia, ahora al frente de la Legación. Regresa a México, camino a su próximo destino: la por establecerse Embajada de México en Argentina. De Argentina se le destinará a Brasil, de donde regresará a Argentina, y de allí de nueva cuenta a Brasil (ir y venir que lo es también de su periódico *Monterrey*).

Regresa definitivamente a México en 1939 para hacerse cargo de la Casa de España, de inmediato, dadas las críticas levantadas, mudada El Colegio de México. Construye en la colonia Condesa la que será conoci-



da (ultra conocida) como Capilla Alfonsina. Cuantioso es su epistolario. Participa en la fundación de El Colegio Nacional. Invitado por la Junta de Gobierno del Fondo de Cultura Económica, inicia el acopio y edición de sus *Obras completas*. Funge como tático presidente de la República de las Letras. Preside la Academia Mexicana de la Lengua. Visita (viaje carretero) Berkeley, California, donde se le distingue con un doctorado *honoris causa*.¹² Emrende sus Memorias, que dejará inconclusas. Fallece en Ciudad de México el 27 de diciembre de 1959.

Testimonio (I)

Empresa inusual que congrega a instituciones y especialistas, bajo la coordinación de José Luis Martínez, y el auxilio de Alicia Reyes, a la sazón directora de la Capilla Alfonsina, el Fondo de Cultura Económica da a la luz, en siete tomos, el *Diario* completo de Alfonso Reyes.¹³ Los tomos que comprende los años de *Monterrey* son, respectivamente, el III y el IV.

Las entradas del *Diario Fluminense* (nombre que tomo de su proyecto *Cartas fluminenses*) arrancan el 5 de abril de 1930.¹⁴ Espantoso le parece el local de la Embajada que en Río de Janeiro le había heredado su antecesor, Pascual Ortiz Rubio, nuevo presidente de la República (inútiles serán sus gestiones ante la Cancillería mexicana para una mudanza). Más afortunado es su proyecto de *Monterrey*.

El 30 de mayo, aún instalándose, anota: “Nuñez Arca, que publica aquí el periódico *La Raza*, está ya en tratos conmigo para hacerme mi hojita *Monterrey*”. Al 3 de junio corresponde esta noticia: “Anoche acabé de copiar y preparar todo el primer número de mi *Monterrey*”.¹⁵ Del 14 de junio es esta entrada: “Ocupado en la impresión de *Monterrey*”. Y del 19, esta: “He distribuido ya, con ayuda de mi mujer y mi hijo, 300 ejemplares de *Monterrey*”. 6 de julio: “Preparo mi número 2 de *Monterrey*”. 1o. de agosto: “Hoy salió el número 2 de *Monterrey*. Me encontré con que dos veces,

12 Invitado por El Colegio de México, en 2015, prologué y edité, en edición no venal, *Berkeleyana* (México: UANL, 2018), su diario de viaje carretero por el norte de México y el sur de Estados Unidos.

13 Investigadores congregados: Alfonso Rangel Guerra, Adolfo Castañón, Jorge Ruedas de la Serna, Alberto Henríquez Perea, Javier Garciadiego Dantan, Víctor Díaz Arciniega, Belem Clark de Lara, Fernando Curiel Defossé.

14 Citas tomadas de Alfonso Reyes, *Diario. 1930-1936*, ed., intr., notas, apostillas biográficas, cronología e índice de Jorge Ruedas de la Serna, t. 3 (México: FCE, 2011).

15 *Ibid.*, 30.

por freudiano error, confundo a Ermilo [sic] Abreu Gómez con Herminio Pérez Abreu, y le llamo *Ermilo Pérez Abreu*. Éste y otros errores me obligan a quemar el número y rehacerlo. ¡Ay mi tiempo, mi dinero, mi trabajo!” 3 de octubre: “Haciendo mi tercer *Monterrey*”. 18 de octubre: “Di el *imprimatur* al tercer *Monterrey*, que lleva una hoja de más y me cuesta 400 \$ 000.¹⁶ 21 de octubre: “Me llega de la imprenta el tercer *Monterrey*”.¹⁷

Del 30 de marzo, ya de 1931, es esta entrada: “Crisis de *Monterrey*. Pensando en enterrarlo”.

Paréntesis

¿Enterrar *Monterrey*, apenas en su número tres, por qué razón? Es de suponer que entre los favorecidos (¿suscriptores?) de su personalísimo periódico, Reyes aspire a la “recepción” de su propia camada, en particular a la de Pedro Henríquez Ureña, su más persistente mentor en los “días alcionios” de México. Solamente que Pedro refunfuña, desapueba la empresa. Vuelvo a la entrada del 30 de marzo de 1931, que abre del modo siguiente: “P. H. U. me escribe excitándome a no dispersarme tanto ni ir tan de prisa en mi trabajo literario. Me señala con razón muchos errores, me dice muchas cosas injustas y de mal humor. Por verdadera piedad a la situación de su vida, no insisto en defenderme de lo que tan bien pudiera rechazar. Al fin y al cabo me hace provecho esta llamada al orden”.¹⁸

Y, más abajo, después del anuncio del posible entierro de *Monterrey*:

Si aparece una carta mía a P. H. U. (aunque yo no quise conservar la copia) en que le acepto una inicua reprensión que me hace, encontrando malo cuanto ahora escribo y diciéndome que debo suprimir *Monterrey*, conste que, aunque me es muy provechoso que me llamen al orden y me recuerden que no debo escribir tan de prisa y no andar tan disperso en articulitos secundarios como ando ahora, en gran parte quise aceptar con la mayor sumisión esa carta y esa reprimenda por piedad al noble y grande amigo que en estos instantes vive lleno de dolor y privaciones, cuya intención es siempre pura, que está necesitado de comprobar que aún tiene autoridad sobre alguien, que aún queda quien le haga caso, y que padece reveses tan

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

injustos que bastarían para hacer un despechado de cualquiera más fuerte que él.¹⁹

El asunto había calado hondo, según se desprende de la segunda parte de la entrada correspondiente al día siguiente, 31 de marzo: “Crisis de *Monterrey* provocada por la carta rabiosa y hasta con un poquillo de inquina de P. H. U. Es la primera vez que me escribe así. Debe de haber mucha pena en esa casa. Sólo el exceso de dolor puede aconsejar tan mal. Consulté por telégrafo a G. E. y Estrada me dice que debo continuar mi *Monterrey*”.²⁰

Pero el momento de la crisis, queda, se enquistaba.

Testimonio (II)

1931. 20 de abril: “¡Al fin salió el cuarto número de *Monterrey*, muy bien impreso! Pero con erratas, claro”. 6 de junio: “Tengo las pruebas de *Monterrey* 5”. 9 de julio: “Sale *Monterrey* 5 de que hoy mismo distribuyo 133 ejemplares. [...] Tengo en pruebas el *Monterrey* 6”. 3 de octubre: “Salió mi *Monterrey* 6”.

La entrada del 7 de marzo, ya de 1932, registra al fin una noticia sobre la lectura del periódico, rumbo a su número asimismo 7: “El aseo de América”, “de mi último *Monterrey*, ha tenido eco en La Habana (*Cervantes*, Lizaso), México (*El Universal Ilustrado*, Antonio Acevedo Escobedo) y *La vida literaria*, de Glusberg, en Buenos Aires”. 21 de marzo: “Salió mi *Monterrey* 8, con erratas como de costumbre. Como yo hago toda la distribución y hasta escribo los sobres (ino tengo secretario literario!) me fatigo. Menos mal que esto me ayuda a despachar de paso mi correspondencia literaria y acusar recibo de publicaciones, todo lo cual está muy atrasado e inundaba mis mesas, porque los paré para escribir el Goethe”. 10 de abril: “Sigo repartiendo *Monterrey* 8, con retraso”. 11 de abril: “Apenas hoy —con retardo sobres— acabé distribución *Monterrey* 8”. 12 de abril: “Carta del escritor checo Zdenek Smid pidiéndome relaciones con México y con la América Latina, mi literatura, mi *Monterrey* y la dirección de Azuela para traducir *Los de abajo*. Le envío *Monterrey* 8...”. 19 de abril: “Envío *Monterrey* 8 y *Visión* a Eneida Moraes que me los pidió anoche”.

¹⁹ *Ibid.*, 31.

²⁰ *Ibid.*



1932. 30 de abril: “Alberto Quiroz (México) agradece *Monterrey*”. 3 de mayo: “F. García Calderón (Perú), carta felicitándome por la serenidad goetheana de *Monterrey* en medio de estos tiempos calamitosos”. 12 de mayo: “Ya estoy atrasado con *Monterrey*. Desde ayer me puse a ello”. 13 de mayo: “Trabajé en *Monterrey*: hice la décima ‘Xenia a Xenius’, que hoy acabo de rehacer toda”. 14 de mayo: “Roy Temple House, de Norman (OK), *Books Abroad*, me escribe sobre los ‘Estornudos literarios’, para *Monterrey*. *Revista Bimestre Cubana*, noviembre-diciembre 1931, reproduce mi artículo de *Monterrey* sobre Biblioteca Mínima Americana: ‘El aseo de América’. *L’Amerique Latine*, de París, 3-IV, comenta con simpatía el asunto”. 15 de mayo: “Trabajando en *Monterrey*”. 16 de mayo: “Delamain (France) me agradece mi artículo de *Monterrey*, ‘El campo americano’, sobre su libro *Livres de Nature* (Stock)”. 18 de mayo: “Mando a *Monterrey* el ‘Goethe y América’ y el clisé de Bauer al litógrafo”. 24 de mayo: “Carta de Mathilde Pomés, enviando una en que Mme. F[oulché].-D [elbosc] le pregunta cómo a mí, dónde he hecho —según Cassou— predicciones funestas contra la raza anglosajona. Ya le escribo a Isabel Foulché-Delbosc tranquilizándola (es canadiense inglesa) y remitiéndole mi texto: ‘Guardias de la pluma’, *Monterrey* 3, que dice otra cosa muy diferente”. 25 de mayo: “Consulto con Amado Alonso las correcciones a mi ‘Arcipreste’, para *Monterrey*”. 30 de mayo: “Periódicos y varios libros que es ocioso apuntar aquí puesto que quedan en *Monterrey*”. 31 de mayo: “Ribeiro Couto me relaciona con el chileno Eugenio Labarca (París) pidiéndome para él *Monterrey*”. 4 de junio: “Pruebas *Monterrey* 9”. 5 de junio: “Corrijo mis pruebas de *Monterrey* y doy un toquecito a la carta polémica de P[érez] Martínez”.²¹ 18 de junio: “A las cinco de la mañana salté de la cama y escribí ‘La investigación nacional’, para *Monterrey*”. 30 de junio: “Pruebas de *Monterrey*”. 23 de julio: “¡Salió *Monterrey* 9!”. 26 de julio: “Distribución de *Monterrey* 9”.

1933. 19 de enero: “Escribí en Petrópolis *Voto por la Universidad del Norte*, que estoy imprimiendo, así como el *Monterrey* 10”. 22 de marzo: “Entregué a Villarinho un *Monterrey* para que me haga un presupuesto, a ver si mejoro”. 11 de abril: “¡Sale al fin *Monterrey* 10!”. 12 de abril: “Distribuyo *Monterrey* 10”. 20 de noviembre: “Visita de Diekmann, *Noticias Gráficas*: encuesta de los 10 mejores libros que lancé en *Monterrey*. [...] Llega el número de *Verbum* (Buenos Aires), de homenaje a Goethe, que reproduce de *Monterrey* mi ‘Goethe y América’”.

²¹ Referencia a *A vuelta de correo*, folleto en el que Reyes refuta la acusación de Héctor Pérez Martínez sobre su alejamiento del acontecer literario, cultural, de México.

1934. 21 de marzo: “Me ocupo de Monterrey, 11...”. 23 de marzo: “Continúo preparando *Monterrey*”. 24 de abril: “Envié a ‘Apolo’ los ‘libros recibidos’ para *Monterrey*, número 11-12”.

1935. 14 de junio de: “Trabajando en el número 12 de *Monterrey*”. 19 de julio: “Corrijo y completo el 12 *Monterrey*.” 20 de julio: “Ayer hice la respuesta al saludo de Ors, para *Monterrey*”. 14 de agosto: “Recibí 500 ejemplares del *Monterrey*, número 12”. 31 de agosto: “De madrugada se fue Madariaga en el Zeppelin. El día consagrado, aparte del diario trabajo oficial, a seguir repartiendo *Monterrey*...”. 4 de septiembre: “Acabé la distribución de *Monterrey* 12”.

Ir y venir

El 15 de mayo de 1936, se notifica al embajador Reyes su traslado, segunda vuelta, a Argentina. Tiempo había tenido, no obstante, de inaugurar la escultura del dios Xochipili, en el Jardín Botánico de Río de Janeiro. El 27 de junio se embarca a Buenos Aires.

Testimonio (III)

1936.²² 29 abril: “mandé el complemento de mis originales de *Monterrey* 13”. 18 de julio: “De tarde, reposo después de visitar un instante a Díez-Canedo para informarme del levantamiento monárquico de Melilla. Sesión en la Junta de Historia y Numismática, donde leo públicamente dos comunicaciones que aparecen en *Monterrey* 13: ‘Maximiliano descubre el colibrí’ y ‘La amapola silvestre’”. 25 de julio: “*Monterrey* 13 se me agotó la *O. ¿Qué hacer?*”. 27 de julio: “De tarde, con Malva e Iris a la Imprenta López para pedir presupuesto para *Monterrey*, de cuyo número 13 quiero una segunda edición para ensayar ya el *Monterrey* con Argentina”. 3 de agosto: “Apruebo el presupuesto de *Monterrey* en la Imprenta López y procedo a hacer el número 13, 2ª edición”. 11 de agosto: “Pruebas con la 2ª edición del *Monterrey* 13”.

1937. 13 de abril: “Acabo de arreglar con Espasa-Calpe el entregarles mis sobrantes de mi *Monterrey*, para que corra en librerías libremente, fuera de lo que yo reparto”. 2 de junio: “Trabajo en la tesis histórica, en *Monterrey*

²² Las citas subsecuentes proceden de Alfonso Reyes, *Diario. 1936-1939*, ed. crítica, intr., notas, cronología, apéndices y fichas biobibliográficas de Alberto Enríquez Perea, t. 4 (México: FCE, 2012).

y en la “Cantata en la tumba de Federico García Lorca [...] Trabajo hasta noche, dictándole a Manuela *Monterrey*”. 15 de junio: “Estoy copiando para completar *Monterrey*, ‘Americanería andante’”. 17 de junio: “Mando el último material y pruebas de *Monterrey* a la imprenta”. 24 de junio: “Mañana de nervioso trabajo, enorme correo y mil visitas. Pruebas de la Junta y de *Monterrey*”. 14 de julio: “Ayer entregué pruebas para *Monterrey*”. 23 de julio: “Empieza a llegar *Monterrey* número 14. Le envío a Genaro Estrada con retrato, para que reproduzca en *Hoy* la ‘Americanería andante’”.

1938. 3 de enero: “Llegamos a Santos con lluvia. No apareció Brasiluzo Lopes y el consulado de México estaba cerrado con candados a la hora de despacho. Nos acompañó Francisco de Azevedo, a quien envío siempre *Monterrey* a petición suya, y que representa los *Jornais Associados*”. 25 de febrero (Reyes, ya en México): “A casa. Laboratorio de Alfonso. Trabajando en *Monterrey*”. 3 de marzo: “Espasa-Calpe: arreglos de *Monterrey*. En *Hoy* vi a Novo, Xavier Villaurrutia, Ríos, etcétera. 50 ejemplares *Monterrey* a Espasa-Calpe”.

El número 14 será el último de *Monterrey*.

Vida personal y profesional

Engañosamente apacible la existencia de Reyes, permanente hombre de letras. A poco que se escarbe, otra es la realidad. Y nada más alejada del rutinario ascenso en el escalafón, y la rutina, la “carrera” del diplomático. En su debut francés, próxima la muerte violenta, inútil, del progenitor, lo gana el desconcierto. Suman no pocos los años de encargado *ad interim* de la Legación Mexicana en Madrid, en medio de un desfile de ministros titulares. La tranquilidad relativa de la segunda vuelta francesa significa apenas un respiro frente a lo que le esperaba, el salto de mata entre Buenos Aires y Río de Janeiro, sazonado con alguna misión especial en Santiago de Chile y, en el plano internacional, la certeza de que desde 1935, con las movilizaciones de las tropas italianas y etíopes, se desataba la Segunda Guerra Mundial. Mientras se ocupa de su propia escritura, y de *Monterrey*, estrambótica empresa podría decirse, recibe una nota cifrada de la cancillería mexicana.

Río (sábado), 19 de noviembre de 1932:

Hoy recibo estos mensajes: ‘México. 3537. Acuerdo Señor Presidente sírvase regresar a México. Sitúenseles viáticos. Confidencialmente comunícole razones economía, año próximo suprímese esa Jefatura Misión. EKLITA Té-

llez”. A la vez llega éste: “3538. Sierra dícele: ‘Razón llamada, precisamente la invocada ministro su mensaje. Medida alcanza otros colegas. Conviénele aquilatar en México valor propio ante nuevas personas desconócenlo”. Esta última frase tiene la mejor intención del mundo, y sin embargo es una gran impertinencia. Creí tener derecho a juzgarme ya conocido de mis gobernantes. Ahora mismo telegrafía a Buenos Aires: “Confidencial. Llamado a México. Alfonsito vuelva inmediato acabando exámenes trayendo certificado estudios stop necesito conocer urgencia fecha regreso. Reyes”.²³

A continuación, se despeja un punto polémico de la biografía, por hacer, de don Alfonso. Pregunta: cuando regrese definitivamente a México, en 1939, ¿lo hará *motu proprio*? ¿O, por el contrario, cual hoja al garette del viento? He escuchado versiones encontradas. Me inclino por la segunda. Guiado por lo que acto seguido anota en el *Diario*:

Escribí a Manuel Azaña, conducto de Amós Salvador; para saber si mis amigos de Madrid me ayudan en caso de que yo quisiera regresar de México a España. Escribo a Victoria Ocampo, pidiendo eventualmente trabajo fijo de *La Nación* de Buenos Aires. A Genaro y a Rodolfo les escribo aéreos a Madrid.

Aunque, añade: “Al fin no envié cartas a Azaña, Salvador y Victoria. Lo puedo dejar para cuando vea más claro”.²⁴

Infructuoso deseo. La vida, la personal y la profesional, se oscurecerá. Del 24 de noviembre de 1932 es esta entrada: “De repente, inesperado mensaje diciéndome: ‘Suspenda viaje. Espero confiadamente podremos obtener asignación esa embajada para año próximo’. ¡Y ya escribí a todo el mundo! ¡Y ya empaqué toda mi biblioteca y archivo! ¿Qué manera de jugar con la gente! ¡Ya no sé qué hacer!”.²⁵

Monterrey

Periódico literario de Alfonso Reyes, *Monterrey* aparece casi una década, de 1930 a 1937. Por esas fechas, su multiusos artífice, y me temo en ocasiones solitario lector, anda, acabo de adelantarlo, de diplomático en Sudamérica (luego de serlo en Francia, España y Francia en segunda vuelta), entre Argentina y Brasil.

²³ *Ibid.*, 103-104.

²⁴ *Ibid.*, 104.

²⁵ *Ibid.*, 107.



La edición facsimilar de *Monterrey*, que no terminamos de agradecer, y de aprovechar, lo adelanté también, la realiza en 1980 José Luis Martínez, reyista de cepa, a la sazón director del Fondo de Cultura Económica (con sede todavía en la colonia Del Valle, Jaime García Terrés de subdirector ansioso por sucederlo), en la formidable colección *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. En el tomo correspondiente, lo adelanté, asimismo, a *Monterrey* lo precede *Antena* (1924) y le siguen los pasos *Examen* (1932) y *Número* (1933-1935).

Para la “Presentación” de *Monterrey* se elige un comentario de José Gorostiza y se entiende otro del propio Martínez. Gorostiza apunta una pista a seguir: la que suya fue la idea de publicar “un periódico yo solo”; y precisa que *Monterrey* no es, en realidad, el periódico o la revista de Alfonso Reyes, sino su “correo literario” y/o “carta impresa, de ocho páginas y cuatro columnas, en las que Reyes atesora la intensa labor secundaria —generalmente dispersa, pero nunca falta de interés— del escritor moderno”.

Por su parte, Martínez anticipa su breve examen del impreso, con una afirmación tajante: “Alfonso Reyes practicó un nuevo género de periodismo literario, que él mismo se encargó de definir e inaugurar”.

¿En qué quedamos? ¿Revista, correo literario, “carta impresa”, periódico? Categorías posibles a las que Martínez añade dos más, tomadas del propio Reyes: la de “Museo privado” y la de “herramienta de taller artístico”. En fin, concluye Martínez su comentario:

En los 14 números de *Monterrey*, Alfonso Reyes publica sus cartas, promueve la creación de Bibliotecas Mínimas Representativas “para cada país de nuestra América” con el fin de conseguir un “Museo de América” y liberar a los extranjeros de extensísimas y casi exhaustivas bibliografías nacionales; notifica sobre su “Obra en marcha”, acusa recibo de los libros que generosamente le envían casas editoriales y amigos, se permite incluso informar acerca de sus investigaciones más frívolas: “Estornudos literarios”, “Precursores legendarios de la aviación”, “Jitanjáforas” y “Los viajes morrocotudos de algunos ilustres extranjeros por América”. Museo privado, carta impresa, herramienta del taller artístico, *Monterrey* nos pone en contacto con una de las más inquietas y perseverantes curiosidades intelectuales, nos da las llaves de sus más secretos cajones, “aún cuando dudemos que nos sirvan de nada.”²⁶

26 *Antena*, 1924. *Monterrey*, 1930-1937. *Examen*, 1932, *Número*, 1933-1935, *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* (México: FCE, 2018) [ed. facs. de la de 1981], 98-99.



Trabajo de equipo se antoja el del estudio de los 14 números del impreso, el contenido de sus casi 20 secciones y los incidentes de su periplo: la quema del primer número, lo que obligó a su reposición, y que el número final apareciera dos veces, uno en Río de Janeiro, otro en Buenos Aires.

Yo, por lo pronto, derivó tres lecciones. La infatigable vastedad de la obra alfonsina: creativa, crítica, histórica, teórica, filológica, comunicadora. El entendimiento de Reyes de la literatura como oficio, labor cotidiana, artesanía. Y la de que los cargos públicos de los intelectuales son medio de un fin: el de servir con plena conciencia (y no el de descarada autopromoción).

Teoría

Lúcido, erudito, reflexivo y verdad es un tanto abigarrado deviene el “Propósito” de *Monterrey*, expuesto por Reyes en el primer número. Abre con una imagen del Big Bang: “la nebulosa primitiva se fue condensando en planetas y en sistemas siderales”.

¿Y qué sucede en el sistema literario?

Pues todo indica que los libros fueron la primera fase del fenómeno, que va irradiando su nebulosa, “su atmósfera atómica, cada vez más cargada y fina”. Tras los planetas —los libros— surgen las revistas, “para llenar los intersticios entre los libros”; y más tarde, para llenar los intersticios entre las revistas, surgen los periódicos literarios. Quincenales o semanales, nietos legítimos del florentino *Il Marzocco*.

A tal punto proliferan los periódicos que, hacia 1930, “este género de pliegos se han popularizado como un verdadero síntoma del siglo”. Plantas propicias a todos los climas, a los periódicos, a su vez, los preceden los suplementos, hojas especiales de los diarios.

Bien.

Reyes ofrece ejemplos del denso sistema integrado por libros, revistas y suplementos. En San José de Costa Rica, se tiene el caso de Joaquín García Monge, primero con sus colecciones *Ariel* y *El Convivio*, más tarde con *Repertorio Americano*. En París, *Les Nouvelles Littéraires*. En Londres, el *Times*. En Madrid, la *Gaceta Literaria* y *Los Lunes de El Imparcial*. En Buenos Aires, *Los Domingos de La Nación*. Etcétera, etcétera. Medios de “lanzar firmas y establecer reputaciones”.

Respecto a la recién aparecida revista, en Guadalajara, México, la juzga publicación excelente: “la flauta provinciana da por primera vez una

nota de igual afinación y altura que el órgano de la Capital” (la revista *Contemporáneos*, a modo de ejemplo).

El caso es que: “La revista literaria y el periódico literario son ya dos estratos inconfundibles, dos niveles intencionalmente distintos”.

Variantes

Free Press, impreso más de doctrina que de información, redactado por un grupo homogéneo, sin ligas con agencias internacionales de noticias; si bien, grandes diarios comerciales reservan “un rinconcito a la rúbrica literaria, al deleite poético”. Y las “Pajaritas de papel” del *Pen Club* mexicano en gran época —la de Genaro Estrada—.

Variantes que dan ocasión al autor de reflexionar sobre una evolución: el paso del “Salón”, del trato epistolar, de la conversación literaria, espacio de la conversación viva (¿incluida la epistolar?), a la “palabra estampada”. Comparable a lo que, en la sociedad, “el trato social y las visitas se van esquematizando en la tarjeta”. Y ruego al lector *millennial* no se sorprenda de estas alusiones a un pasado que ya no está más, pero que, irrefutablemente, existió.

Más fino análisis

El periódico literario —prosigue Reyes— “no sólo se distingue de la revista literaria por su aspecto material, que en aquél tiende al pliego extenso de los diarios y en esta tiende a la forma del folleto. El periódico literario no sólo es más breve que la revista literaria.

Pongamos atención. No, no sólo el formato marca la diferencia”. Esclarece:

La revista literaria y el periódico literario se distinguen, además, por la diferencia de intención: la revista procura ser una breve antología de obras literarias en verso y en prosa, en tanto que el periódico ofrece su principal interés (aunque todavía desde el sitio de honor de la parte antológica) en las noticias sobre escrituras o libros, en el rumor del ajetreo artístico, en el aroma de la vida literaria que trae entre sus páginas. Es un tono menos poético y un tono más práctico que la revista. Ya desnudo de ser la diminuta biblioteca de páginas escogidas, y es cada vez más estuche de informantes y gaceta de avisos para el trabajo literario. Si acepta aún fragmentos de libros





o verdaderos artículos, tienen que ser cortos, por la escasez del espacio de que dispone, y si aloja la crítica, procura las conclusiones rápidas y las fórmulas epigramáticas.²⁷

Continúa Reyes la disección: “el periódico, aún admite folletones y series de artículos”. Todavía se resiente de la forma y del espíritu de la revista que, al cabo, ha sido “su matriz, y no deja de ser su modelo”.

El mexicano se vale de ejemplos plásticos y psicológicos: “Pero ya entre la revista y el periódico, hay la diferencia que media entre el dibujo sombreado con relieve de claroscuro, y el dibujo de simple línea o contorno. Mucho más sentimental, la revista; mucho más intelectual —en tendencia, al menos— el periódico. Más pintura, en aquella, pero en este, más geometría. Allá, todo un cuadro. Acá, un esquema”.²⁸

Digresión

No podemos olvidar el hábitat, y el estado de lo literario, al momento de la edición de *Monterrey*. Reyes se hace escritor, en México y en España, en el diálogo, la convivencia —grupo y ciudad—, la tertulia, la conversación, el trato cotidiano literarios. Redacción de la revista *Savia Moderna*, Sociedad de Conferencias, Ateneo de la Juventud, Ateneo de Madrid, Centro de Estudios Históricos de Madrid, Residencia de Estudiantes. Mientras que, en el campo editorial, aún rige la Ley del Riesgo Estético sobre la contante y sonante de la rentabilidad, que acabará por imponerse. De lo carismático a lo crematístico.

Monterrey no deja de consignar la sustitución de la vida literaria en tiempo real, por la vida literaria a distancia, virtual. A lo que se añade la movilidad diplomática de su artífice, subsanada, verdad es, por la proclividad de Reyes a forman nuevos núcleos amistosos.

Y prosigue en el análisis comparativo. El periódico aún acepta “folletones y series de artículos”, porque sigue resintiéndose “de la forma y del espíritu de la revista”, al fin y al cabo su matriz, su método.

²⁷ *Ibid.*, 102.

²⁸ *Ibid.*

Propósito

¿Y qué pretende el autor y diplomático mexicano, recién instalado en el Brasil? Declarada, enfáticamente: ya no una revista de un solo autor, sino un periódico personal. Y precisa: “Supongamos ahora, no ya una revista literaria de un solo autor, sino un periódico literario de un solo autor. Nunca se dará autor tan solo que no quiera andar en la complicidad de sus amigos o entre los camaradas de su pléyade. Como quiera, se encuentra más a sus anchas que en el seno de una redacción colectiva”.²⁹

Ausente la redacción colectiva, es fácil que el escritor de marras:

derive entonces —por la línea de la pesantez— hacia la mayor utilización práctica de su instrumento. Quiero decir, que se atreva a usar el tono poético, un poco más que si se encontrara en un periódico hecho entre varios. Lo cual no significa que se prive de la libertad de publicar fragmentos de la obra pura, propia o ajena, cada vez que le plazca. Y siempre habrá de placerle, a menos de que se produjera el absurdo de un literato sin bellas letras, de un poeta sin poesía. Usará pues, de su periódico, ante todo, como de una herramienta para su taller artístico. También podrá ser que lo use a modo de museo privado, para exhibir en él esas notas o curiosidades que todos gustamos de juntar, aún cuando dudemos de que nos sirvan de nada.³⁰

Hará de él, un órgano de relación, de relación social, con el mundo de los escritores: un boletín de noticias del trabajo, casi una carta circular. En suma: un correo literario.³¹

Y concluye Reyes:

Sin necesidad de manifiestos de estética ni de programas —mala costumbre, ésta, en mala hora importada de la política a la literatura—; consintiéndose toda la flexible variedad de la vida, y esperando que la experiencia vaya acabándolo de formar o imprimiéndole su conducta definitiva (tanto es como solicitar a la naturaleza, o conducirla sin violencia); poco amigo de “encuestas” sobre esas vaguedades de la inquietud contemporánea o el porvenir de nuestros pueblos, de que ya se ha abusado tanto; pero modestamente dispuesto a ser un terreno de investigaciones literarias precisas; pres-

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*





tándose al diálogo entre los amigos que quieran aclarar consultas o cambiar erudiciones por este medio; siempre hospitalario, pero siempre casa privada y no edificio público, siempre habitación de una sola persona que no ha de explicar sus experiencias; de aparición periódica en lo posible y frecuente según convenga al redactor único, puesto que es un papel de obsequio, una carta impresa; útil como tarjeta para agradecer los muchos libros que nos enviamos unos a otros y de que apenas podemos ya acusarnos recibo, a riesgo de abandonar toda otra tarea —el correo literario (este correo literario que pongo bajo la advocación de mi ciudad natal por motivos puramente cordiales)— hoy sale a desandar la trayectoria de todos mis viajes, en busca del tiempo y del espacio perdidos, para limpiar las veredas de la amistad y atarme otra vez al recuerdo de mis ausentes: a toda rienda, y todo anhelo, todo el galope tendido, ijar latiente, y redoble de pesuñas y espuelas.³²

La primera estancia brasileña concluye seis años después. Anota, el viernes 15 de mayo de 1936, en su *Diario*: “Recibo de Relaciones este mensaje en cifra: ‘Solicite *agreement* para Puig Casauranc. Usted pasará embajada Buenos Aires’ Hoy”. Y, el sábado 16 de mayo:

Otra vez lanzado a este mar de inseguridades y sorpresas. Mañana cumpla los 47 años y no he conquistado mi autonomía. Juguete de las fuerzas exteriores, hoy más que nunca es mi corazón el que padece. Me veo alejado de lo que quiero [una B sobre una M] ¡ay!”.³³ Y el 25 de mayo: “Puig ya está aceptado. Esto último se lo escribí a Puig en nota contestando la suya en que me comunica el *agreement* para mí en la Argentina.”³⁴

La segunda estadía en Argentina concluirá en 1938.

A modo de ejemplo: América a los ojos de Europa

No obstante revestir una decisión autosuficiente, las condiciones de producción y distribución, el ir y venir entre Argentina y Brasil, y sus escasos números, el correo literario de Alfonso Reyes ocupó un espacio, tanto en la escena literaria americana como en la reflexión alfonsina sobre el Nuevo Continente. Su etiología y sentido. Sobre el tema, el director, programador, impresor e, insisto, en ocasiones único lector de *Monterrey*,

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 Reyes, *Diario. 1930-1936*, 253.



busca el diálogo, las miradas ajenas, “Los ojos de Europa”. Me detengo en un momento del número cinco, todavía impreso en Río de Janeiro.

Advierte el cuarentón Reyes que en números anteriores de su correo literario ha procurado definir algunas fases del “complejo americano”.

Esa mezcla de sentimientos confusos que se da

entre nosotros, por el hecho de vivir los americanos en el seno de una civilización importada, en la cual no podemos menos de considerarnos agentes secundarios; por el hecho, no menos patente y angustioso, de no haber logrado todavía unificar los elementos étnicos que nos componen; y finalmente, por el hecho innegable de que la conciencia americana esta trabajada por cierto afán hacia una nueva expresión, un nuevo sentir y un nuevo hacer, que correspondan mejor a las realidades de la vida en el Nuevo Mundo.³⁵

El caso es que el “encarar con sinceridad este complejo sumergido [...] estableciendo de paso el más y lo menos que pueda tocar —en el cultivo morboso de esta llaga— a los mismos europeos que se nos acercan, puede hacernos bien: puede conducir a la salud”. De ahí que se complazca “a veces en enfrentarme con algunos viajeros europeos y pedirles su testimonio, sin disimular el efecto o reacción que tal testimonio produzca entre los escritores de América”.³⁶

Tal el caso de Paul Morand, y su libro *Hiver caraïbe* (París: Flammarion, 1929).

Morand nos visita

Predica Morand, respecto a Ciudad de México: “la ciudad más vieja de América; con sus templos, sus palacios, sus juegos de pelota que datan del siglo XII, cuando Nueva York todavía no era —y lo sería aún por mucho tiempo— más que una roca, y Buenos Aires una sábana”.³⁷ Y describe:

Veo, desde este velverede [*sic*], las Torres de la Catedral, de estilo tortuoso por los jesuitas, como aquellos reyes que se negaban a entregar sus tesoros; Catedral levantada sobre el Templo Mayor y la Pirámide sagrada de los az-

35 Reyes, *Monterrey, 1930-1937*, 143. Véase nota a pie 26.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, 144.



tecas, cuyos ídolos sirvieron para llenar canales y fosos. Brutales y absurdas construcciones rocallosas que suceden a una arquitectura sabia y secreta, hermana del arte egipcio. La Plaza del Dios de la Guerra, de la serpiente emplumada, frente a la Catedral, vino a ser la Plaza de la Asunción de la Virgen; y, mañana, destronada la Virgen, se erigirá a su vez la estatua de algún universitario mestizo de levita de bronce. El mundo vive de atentados. Pero lo que ningún hombre puede alterar es el paisaje. ¿Quién desatará el abrazo de aquel circo de roca, de cien kilómetros de radio, que sin embargo parece tan cercano por la pureza del aire rarificado en la altitud? Verdadera luz del vacío a la cual la atmósfera griega es una bruma. Color de uvas de Corinto, los dos volcanes, el Popocatépetl y el Ixtlacíhuatl, la “montaña humeante” y la “mujer dormida” levantan y suspenden, a más de cinco mil metros, dos conos de nieve.³⁸

Me quedo con la comparación entre Ciudad de México y Nueva York y Buenos Aires. Con la imagen de los dioses indígenas ahogados, a la caída de Tenochtitlán, en las acequias. Con el paisaje nemoroso, la luz, del valle metafísico. Región que fuera, lo dijo el propio Reyes, la más transparente del aire.

Insoslayable conclusión

Anticipé el apremio de un equipo de trabajo para el estudio cabal de *Monterrey*. Señalo sus coordenadas: panorama en que surge el impreso, en este caso, nacional e hispanoamericano; programa; apartados, secciones y géneros; historia interna (que he procurado seguir en este *paper*); principalmente.³⁹

Hasta aquí.

38 *Ibid.*

39 Metodología en la que nos basamos la doctora Belem Clark de Lara y yo para elaborar los dos volúmenes (*I. Índices, II. Contexto*) sobre *Revista Moderna de México. 1903-1911*, proyecto que contó con un puñado de colaboradores (México: UNAM, 2002).

Bibliografía

- Antena, 1924. Monterrey, 1930-1937. Examen, 1932, Número, 1933-1935. Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. [Edición facsimilar de la de 1981].
- Curiel Defossé, Fernando. *La Revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. 2a. edición corregida. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.
- Curiel Defossé, Fernando. *Tarda necrofilia, itinerario de la segunda Revista Azul*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1996.
- Curiel Defossé, Fernando. "Tropas de refresco. Ensayo de historia literaria patria". *Literatura Mexicana* 27, núm. 2 (2015): 97-123.
- Curiel Defossé, Fernando y Belem Clark de Lara, coords. *Revista Moderna de México. 1903-1911. I. Índices*. Ediciones Especiales 26. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002.
- Curiel Defossé, Fernando y Belem Clark de Lara, coords. *Revista Moderna de México. 1903-1911. II. Contexto*. Ediciones Especiales 27. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Introducción y notas de Enrique Zuleta Álvarez. Biblioteca Americana. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- "Proyecto de Estatutos del Ateneo de la Juventud". En *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, seguido de un anexo documental de Fernando Curiel Defossé. Nueva Biblioteca Mexicana, 357-360. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Reyes, Alfonso. *Berkeleyana*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.
- Reyes, Alfonso. *Diario. 1930-1936*. Edición, introducción, notas, apostillas biográficas, cronología e índice de Jorge Ruedas de la Serna. Tomo 3. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Reyes, Alfonso. *Diario. 1936-1939*. Edición crítica, introducción, notas, cronología, apéndices y fichas biobibliográficas de Alberto Enríquez





Perea. Tomo 4. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Reyes, Alfonso. "El Porfiriato". En *Obras Completas XXII. Marginalia. Las burlas veras*. Letras Mexicanas, 437-439. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Savia Moderna, núm. 2 (abril de 1906). *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Savia Moderna 1906. Nosotros 1912-1914. *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Lectores de lo nuevo: cambios en los modelos de lectura a partir de las publicaciones de vanguardia



Andrea García Rodríguez

En 1924 el escritor Mariano Silva y Aceves hacía un balance sobre la prensa en México. Desde su punto de vista, *El Universal* y *Excélsior* eran los dos grandes diarios nacionales, con una obra “indiscutiblemente civilizadora y benéfica”.¹ Ambos habían robustecido el hábito de leer periódicos entre la población y habían ampliado sus públicos mediante otros periódicos ilustrados que ostentaban el género de revista o de magacín.

Desgraciadamente —afirmaba— ninguno de ellos [los magacines] puede llamarse con propiedad periódico de ideas, ni mucho se preocupan sus directores [...] por imprimir una fuerte acción educativa y nacionalista en nuestro pueblo y en nuestro momento histórico. [...] Parece que la información gráfica, a base de curiosidad burguesa y desocupada, es lo que suele interesarles; siempre un rico contingente de casos y de cosas del extranjero tienden a llamar los ojos del perezoso lector, sin que por cierto falte lo mexicano —claro que lo hay—, pero... casi perdido entre toreros, triples, estrellas luminosas de cine, castillos de Italia o interesantes y raros ejemplares caninos exhibidos en la última feria de París.²

Lector asiduo, lingüista, poeta y miembro del Ateneo de la Juventud, Silva y Aceves no era un lector promedio. Al confesar sus frustradas expectativas sobre la prensa de la época y sus contenidos, el escritor pugnaba por un enfoque más nacionalista en las noticias y evidenciaba un rechazo hacia el incremento de materiales gráficos en las publicaciones, los cuales, más que resultar educativos para los nuevos públicos, conside-

1 Mariano Silva y Aceves, “La Prensa Mexicana”, *Conozca Ud. a México*, núm. 1 (marzo de 1924): 40.

2 *Ibid.*, 40-41.

raba que eran mero entretenimiento para los ojos de “lectores perezosos”. La evaluación de Silva y Aceves resulta útil para visibilizar algunas de las tensiones latentes en las publicaciones y los lectores de los años 20, entre las que estaba presente una negociación constante entre los contenidos de índole nacionalista y la información de actualidad mundial, más cosmopolita. A su vez, en los contenidos también se debatía la noción de “lo popular”: mientras publicaciones como *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado* apelaban a diversos públicos mediante temas e información propios de la cultura de masas,³ afín a un modelo estadounidense, “lo popular”, como una extensión del “pueblo” mexicano, también fue concebido como el territorio de las mayorías marginadas, en estrecha relación con los discursos nacionalistas posrevolucionarios.⁴ En ese sentido, en las revistas se jugaba una proyección en dos vías: por un lado, los grupos editores proyectaban su propia imagen como guías intelectuales de los nuevos tiempos posrevolucionarios, asociados en mayor o menor medida al proyecto político imperante; por el otro lado, se configuraba una idea sobre los lectores modernos y sus intereses, capacidades y necesidades de lectura.⁵

En ese contexto, la voluntad didáctica de las publicaciones se planteaba como una misión necesaria entre la élite letrada y en sintonía con los proyectos educativos a gran escala, de los cuales los mismos editores y letrados formaban parte. Sin embargo, dicho programa educativo planteó, a su vez, otra discusión en torno de aquello que podríamos llamar la *legibilidad literaria*. Este concepto, bastante próximo a la noción de “lecturabilidad”,⁶ puede entenderse como el grado de accesibilidad de un texto,

3 Para un abordaje más preciso y amplio al respecto, véase Yanna Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución. “La Novela Semanal” de El Universal Ilustrado (1922-1925)* (México: UNAM / Ediciones de El Universal, 2016).

4 Para Ricardo Pérez Montfort, “el pueblo’ se concibió entonces como el territorio de ‘los humildes’, de ‘los pobres’, de las mayorías. [...] los supuestos integrantes de ese ‘pueblo mexicano’ ocuparon un espacio predilecto en las expresiones políticas, económicas y culturales de las décadas de los años veinte a cuarenta [...]”; Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en *Cultura e identidad nacional*, comp. de Roberto Blancarte (México: FCE / Conaculta, 2007), 518.

5 En palabras de José Vasconcelos: “Escribiremos para los muchos, más con el propósito constante de elevarlos, y no nos preguntaremos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene, para que ellas mismas encuentren el camino de su redención”; José Vasconcelos, “Un llamado cordial”, *El Maestro*, núm. 1 (1o. de abril de 1921): 6.

6 En los estudios dedicados al rendimiento educativo y la comprensión lectora, la “lecturabilidad” refiere a “la dificultad intrínseca de los textos para ser comprendidos”;

no sólo en función de sus cualidades textuales intrínsecas, sino también en relación con los propósitos deliberados de su autor por situarse en, o deslindarse de, un paradigma de legibilidad determinado y, a su vez, por producir de manera estratégica una recepción más o menos legible para el lector que su texto contribuye a construir, y al cual, idealmente, se dirige. La pregunta sobre este tema parte, en buena medida, de las reflexiones sobre la visión y la visualidad a las cuales múltiples teóricos literarios e historiadores del arte han contribuido. Lo anterior ha permitido concebir la visión o *lo leído*, como una operación física, social e histórica, y a la visualidad, por su lado, como una práctica que involucra el cuerpo, los imaginarios y los afectos.⁷

El enfoque en la legibilidad literaria de las publicaciones mexicanas de los años 20 no es fortuito. El presente texto parte del supuesto de que es precisamente durante esa década cuando se observan los cambios más radicales en este sentido, como parte de las estrategias artísticas y literarias de los grupos de vanguardia, así como por el impulso contundente de las nuevas tecnologías de impresión y la masificación de los materiales impresos. En consecuencia, este trabajo abordará los diferentes territorios de legibilidad literaria en cuatro revistas pertenecientes a los grupos de la vanguardia literaria mexicana: *Actual No. 1* (1921-1922), *La Falange* (1922-1923), *Horizonte* (1926-1927) y *Contemporáneos* (1928-1932), las cuales abarcan el periodo de 1921 a 1932. Más que una revisión exhaustiva de cada revista, el propósito es reconocer los momentos de quiebre más significativos y dimensionar, de forma más amplia, en qué medida se transformaron la prensa y la lectura con estas innovaciones.

Murales, viñetas, avisos de ocasión: nuevos modelos de legibilidad

Otra interesante crítica estaba latente en las palabras de Silva y Aceves, citadas líneas atrás. El escritor contraponía la “información gráfica”, re-

véase Daniela Campos *et al.*, “Complejidad textual, lecturabilidad y rendimiento lector en una prueba de comprensión en escolares adolescentes”, *Universitas Psychologica* 13, núm. 2 (abril-junio de 2014): 15-26.

7 Hal Foster, ed., *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press, 1988) y Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, ed. de Hanno Ehrlicher y Nanette Rifsler-Pipka, 31-57 (Aachen: Shaker Verlag, 2014), acceso el 18 de mayo de 2022, <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>.

ferente al cúmulo de imágenes empleadas como mero pasatiempo para la curiosidad, a los contenidos de ideas, de índole textual, con un propósito genuinamente educativo y, en ese sentido, alineado con el proyecto nacionalista implementado durante esos años desde la Secretaría de Educación Pública. En dicha oposición subyacía un debate sobre los usos de la visualidad —entendida en un sentido amplio, como los tipos de imágenes, la puesta en página, la composición tipográfica— y la complejidad de la información ofrecida en las publicaciones impresas, las cuales, en buena medida, determinaron el tipo de públicos hacia los que éstas se dirigieron de manera efectiva, no sólo en términos ideales.

Evodio Escalante ha señalado el marco de inconformismo radical entre diversos escritores, evidenciado en revistas como *México Moderno* (1920-1923) y *El Maestro* (1921-1923), que rodeó la aparición de *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia*, en 1921.⁸ Una de aquellas denuncias inconformes provenía del propio José Vasconcelos, en sus palabras inaugurales al número inicial de *El Maestro*. El entonces rector de la Universidad hacía un llamado a un nuevo periodo “antiliterario”, en el cual convocaba a que los colaboradores se alejaran de “la tiranía de las formas” para ofrecer, en cambio, verdades profundas, incluso en la sencillez más elemental.⁹ De fondo, la consigna era democratizar la práctica de la lectura, mediante contenidos más accesibles y útiles para la población. Sin embargo, por esos meses, la estrategia de Manuel Maples Arce, con su vociferante “Comprimido Estridentista”, iba en el sentido contrario.

La combativa prosa de Maples Arce, salpicada con neologismos, anglicismos y referencias literarias, distaba de ser un texto fácilmente legible para los lectores de a pie, que pudieran haberse topado con *Actual No. 1*.¹⁰ Si el soporte y el diseño estaban dispuestos para integrarse con los

8 Evodio Escalante, “Irradiador en su contexto”, en *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, ed. de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (México: Colmex, 2018): 135-148.

9 Vasconcelos, “Un llamado cordial”, 9. Este episodio ha sido comentado por Evodio Escalante en el capítulo antes citado, así como por Engracia Loyo en “Lectura para el pueblo, 1921-1940”, *Historia Mexicana* 33, núm. 3 (enero-marzo de 1984): 298-345; 308.

10 Según el testimonio de Maples Arce, años después el manifiesto se imprimió en papel de colores y fue adherido a los muros de las calles del Centro Histórico junto a los carteles de toros y teatros una mañana de diciembre de 1921; se distribuyó a la prensa y se mandó por correo a personas de México y del extranjero. Manuel Maples Arce, *Soberrana juventud* (España: Editorial Plenitud, 1967), 123. Para una discusión más detenida del manifiesto, véase: Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia 1921-1932* (México: UNAM, 2009), 25-34; Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural*



anuncios urbanos e impactar de forma inmediata al transeúnte cotidiano, según relató Maples Arce, los postulados vanguardistas apelaban a lectores altamente especializados, si no para descifrar todas las referencias, al menos para entender los insultos que se les proferían. En ese sentido, el manifiesto, como artefacto impreso, funcionó mediante un paradójico juego entre el intrincado sentido del texto y su efímero soporte; entre el vestusto literato al que el texto apelaba y su precario contexto de circulación. Al respecto, cabe recordar el estudio de Patricia Artundo sobre *Prisma. Revista Mural* (Buenos Aires, 1921-1922) y el insólito acto de apropiación del espacio urbano que implicó su número inicial, tan en diálogo con *Actual No. 1*. En éste, Artundo recupera una declaración de Ludwig Rubiner, publicada en la revista alemana *Zeit-Echo* (1914-1917), pocos años atrás:

Pero precisamente el contenido, el valor, lo espiritual, la palabra, que obliga a los hombres a elegir incondicionalmente, debe distribuirse entre los hombres de la manera menos mediata, más directa posible. El ideal es: el volante, el papelucho que carece totalmente de valor bibliotecario, el trozo de papel sencillamente impreso, que uno se pone en el bolsillo. O uno lo arroja, pero, y de ello se trata, uno no podrá olvidarlo jamás, si le ha echado una mirada: tan profundo ha tocado.¹¹

Una mirada, ahí estaba la apuesta vanguardista. Una mirada imborrable que dejara su impronta en los ojos de los espectadores. El impacto de la polémica vendría después, con la lectura pausada del desplegado completo; sin embargo, la estrategia inicial radicaba, por un lado, en deslocalizar el soporte literario, para ubicarlo en la calle, un inusitado contexto de circulación y lectura; y por otro, en dotar al discurso literario de una configuración visual que creara impacto desde el primer vistazo. Para ello, como ha demostrado Lynda Klich, Maples Arce abrevó de las estrategias empleadas por otros dos vanguardistas: Filippo Tommaso Marinetti y Guillermo de Torre.¹² De Marinetti —afirma Klich—, Ma-

de una vanguardia. (México: FCE / UV / UAM, 2014), 47-74; Carla Zurián de la Fuente, “Actual: la solitaria estridencia”, en *Laboratorios de lo nuevo*, 89-116.

11 Ludwig Rubiner, “Organ”, *Zeith-Echo* 3, núm. 1 (mayo de 1917): 1-2, acceso el 18 de mayo de 2022, <http://bluemountain.princeton.edu>; cf. Patricia Artundo, “Acerca de un modelo de intervención pública vanguardista: *Prisma. Revista Mural*”, en *Laboratorios de lo nuevo*, 121-122.

12 Lynda Klich, *The Noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico* (Oakland: University of California Press 2018), 20-46.

ples Arce recuperó los gestos retóricos pioneros de construir una persona pública, a través de su desproporcionado retrato, aunado a un comportamiento transgresor y sus polémicos pronunciamientos públicos. De Torre, por su parte, el mexicano entendió la importancia de un posicionamiento estratégico, en este caso, a partir de un feroz antiacademicismo y una exaltación de la juventud.¹³

A su vez, el énfasis en el impacto visual instantáneo también estaba en deuda con la publicidad urbana e impresa, así como con un modelo de lectura más de orden cinemático: lectores andantes, miradas distraídas y paisajes saturados de información heterogénea y carente de jerarquización. El lector imaginado era, sin duda, un experimentado lector de la ciudad. En contraposición, se puede referir al lector que se empezó a configurar desde otra publicación en la antípoda del campo literario: *La Falange*.¹⁴ Derivada de la escisión del grupo de Pedro Henríquez Ureña en la Universidad —quienes publicarían paralelamente *Vida Mexicana* (1922-1923)— y José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, *La Falange* fue un órgano de corta vida, dirigido por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano.¹⁵

Sus editores se declaraban herederos del Ateneo de la Juventud y continuadores de una tradición latinista, conservadora y ajena a la influencia norteamericana.¹⁶ El tono beligerante contra *los ismos* difícilmente pasa desapercibido entre sus páginas, aunque, paradójicamente, esto no puede deducirse desde la configuración visual de la publicación. Como en el caso de *Actual No. 1*, en *La Falange* se sostuvo un estrecho vínculo entre escritores y artistas, e incluso, el apoyo a la cultura artística nacional formó parte de los propósitos de la revista. Así, la portada de las tres primeras ediciones fue una colaboración de Adolfo Best Maugard, quien durante esa etapa se encontraba desarrollando su *Método de dibujo*, basado en los motivos decorativos presentes en el arte mexicano, que se publicaría al año siguiente. La portada sorprende, de entrada, por la

13 *Ibid.*, 20.

14 Dos estudios recientes sobre esta publicación son: Evodio Escalante, “Los proto-contemporáneos en *La Falange* (1922-1923)”, *América: Cahiers du CRICCAL. Polémiques et Manifestes aux XIXe et XXe Siècles en Amérique Latine*, núm. 21 (1998): 55-63, y Marco Claudio Santiago Mondragón, “Revista *La Falange*: Panorama general” (tesis de licenciatura, UNAM, 2018).

15 “Salvador Novo a Merlin H. Foster. Presentación”, en *Vida Mexicana 1922-1923. Nuestro México 1932*, edición facsimilar de la Colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas (México: FCE, 1981): 9-10.

16 “Propósitos”, *La Falange. Revista de Cultura Latina*, núm. 1 (1o. de diciembre de 1922): 1-2.

importancia protagónica que la imagen había adquirido para entonces, especialmente si se le compara con la revista de sus mentores: *México Moderno*.

El cabezal se componía por una tipografía “popular o artesanal”, según la clasificación que Marina Garone ha propuesto,¹⁷ con tipos decorados a partir de uno de los motivos provenientes del *Método*, la línea ondulada. En la parte inferior se presentaba un grabado con tres personajes que sostienen una enorme lanza y tres escudos llamativos, cada uno con un símbolo: el rayo, el sol y la rosa. La imagen dialogaba directamente con el manifiesto rechazo de los editores hacia el “excesivo progreso industrial y mecánico” de los pueblos sajones,¹⁸ retomando una estética primitivista que ponía el acento en el trazo manual espontáneo y un sistema de representación antiacadémico, valores en los cuales las vanguardias artísticas también abrevaron. Con motivos alusivos a la naturaleza, el cosmos y el paisaje, la imagen sugiere el avance de una tropa de poetas organizados, empuñando una gran estilográfica, en pos de una batalla cruenta. En ese sentido, los falangistas, igual que los estridentistas, recurrieron visualmente al tropo de la palabra como el arma infalible de los intelectuales y, en particular, de los poetas, en el campo de batalla de la cultura.

Como ha analizado Evodio Escalante, *La Falange*, a lo largo de sus siete números, marcó un momento de bisagra para el grupo, al pasar de un repudio total hacia las tendencias poéticas —que no artísticas— de vanguardia, a una gradual incorporación de nuevas métricas y temáticas vanguardistas, así como a la reseña de autores, antes definitivamente vetados, igual que los norteamericanos.¹⁹ En ello se puede ver un primer gesto de distanciamiento respecto del cada vez más demandante discurso nacionalista. A su vez, también estaban presentes las miradas instantáneas de la ciudad, mediante breves crónicas que evidenciaron el interés en el paisaje urbano y la lectura fugaz, presentista, siempre saturada por los estímulos visuales de la modernidad. En ese sentido, en esta publicación es notable una tensión tripartita entre las tendencias nacionalistas

17 Véase Marina Garone Gravier, “Diseño y tipografía que forjaron patria”, en *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, de vv. AA. (México: Conaculta / Editorial RM, 2014): 290-299; “La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo”, en *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, ed. de Vicente Quirarte y Daniar Chávez (México: UAEMéx, 2014), 111-139.

18 “Propósitos”, 2.

19 Escalante, “Los proto-contemporáneos...”, 63.

—con múltiples motivos mexicanistas y alusivos a una tradición lírica nacional—, el americanismo, heredero del arielismo y con un creciente empeño por la creación de un bloque intelectual, de orden continental, que hiciera contrapeso a la influencia norteamericana; y un cosmopolitismo, abierto a las corrientes de renovación poética europeas y estadounidenses, así como con un interés en restablecer la relación política con Estados Unidos, tras los turbulentos años de la Revolución.

Las mismas tensiones serían visibles en los dos números de *Vida Mexicana*, donde también se prestó atención a la lírica popular, la creación poética estadounidense y el arte nacional. Asimismo, estas tensiones se acentuarán en las publicaciones de finales de la década, que se abordarán más adelante. En el campo periodístico, esta pugna también puede entenderse como un territorio en disputa entre dos modelos distintos de publicación: por un lado, el magacín de vanguardia; por el otro, el periódico de ideas e información.

Radios, sarapes, grabados: las múltiples formas de lo popular

“El comprimido estridentista de Manuel Maples Arce —afirmaba Arqueles Vela, en 1923— [...] excita a los intelectuales jóvenes a hacer un arte personal y renovado, fijando las delimitaciones estéticas. A destruir las teorías equivocadamente modernas. A hacer poesía pura. Sin perspectivas pictóricas. Sin anecdotismo”.²⁰ Con estas palabras, el segundo órgano editorial de los estridentistas ponía en evidencia una posición ambivalente sobre el creciente paradigma de narratividad nacionalista, ejemplarmente presente en el muralismo mexicano. Las páginas de *Irradiador* alternaron la poesía visual, desprovista de anécdotas y una lectura lineal, con grabados de tipos nacionales, elaborados por Jean Charlot, reproducciones de los murales públicos pintados hasta entonces y fotografía vanguardista de Edward Weston.²¹ De esa manera, la noción de “vanguardia” al interior de la revista se refractó hacia múltiples medios y formas de representación, fluctuando entre diversos modelos de legibilidad. Lo an-

20 Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética*, núm. 2: 1-3 (1923): 1.

21 Sobre *Irradiador*, véanse los estudios de Carla Zurián de la Fuente, “Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. *La revista Irradiador*” (tesis de maestría, UNAM, 2010) y Evodio Escalante, “La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo”, en Quirarte y Chávez, *Nuevas vistas*, 21-34.



terior es fundamental para reconocer cómo se articuló la noción de vanguardia en las publicaciones de los estridentistas y cómo se mantuvo, en alguna medida, una continuidad entre *Irradiador* y *Horizonte* (1926-1927).

La exhortación estridentista, señalada por Arqueles Vela, también sugiere un velado esfuerzo por articular una contranarrativa frente al canon nacionalista que, de 1924 en adelante, iría tomando cada vez mayor preeminencia.²² Al observar el panorama de revistas culturales que se publicaron a lo largo de los años 20, es notable, por un lado, la ausencia de publicaciones de este tipo durante ese año. Con la excepción de efímeros esfuerzos como *Antena* (julio-noviembre de 1924), de Francisco Monterde, y *Conozca Ud. a México* (marzo-septiembre de 1924), de Mariano Silva y Aceves, el escenario literario-cultural quedó desolado.

Esto puede atribuirse, entre otras razones, a una reorganización del campo literario a partir de la renuncia de Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública —presentada el 30 de junio de 1924—, así como a un cambio en el programa educativo y el lugar que el libro y la lectura ocuparon dentro de los proyectos políticos en turno. En consecuencia, emergieron nuevas formas de financiamiento y asociación literaria, como fue el caso del Club de Poetas, Ensayistas y Novelistas de México —PEN Club— y su órgano editorial: *La Pajarita de Papel* (1924-1986), dirigida inicialmente por Genaro Estrada. En noviembre de ese año también se llevó a cabo la primera Feria del Libro en el Palacio de Minería, cuyo objetivo era crear circuitos comerciales para el libro, estimular el comercio con editores extranjeros y fomentar la asociación entre cultura nacional y cultura literaria.²³

Por otro lado, es notorio que, en adelante, los contenidos en favor de la búsqueda y la difusión de “lo mexicano” irían en aumento. Ejemplo de ello fue la aparición de revistas como *Mexican Folkways* (1925-1937), de Frances Toor, financiada por la Secretaría de Educación Pública, cuyo

22 Ignacio Sánchez Prado destaca este periodo como un momento en el cual los diversos grupos del “campo literario” construyeron los términos ideológicos de su propia autonomía y de una posición crítica desde donde fue posible la emergencia de contranarrativas. Para el investigador no sería hasta 1925, con el debate sobre la literatura viril, cuando se podría situar “el primer reclamo del derecho de la literatura a representar la identidad nacional”; Ignacio Sánchez Prado, “Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, núm. 66 (2007): 194.

23 Engracia Loyo, “La lectura en México, 1920-1940”, en *Historia de la lectura en México* (México: Colmex, Centro de Estudios Históricos, 2010), 265.

papel era estratégico como un vehículo de comunicación cultural y diálogo favorable hacia el exterior, y en particular con Estados Unidos, o *Forma* (1926-1928), de Gabriel Fernández Ledesma, desde donde se entablaría un estrecho vínculo entre la producción material de determinados grupos indígenas y los valores asociados a la construcción nacional. Con ello, se daría cada vez mayor importancia a la difusión de la imagen en las revistas, ilustrando textiles, piezas de cerámica, juguetes, figurines prehispánicos y monumentos, con el propósito de contribuir a la articulación de aquel imaginario que constituiría el trasfondo cultural de “lo nacional”.

En paralelo, el papel de la lectura en el proyecto político de Plutarco Elías Calles se reorientó. Las ediciones de lujo de los clásicos literarios, impresas en el periodo vasconcelista, fueron sustituidas por ediciones más económicas y una multitud de folletines y manuales dedicados a educar a la población e instruir sobre temas de orden pragmático, como la higiene, la cría de animales y el folklore.²⁴ En ese contexto, también las revistas culturales asumieron la misión de difundir “conocimientos útiles”, como parte de su misión educadora, lo cual será especialmente visible en *Horizonte*.

Nuevas posiciones y diálogos transfronterizos hacia el final de la década

El lugar que ocupa la revista *Horizonte* dentro de las publicaciones culturales sigue siendo polémico. Sin embargo, dicho órgano editorial constituye un caso ideal para analizar cómo se reconfiguró el campo cultural hacia finales de la década, en qué forma fueron interpretadas y reproducidas las políticas públicas sobre la lectura, cómo dialogaron los distintos modelos periodísticos en el proyecto editorial de un grupo vanguardista, así como en qué medida se fue transformando la propia idea de “vanguardia”. *Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea* se inició como parte de la desbandada estridentista hacia la ciudad de Xalapa, bajo el apoyo del general Heriberto Jara.²⁵ Este

²⁴ *Ibid.*, 266-267.

²⁵ Sobre *Horizonte*, puede consultarse Rashkin, *La aventura estridentista*, 259-289 y “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional”, *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* 13, núm. 1 (enero-junio de 2015): 90-101; Klich, *The Noisemakers*, 217-267 y Andrea García Rodríguez, “*Horizonte*: páginas de encuentro, circuitos de reflexión”, *Reflexiones Marginales*, núm. 41 (octubre-noviembre de 2017), ed. de Yanna Hadatty y María Andrea Giovine, acceso el 18 de mayo de 2022, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/horizonte-paginas-de-encuentro-circuitos-de-reflexion/>.

periodo coincidió con un momento de creciente conflicto entre los poderes estatales en algunas regiones del país, Veracruz entre ellas, respecto del poder Ejecutivo central, por una defensa de la autonomía política. En el caso de Jara, a esta pujanza de poderes se sumó una serie de conflictos por el petróleo, que permeó los contenidos de la revista.

Como artefacto impreso, *Horizonte* puede ser vista como un complejo territorio de negociación entre tres modelos de publicación vigentes durante ese periodo: el magacín de vanguardia, el periódico de ideas e información y el folleto de propaganda política e instrucción. Cada uno definió un registro textual, un determinado tipo de imágenes, e incluso, un diseño editorial particular. A su vez, cada uno de estos modelos configuró distintos tipos de lectores: el intelectual cosmopolita, obreros, campesinos y trabajadores, habitantes de Veracruz, así como la población capitalina, que habría de recibir la información sobre las bondades políticas del gobernador Jara y el grupo de vanguardia que lo acompañaba.

Así, la publicación, desde su faceta de magacín de vanguardia, continuó con una visualidad afín a sus revistas anteriores, como las viñetas y grabados abstractos, desprovistos de anécdotas y realismo; la fotografía de vanguardia, de Edward Weston y Tina Modotti; la reseña de libros, revistas y noticias acordes con sus intereses estético-literarios y el directorio de revistas internacionales. Por otra parte, la revista incorporó algunas prácticas de los órganos periodísticos de ese periodo como los artículos históricos, la glorificación de personajes y eventos épicos, y los contenidos que abordaban temas de interés nacional, como los programas educativos y los proyectos de bibliotecas, todo ello dentro de un modelo didáctico para la población. En estos casos, las imágenes fungieron como meras ilustraciones de los contenidos textuales, con una clara jerarquización del texto sobre la parte gráfica. Por último, *Horizonte* asumió también una vocación de propaganda en torno al proyecto político de Heriberto Jara. Mediante sus páginas, se difundieron las obras públicas y las políticas de mejora que el gobernador iba implementando, claramente, intentando contrarrestar la situación política, cada vez más inestable. En esa línea, la fotografía ocupó el papel de “prueba” o documento de verdad para legitimar y promover el régimen jarista, así como para dotarlo de un revestimiento discursivo “de vanguardia”, que lo ubicaría en la avanzada política nacional.

Rara vez sucede que una publicación deja ver al público a quien no se dirige, pero en el caso de *Horizonte*, el editorial de su tercera edición permite hacerlo:





Diariamente este periódico recibe algunas cartas, donde se manifiesta la alegría de quienes comprenden el oriente de esta obra, su alta intención y su definitivo encauzamiento. Entre estas cartas, nos han llegado algunas de mujeres, lo cual no esperábamos. Y no las esperábamos, porque el ambiente que se han creado las revistas en México –salvo limitadas excepciones es el de una flojedad en los conceptos y una cobardía en las manifestaciones, que malamente se ha dado en llamar eclecticismo, cosa que satisface el gusto ondulante de las mujeres.²⁶

La cita permite ver la configuración de los lectores en otros términos: en clave de género. Las mujeres, como interlocutoras de ideas sobre la vanguardia, tuvieron un lugar marginal en las publicaciones en general y, en particular, en las publicaciones estridentistas. Quizá entre los numerosos aspectos que se pueden contrastar entre *Horizonte* y el grupo de Contemporáneos éste es uno de los más notables. En el caso de los Contemporáneos, el papel de Antonieta Rivas Mercado, como interlocutora intelectual y gestora cultural, fue fundamental desde que editaron *Ulises* (1927-1928). Lo mismo sucedió con otras mujeres como la uruguaya Luisa Luisi o, incluso, sor Juana Inés de la Cruz. En ese sentido, si bien difícilmente se podría afirmar que el público femenino había sido uno de sus objetivos iniciales, hay sin duda una mayor posibilidad de diálogo.

Desde un inicio, la revista *Contemporáneos* tuvo como modelo visual las publicaciones españolas, en especial la *Revista de Occidente* (1923-1936).²⁷ Por consiguiente, la colaboración del pintor Gabriel García Maroto fue sustancial para el diseño. García Maroto había trabajado a inicios de la década con Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, además de diseñar los primeros números de la revista *Índice* (1921-1922). Posteriormente, empezó a colaborar en diversos órganos como *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*.²⁸ En 1927 García Maroto llegó a México invitado por Alfredo Ramos Martínez, para participar en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. A su llegada, fue recibido en el puerto de Veracruz por varios de los miembros de Contemporáneos, entre ellos Bernardo J. Gastélum, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia.²⁹

26 “Editorial”, *Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea*, núm. 3 (junio de 1926): 3.

27 Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* (México: FCE, 1985), 326-327.

28 Miguel Cabañas Bravo, “Gabriel García Maroto”, en *Diccionario biográfico español* XXII (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009), 58-62.

29 “Gabriel García Maroto, el artista, está en México”, *Excelsior*, 7 de enero de 1928.

El diseño de *Contemporáneos* lo trabajaría de cerca con Bernardo Ortiz de Montellano. En el proceso, ambos:

Eligieron un formato apenas más grande que el de la *Revista de Occidente* [...] para acentuar su voluntad occidentalizante: Maroto, asimismo, decidió emplear un tipo (Cheltenham) parecido al que utilizaba la *Revista de Occidente* y un diseño de caja semejante a la revista de Ortega. De ahí que llegara a convertirse en lugar común la idea de que *Contemporáneos* era una versión local de aquella revista. Como en la española, los editores pensaron en un cuerpo principal con ensayos, poesía y artículos de fondo, y un cuerpo secundario, o de apoyo, formado por reseñas, noticias, avisos y comentarios breves.³⁰

De esa manera, la revista articuló, desde su estructura y visualidad, una idea de vanguardia más racional y ordenada, a tono con el carácter crítico que las voces de sus colaboradores asumirían. Los contenidos no se desvincularon de los temas de interés nacional, pero sí lo hicieron del canon nacionalista, los registros didácticos, con tono paternalista y la exaltación acrítica de los valores asociados a “lo mexicano”. En ese sentido, el lector que se configuró pertenecía a una minoría de letrados, en el escenario nacional e internacional. El carácter visual de la publicación puso de manifiesto el interés del grupo por proyectar un diálogo transatlántico y constituirse como interlocutores de los movimientos de vanguardia y renovación estética en otros países. También en las artes, *Contemporáneos* abrió un espacio para los artistas cuya obra no entró fácilmente al canon realista del muralismo y se incorporó obra de artistas extranjeros, con una amplia gama de tendencias estéticas.

Palabras finales

Como se ha podido ver, durante la década de los 20 la lectura atravesó numerosos cambios, impulsados por los proyectos de alfabetización y educación promovidos desde los regímenes posrevolucionarios. Los materiales impresos formaron parte sustancial de estas transformaciones, aunque los registros, los soportes y la configuración visual de éstos varió significativamente entre los inicios de la década y los últimos años. De los libros ilustrados se pasó a los folletines, los libros de texto, los carteles. Las

30 Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, 327.





revistas culturales ocuparon un lugar preponderante y frecuentemente se vieron en la necesidad de negociar sus contenidos y programas literarios, en favor de los programas políticos y, sobre todo, de la ampliación de los públicos lectores.

El énfasis en lo que Anick Louis ha llamado el “contexto de lectura” ha permitido rastrear las múltiples estrategias que los intelectuales implementaron para comunicarse con los lectores y proyectar una imagen determinada dentro del campo literario y el universo discursivo de esos años. En algunos casos, la estrategia fue deslocalizar la literatura y recontextualizarla en función de nuevos parámetros geográficos y materiales. En otros casos, la meditada constitución editorial y visual de una publicación articuló un contundente mensaje sobre el lugar desde el cual los grupos emitieron su voz y la demarcación crítica con la que se pronunciaron. En ese sentido, parece imposible desvincular la materialidad de las publicaciones con los intereses de sus editores y, a su vez, con la manera particular en que imaginaron —y de alguna manera eligieron— a los lectores de su tiempo.

Bibliografía

- Artundo, Patricia. “Acerca de un modelo de intervención pública vanguardista: *Prisma. Revista Mural*”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 117-134. México: El Colegio de México, 2018.
- Cabañas Bravo, Miguel. “Gabriel García Maroto”. En *Diccionario biográfico español XXII*, 58-62. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009.
- Campos, Daniela, Paula Contreras Carmona, Bernardo Riffo Ocares, Mónica Véliz y Alejandro Reyes Reyes. “Complejidad textual, lecturabilidad y rendimiento lector en una prueba de comprensión en escolares adolescentes”. *Universitas Psychologica* 13, núm. 3 (julio-agosto de 2014): 15-26.
- “Editorial”. *Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea*, núm. 3 (junio de 1926): 3.
- Escalante, Evodio. “Irradiador en su contexto”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender.

- Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 135-148. México: El Colegio de México, 2018.
- Escalante, Evodio. “Los proto-contemporáneos en *La Falange* (1922-1923)”. *América: Cahiers du CRICCAL. Polémiques et Manifestes aux XIXe et XXe Siècles en Amérique Latine*, núm. 21 (1998): 55-63.
- Escalante, Evodio. “La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo”. En *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Coordinación de Vicente Quirarte y Daniar Chávez, 21-34. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Dia Art Foundation 2. Seattle: Bay Press, 1988.
- “Gabriel García Maroto, el artista, está en México”. *Excelsior*, 7 de enero de 1928.
- García Rodríguez, Andrea. “*Horizonte*: páginas de encuentro, circuitos de reflexión”. *Reflexiones Marginales*, núm. 41 (octubre-noviembre de 2017). Edición de Yanna Hadatty y María Andrea Giovine. Acceso el 18 de mayo de 2022. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/horizonte-paginas-de-encuentro-circuitos-de-reflexion/>.
- Garone Gravier, Marina. “Diseño y tipografía que forjaron patria”. En *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*, de vv. AA, 290-299. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial RM, 2014.
- Garone Gravier, Marina. “La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo”. En *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Edición de Vicente Quirarte y Daniar Chávez, 111-139. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia 1921-1932*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Hadatty Mora, Yanna. *Prensa y literatura para la Revolución. “La Novela Semanal” de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones de El Universal, 2016.
- Klich, Lynda. *The Noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*. The Phillips Collection. Oakland: University of California Press, 2018.
- Louis, Annick. “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Edición de Hanno Ehrlicher y Nanette Rifsler-Pipka, 31-57. Aachen: Shaker Verlag, 2014. Acceso el 18 de mayo de 2022. <https://www>.



- revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio.
- Loyo, Engracia. “La lectura en México, 1920-1940”. En *Historia de la lectura en México*, 243-294. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2010.
- Loyo, Engracia. “Lectura para el pueblo, 1921-1940”. *Historia Mexicana* 33, núm. 3 (enero-marzo de 1984): 298-345.
- Maples Arce, Manuel. *Soberana juventud*. España: Editorial Plenitud, 1967.
- Pérez Montfort, Ricardo. “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”. En *Cultura e identidad nacional*. Compilación de Roberto Blancarte, 516-577. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- “Propósitos”. *La Falange. Revista de Cultura Latina*, núm. 1 (1o. de diciembre de 1922): 1-2.
- Rashkin, Elissa J. “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional”. *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* 13, núm. 1 (enero-junio de 2015): 90-101.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, 47-74. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana / Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Rubiner, Ludwig. “Organ”. *Zeith-Echo* 3, núm. 1 (mayo de 1917): 1-2. Acceso el 18 de mayo de 2022. <http://bluemountain.princeton.edu>.
- “Salvador Novo a Merlin H. Foster. Presentación”. En *Vida Mexicana 1922-1923. Nuestro México 1932*. Edición facsimilar de la Colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 9-10. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Vanguardia y campo literario: la Revolución Mexicana como apertura estética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, núm. 66 (2007): 194.
- Santiago Mondragón, Marco Claudio. “Revista *La Falange*: Panorama general”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Silva y Aceves, Mariano. “La Prensa Mexicana”. *Conozca Ud. a México*, núm. 1 (marzo de 1924): 40.

- Vasconcelos, José. “Un llamado cordial”. *El Maestro*, núm. 1 (1o. de abril de 1921): 6.
- Vela, Arqueles. “El estridentismo y la teoría abstraccionista”. *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética*, núm. 2: 1-3 (1923): 1.
- Zurián de la Fuente, Carla. “Actual: la solitaria estridencia”. En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender. Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 89-116. México: El Colegio de México, 2018.
- Zurián de la Fuente, Carla. “Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista *Irradiador*”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.





Guillermo Sheridan

La polémica de 1932, cuyo nombre periodístico fue “¿Existe una crisis en la generación de vanguardia?”, tiene como protagonistas, por un lado, al grupo de los Contemporáneos y a su mentor, Alfonso Reyes, entre otros: escritores empeñados en una literatura que dialogue con la que produce el Occidente moderno; y por el otro, también entre otros, a Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez, escritores, periodistas y políticos para quienes el ejercicio de la literatura debía atarearse esencialmente con la realidad mexicana inmediata. Junto a esas dos actitudes, figuran las de algunos participantes circunstanciales que intervienen como individuos o voceros de facciones identificables que van del más reacio conservadurismo político y estético al radicalismo de izquierda.

He decidido estudiar este episodio que, a partir de marzo de 1932 y a lo largo de un año, convocó la atención de la intelectualidad mexicana, porque me parece que abunda en temas relevantes para entender la práctica de la literatura en un país que acaba de ser profundamente sacudido por una revolución político-social. Pero no sólo por eso: la polémica propone una axiología vigente en ciertas actitudes de la literatura mexicana actual; pone en escena conductas extraliterarias que se relacionan con las siempre complejas necesidades culturales del Estado; apunta hacia ciertas modalidades de un comportamiento clientelar de los escritores en relación con el Estado; actualiza posturas secularmente encontradas frente al

¹ Los coordinadores de este volumen adaptaron para este capítulo la “Introducción” y el “Estudio preliminar” de Guillermo Sheridan en su libro *México en 1932: la polémica nacionalista* (México: FCE, 1999).



hecho literario que interrogan la índole misma de “lo nacional” o de “la nacionalidad” y su traducción en expresiones artísticas.

En resumen, propongo que la polémica de 1932 representa en su tirantez la llegada de la Revolución —y del Estado que la administra desde 1920— al campo de lo literario. La de 1932 es una polémica fundacional, uno de los nudos más tensos en la extensa y vieja cuerda con la que nuestra historia literaria aspira a lazar *nuestra expresión*. Una expresión propensa a inventariar sus certidumbres ideológicas en su barrio regionalista, desde el que mira con recelo a esos vecinos cosmopolitas con los que se ve forzada a convivir en prolongada riña municipal, y a los que tolera a regañadientes, pero a los que, con argumentos siempre similares, cada tanto procura expulsar de una ciudad literaria de la que se siente la única representante legítima.

Desde luego, el verdadero rostro de esa ciudad literaria está en la plaza y en la casa, y la alimentan los filólogos lo mismo que los demagogos, los poetas “indiferentes” que los narradores de aliento popular. Pero fue en la polémica de 1932 cuando el fiel de la balanza más se inquietó, y cuando sus platillos más se cargaron de argumentos que otorgan a ambas posiciones, y por ende al debate de una literatura mexicana nacional, un contorno preciso. Pues en esta polémica se discute el tema de la expresión nacional, el de su contraste con otras expresiones, el de su querrela entre una tradición moderna de textura occidental y el anhelo de registrar cada vez más su especificidad. También, entre sus muchos tópicos derivados, en esta polémica se discute la noción de la literatura como compromiso con la realidad; la del escritor indeciso entre sus convicciones estéticas y las responsabilidades ideológicas; la noción de una literatura fiel a sus propias exigencias expresivas o subordinada a diferentes mesianismos que suponen una accesibilidad popular.

Idea de la polémica

Las polémicas literarias son un fenómeno fascinante, sobre todo en una cultura como la nuestra, proclive al ninguneo, al acriticismo y a un silencio público contrapunteado por el desollamiento privado.

Está en la naturaleza misma de la polémica no tener la frecuencia que la higiene intelectual haría deseable en un país como el nuestro. Válvula de seguridad de la presión literaria, sólo se activa cuando el contenido ya no resulta manejable por el silencio o la simulación. Si todo

escritor contestara lo que le merece una opinión adversa, le irrita o le incomoda, quizá habría una vida literaria más intensa, pero dejaría de haber literatura: el escritor viviría en una especie de economía intelectual *de guerra* (que es lo que significa la voz griega *polemos*).

Una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia o, por lo menos, replantea las tensiones subterráneas de una cultura. Desde luego no siempre —en el caso que estudiamos sí— una polémica adquiere el rango de lo trascendental cuando provoca ideas cuya pertinencia rebasa su tema específico; cuando acicatea la acción pública de posturas antagónicas y hace madurar a una cultura con la evidencia benéfica de la pluralidad y la disensión; cuando precisa los contornos de una postura ideológica, estética o moral con una voluntad que, de otro modo, quedaría solapada en la exclusividad de la obra; cuando la producción literaria, afectada por la fuerza de los argumentos y el denuedo de las posiciones adoptadas por los contrincantes, se polariza hacia los extremos de su convicción y subraya su densidad estilística o ideológica.

Como no sucede con ningún otro instrumento paraliterario, ni en las revistas ni en los manifiestos, la polémica intensifica las prácticas críticas y autocríticas. El rigor de los argumentos, su preparación y documentación, se vigilan con un cuidado extremo, superior al que exige el ejercicio ensayístico. Y si no superior, sí diferente: al contrario de su escritura en tiempos de paz, el polemista escribe en la vertiginosa certeza de que se le va a leer; de que se le va a leer, además, con el antejo de una discordia urgida de combustible, y de que nunca, *nunca*, un lector o un grupo de lectores va a estar tan dispuesto a contradecirlo y juzgarlo. Así, al ser una forma *interesada* del trabajo ensayístico, la polémica es una anomalía genérica. Y no escapa de ello la paradoja implícita en su modo de operar, la de extremar en su más alto grado el hecho literario como un acto de comunicación que supone un escritor exigente y un interlocutor atento y activo. En una cultura como la mexicana, en que la sentencia habitual es que “nadie lee nada nunca”, la polémica surge de cuando en cuando para ejercitarse en un fugaz estado ideal: los escritores-lectores escriben, leen, se contestan, y el público está atento: la polémica es un ensayo a varias voces.

La polémica hace las veces de un embrague histórico: en ella suele a la vez cerrarse una etapa e iniciarse otra. Nadie es el mismo luego de una querrela pública en la que sus convicciones, su razón intelectual y, desde luego, su amor propio, entran en un debate en el que, aparte de enfrentar a los demás, se enfrenta a sí mismo.



La polémica genera una retórica singular. Tiene que ver con la periodicidad disponible en los medios del debate; se supedita a la infaltable mercadotecnia que aprovecha en su favor la expectación que surge de que alguien rompa el pacto de silencio, y tiene que ver con la pericia en la expresión, con la esgrima intelectual y hasta con la calculada dosificación de violencia, humor o cautela que va exigiendo el desarrollo de los argumentos.

En este sentido, una polémica es un factor tan importante en los mecanismos de la historia literaria como pueden serlo la formación y aparición de grupos y generaciones con sus revistas o manifiestos. No en pocas ocasiones, las polémicas han culminado en la creación de grupos o en el enunciado de propuestas cuyo carácter se templó en el debate. En la trama de la polémica se anudan los tensores propositivos de una época, se cuestionan sus certidumbres, se repasan los antecedentes y las tradiciones y se predicen las actitudes futuras. En un presente que se dilata semanas o meses, la polémica disputa la índole de la historia a la vez que se ejercita en el arte de la predicción. En el delgado filamento del presente, las polémicas debaten a quién corresponde administrar legítimamente la tradición y, en consecuencia, quién le colocará una impronta al porvenir. La polémica siempre es una recapacitación sobre la razón de ser de la tradición y una apuesta sobre sus derroteros. Dice Jaime Moreno Villarreal en un preciso análisis de la polémica “¿Nueva crítica o nueva impostura?” entre Roland Barthes y Raymond Picard:

El pronóstico es consustancial a la polémica. De por sí, lo que se echa a andar es un verdadero trabajo de expectación, la polémica es un espectáculo de la espera que compromete a contendientes y a lectores en una batalla por episodios. Que el tiempo dirá quién tenía razón, que el futuro decidirá, que la historia tiene la última palabra [...] La polémica diseña el futuro al tiempo que lo emplaza; la polémica es ya futuro, su progreso sólo puede buscar la concordancia con lo que habrá de pasar.²

Ese futuro palpita en el vientre de la tradición. De ahí que no sea infrecuente que al menos una de las posturas se adjudique la titularidad de la tradición, afirme su ánimo en tal representatividad y fortalezca su estrategia en el convencimiento de que su postura obedece a una causa

² Jaime Moreno Villarreal. “Polémica y posteridad”, *Vuelta*, núm. 182 (enero de 1992).

superior no sólo a la del contrincante, sino a la de cualquier objeción posible: la tradición, el *sentido* de la cultura.

En las culturas latinoamericanas, en las que el ejercicio de la vida literaria tiende a emular los procedimientos políticos (se organiza en bandos, se afilia a un partido, tiende a fortalecerse con la autoridad política o, peor aún, como autoridad política, etc.), se arraigó desde el periodo independiente la costumbre —dictada por su precariedad— de que los escritores se organizaran en grupos literarios que aspiraban a representar o a acompañar el poder político. Se trataba de un “poder” titubeante y constreñido quizá a ciertas zonas de la burocracia (la educación; el servicio exterior) o bien al de la prensa, un poder que se ostentaba a cambio de otorgar legitimidad a las facciones políticas por las que los escritores habían sido reclutados o a las que se habían adherido. Podían entonces beneficiarse de la suerte de esas facciones, o bien, padecer su desgracia.³ El pacto resultante, tensado por el juego de la lealtad política, constreñía la libertad crítica y creativa limitando el espectro temático de lo literaturizable, favoreciendo unos asuntos sobre otros y restringiendo la expresión a los moldes de una retórica que, o se asumía tácitamente (la retórica “revolucionaria” en el México de los 30), o acataba una orden del poder político (el famoso “apartado VII” del Partido Comunista de la Unión Soviética, que proclamó al *realismo socialista* como el único proceder literario válido para expresar la Revolución).

Las polémicas literarias, o literario-ideológicas, coadyuvaban en este sentido a preservar la conciencia crítica, poniendo en evidencia que el desarrollo de la cultura no se podía determinar por las ambiciones extraliterarias de los grupos, sino, precisamente, por su continuo enfrentamiento. Desde esta perspectiva, las polémicas son el recordatorio de que la imaginación y la responsabilidad individual no pueden ser dictadas por las necesidades de una burocracia —política o, en nuestros días, académica— y de que el mayor valor de la literatura radica precisamente en la naturaleza individual de su talante, es decir, en el ejercicio de una *libertad* (lo que equivale a decir, de una disensión). En este mismo sentido, una polémica es esencialmente impredecible, caprichosa y libre: su único método es carecer de él.

³ Léase al mal poeta Carlos Gutiérrez Cruz, “Celebridades intelectuales”, *El Demócrata*, 13 de marzo de 1925, cit. en Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria* (1925) (México: FCE, 1989), 69.



A pesar de su carácter antimetódico, hay quienes han procurado formalizar el proceder de la polémica. Quizá quien más se ha atareado en esta “teoría de la controversia” sea el filósofo Marcelo Dascal, si bien lo hace atento sólo a la de tipo científico. Dascal sostiene, por ejemplo, que la historia de la ciencia es “una secuencia de controversias, y que éstas son, por tanto, no anomalías sino el *estado natural* de la ciencia: en las controversias es donde se ejerce la actividad crítica, se constituye dialógicamente el sentido de las teorías, se producen los cambios e innovaciones”.⁴

Quizá sería un exceso decir que la polémica es el *estado natural* del quehacer literario, no sólo por la índole peculiar de conocimiento que la literatura produce (un “conocimiento” contrario al de la ciencia, es decir, improbable, indemostrable, inexperimentable, etcétera) ni porque es un conocimiento que no genera “resultados” (un poema *no llega a ningún lado*), sino porque su naturaleza imaginativa e individual da lugar a una aparente paradoja: mientras más subjetiva es una obra literaria, mayor es su contribución a la objetividad de “lo literario”. Pero si la suma de esas realizaciones subjetivas produce categorías más amplias (por ejemplo, una “literatura nacional”), aceptaríamos que existen zonas propias de ese quehacer en las cuales las individualidades se agrupan en intenciones comunes o compartidas, voluntaria o involuntariamente (“Carta de creencia”, digamos, es un poema en el que Octavio Paz explora subjetivamente la naturaleza del amor; no obstante, ese poema es parte de una tradición poética, a la que se podrían agregar cualquier cantidad de subcategorías como la del poema extenso, erótico, en verso libre, mexicano, contemporáneo, etcétera).

Cuando se desata una polémica literaria, la subjetividad del escritor participante se puede conservar incólume, pero su figuración social e histórica, es decir, la parte de él que es responsable de crear resonancias culturales, aportaciones a la *identidad* de esa sociedad o de esa historia, adquiere una gravedad que, si no se relaciona con su trabajo individual, sí lo hace con sus consecuencias sociales: el teatro de la contienda. En este sentido, la soledad del poeta y la reverberación de su obra hacen de él un interlocutor de la realidad, alguien que la enfrenta dialógicamente. Al devenir figurante de una polémica, el escritor se convierte, además, en una puesta en escena de su propia intimidad, alguien que le regresa a la “realidad” la cuota social que su subjetividad tomó de ella, lo que apuesta que algo hay de objetivo en sus convicciones subjetivas.

⁴ Marcelo Dascal, “Epistemología, controversia y pragmática”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 12 (1996).

La polémica de 1932

En esta polémica hay argumentos de autoridad, peticiones de principio, convicciones hechas de pasión y pasiones convincentes, tironeos sobre la propiedad del pasado, encuentros entre la buena conciencia y la conciencia crítica, apropiación de la representatividad social, ideas e insultos, desdenes y ninguneos. Como un valor agregado, se puede decir que la polémica de 1932 aporta peculiares luces sobre una manera mexicana de discutir y de *gesticular*.

La polémica de 1932 no sucede tanto entre dos ideas encontradas, sino más bien entre una idea y una pasión, entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalista, esa “pasión sombría” impermeable a las ideas que, como señala Octavio Paz, “más que una idea, es una máscara ideológica; su función no es tanto revelar la realidad, sino ocultarla. El nacionalismo cultural es una amalgama de odio hacia lo extranjero, falsa suficiencia nacional y narcisismo”.⁵

Ya que deriva de un “accidente irracional”, como llama George Santayana a la nacionalidad, la pasión nacionalista no se subordina a la razón y, por ende, puede prescindir de todo argumento: el nacionalismo ha sido muchas cosas a lo largo de la historia (“una filosofía, un sistema económico, un sentimiento popular, una actitud política y una tendencia cultural”, dice Herón Pérez Martínez en su excelente análisis lingüístico-histórico del término,⁶ pero más que nada ha sido un *sentimiento* (de solidaridad entre un grupo, de adversidad ante otro). Un sentimiento que, en los términos de Nervo, se asume siempre como una “proposición demostrada”. Pero, además, esa pasión nacionalista posee, ya al calor del debate, una explicable tendencia a potenciarse como *patriotismo*, “la versión sentimental y exaltada, algo así como pasionalmente rumbosa, de lo que ideológicamente el nacionalismo sustenta”, a decir de Fernando Savater.⁷ El patriotismo no procura solamente privilegiar la nacionalidad como una suma de rasgos distintivos a los que supone intrínsecamente meritorios —más meritorios, desde luego, que los de otra nacionalidad—,

5 Octavio Paz, “Cultura y nacionalismo: el legado imperial”, en *El socialismo autoritario* (1991), en *Ideas y costumbres I: La letra y el cetro. Obras completas 9* (México: FCE, 1995), 240.

6 Herón Pérez Martínez, “Nacionalismo: génesis, uso y abuso”, en *El nacionalismo en México*, comp. de Cecilia Noriega Elío (Morelia: Colmich, 1992), 41.

7 Fernando Savater, *Contra las patrias* (Barcelona: Editorial Tusquets, 1984), 33.



sino que asume que esos rasgos necesariamente deben trasladarse a la realidad —a como dé lugar— para modificarla en su propio beneficio.

La de 1932 se diferencia de otras polémicas literarias en que la marca el enfrentamiento entre las ideas modernas y una pasión remota, atizada por la susceptibilidad, la inseguridad y el miedo, frente a otras alternativas. Es una polémica entre una actitud crítica moderna y una angustia atávica, renuente a la modernidad y a la crítica, convertida en bandería. Desde ahora se impone reconocer que esa bandería se expresa de diferentes modos y se apoya en diversos discursos, más o menos solidificados alrededor de una pasión surgida del entredicho de una nacionalidad maltrecha, averiada e insegura (Altamirano ya había explicado que “en estos pueblos sudamericanos, la literatura nació del patriotismo”).⁸ Atizado por la perenne amenaza —real e imaginada— a la patria, el nacionalismo es una pasión perviviente que cambia de gesticulación pero no de esencia. Hoy en día, sus ingredientes sentimentales se expresan lo mismo en algunas posiciones de izquierda que en el discurso de la Iglesia o en la abrumadora simpatía extranjera, y se recicla empeñosamente en actitudes que hacen de la pasión nacionalista y sus lugares idiosincrásicos un gesto autoedificante contra el “desvirtuamiento cultural”.

Moreno Villarreal explica con solvencia la forma en la que el saldo final de una polémica es su lenta incorporación a la memoria de una cultura: “La polémica no es una discusión que se resuelva, sino una discusión que se disuelve, que se libera a lo social”.⁹ En este sentido, la polémica de 1932 no se ha resuelto ni disuelto, y su contenido, lejos de haberse transmutado en memoria, continúa como la primera formulación moderna de un problema persistente, de un encuentro de actitudes que ha devenido una suerte de eje ritualmente socorrido y determinante en la cultura mexicana: no es un episodio pasajero: fue acaso el agravamiento de una situación viva y de un paradigma mental.

Y es que en 1932 se trenzaron dos actitudes contradictorias cuya fuerza gravita aún sobre la manera mexicana de imaginar literariamente; la densidad del interdicto —la nacionalidad de una escritura y la escritura de una nacionalidad— arroja interesantes significados sobre la forma de vivir esa nacionalidad y de traducirla en literatura. Así, 1932 es la versión literaria de un conflicto más amplio y que no cesa: el que supuso, al

⁸ Citado por David Brading, “El patriotismo liberal y la Reforma mexicana”, en Noriega Elío, *El nacionalismo en México*, 196.

⁹ Moreno Villarreal, “Polémica y prosperidad”.

triumfo de la Revolución, privilegiar una tradición —una forma de vivir con nosotros mismos, con el pasado y con el mundo— que modificase a la anterior, hecha de catolicismo y liberalismo. La polémica de 1932, así, puede entenderse como resultado de la tensión estética e ideológica que origina, por un lado, una pasión nacionalista y, por el otro, la necesidad de insertar esa pasión “en la corriente general del espíritu moderno”. De esa tensión, dice Octavio Paz, surgen varios equívocos que “parten de la insuficiencia de la Revolución mexicana que, si fue una revelación de nuestro ser nacional, no logró darnos una visión del mundo ni enlazar su descubrimiento a una tradición universal”.¹⁰

Antecedentes 1: la “genuina nacionalidad”

La Revolución de 1910-1917 provocó en la conciencia de los mexicanos un poderoso deslumbramiento: la discordia actualizó a sus ojos una multiplicidad de realidades soterradas por el tiempo, la geografía o la indiferencia. Al acarrear hacia la luz esta yuxtaposición de tiempos acumulados y geografías físicas y culturales, la Revolución asestaba un golpe de asombro y angustia a la endeble conciencia de nación —más una abstracción cívica que una realidad hospitalaria— heredada del siglo XIX.

Sin embargo, ante la variedad que ella misma delató, la Revolución, ya en su fase institucional, reaccionará proponiéndose, con recursos coercitivos de variada índole, como un nuevo marco referencial al que esa diversidad tendría que subordinarse en adelante. A pesar de que el indeciso proyecto revolucionario era incapaz de solucionar, más allá de la retórica, el entredicho cultural del país y la múltiple naturaleza de su identidad y su expresión, la Revolución y sus experiencias aportaban un poderoso modificador que operaría sobre el catálogo de problemas culturales que el país debatía desde su independencia.

En el complejo proceso que conduciría del estremecimiento a la creatividad, del golpe del asombro a la creación artística, el cúmulo de interrogantes que el país debería comenzar a reciclar y a debatir después del conflicto se supeditaba ahora a una circunstancia concreta: el talante del país, atisbado entre el estruendo, el horror, el heroísmo y la ejemplaridad de la epopeya, exigía una redefinición de la nacionalidad. En el proceso subsecuente no tardó en generarse el problema con el que

¹⁰ Octavio Paz, “La pintura mural” (1957), en *Los privilegios de la vista II: Arte en México. Obras completas 7* (México: FCE, 1993), 183.

se relaciona la polémica de 1932: la energía reveladora de la Revolución se mudaría en el ejercicio de un poder político que postularía tal redefinición de la nacionalidad como uno de sus objetivos. Como escribió el joven Daniel Cosío Villegas en 1923: “La Revolución, que había derribado con estrépito una organización económica falsa y oropelesca y un régimen político inmoral, exigía el NACIONALISMO”.¹¹

Poco a poco, el impulso que aspiraba a apreciar críticamente las peculiaridades de esa nacionalidad súbitamente revelada comenzó a verse atropellado por la necesidad política de usufructuarla. Ese usufructo de la nacionalidad, a su vez, se extendería más tarde hacia el corolario de su institucionalización. La justicia del regreso a la nacionalidad respondía proporcionalmente a la dimensión del daño causado por haberla postergado, como se advierte en la enjundia de Cosío, que hace del nacionalismo una “verdad moral” que oponer a la inmoralidad, falsa por oropelesca, del Porfiriato.

Restaurar esa verdad nacional, de la que se desprende todo nacionalismo, y usufructuarla políticamente, suponía la decantación de algunos de sus factores más rentables en términos políticos. Restaurar la verdad nacional suponía paradójicamente, en palabras de Abelardo Villegas, favorecer “un conjunto de creencias y sentimientos que poseen algo que podríamos llamar *eficiencia histórica*, es decir, que coadyuvan a los procesos sociales, pero que a menudo no poseen una gran dosis de verdad”.¹²

El asombro ante la vasta complejidad de la nacionalidad revelada por la Revolución, lentamente, comenzó a ser desplazado por estas prácticas-creencias “de eficiencia histórica” que no tardan en plasmarse como marcas de agua, como identificadores inmediatos de los valores que administra su gobierno.

“La mayoría se va reconociendo en la selección de héroes, actitudes, frases, canciones, paisajes sociales, consignas, visiones utópicas y glorificaciones de saldo negativo”,¹³ dice Carlos Monsiváis en referencia a la etapa que va de 1920 a 1940. Desde luego, esas “creencias de eficiencia histórica” se modifican según el talante ideológico del grupo —o el individuo— en el poder, sin dejar de participar de un sedimento patriótico

11 Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México”, *El Universal*, 19 de julio de 1923: 5.

12 Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. Memorias del IX Coloquio de historia del arte* (México: UNAM, 1986).

13 Carlos Monsiváis. “Muerte y resurrección del nacionalismo”, en Noriega Elío, *El nacionalismo en México*, 451.

común que les permite operar en la Independencia, la Reforma o la Revolución. En el fondo, la emoción nacionalista se asume como algo desprendido de una verdad nacional. Esa emoción renace una y otra vez como el remedio frente a los falsos y variados oropeles con que el país puede decorar su impostura, tradicionalmente achacada al poder extranjero o al cacique que obra a espaldas del interés nacional. Esa emoción, que desde luego trasciende las facciones y los avatares políticos, no deja de ser convocada por otra arbitrariedad, la que rige la necesidad política del momento, así como por su misma mercantilidad social. Las “creencias de eficiencia histórica”, en este sentido, dependen más de su eficiencia inmediata que de su verdad abstracta. Esto es lo que ocasiona guerras civiles en que los contrincantes se suponen representantes de la verdadera nacionalidad, o que coincidan en un momento dado nacionalismos tan excluyentes como el nacionalismo “derechista” de los cristeros y el nacionalismo revolucionario callista. Por ello, nada impide que el nacionalismo de Altamirano desprecie a la cultura colonial, a sor Juana, a los indios y la poesía popular (demasiado cargada de ingredientes religiosos); ni que el de la Revolución reivindicase a los indios y a sor Juana. Pues todo nacionalismo excluye en mayor o menor grado a la nación como un todo, para privilegiar convenientemente sólo los aspectos que le convienen al interés político inmediato, aspectos que no sólo suplantán la totalidad de lo nacional, sino que erradican los que encuentran inconvenientes, más allá de la dosis de *verdad* que aporten a la nación (el ejemplo clásico es el guadalupanismo).

La Revolución hecha gobierno no tardará en perfilar su propia idea de la nacionalidad, de la que se considera a la vez culminación, expresión y garantía. Consciente de la relatividad con que esa idea se manipula, la Revolución propondrá su propia versión de estas creencias en lo que José Vasconcelos llamará la *genuina nacionalidad* durante los años en que se encuentra al frente de la Secretaría de Educación Pública.

Las necesidades pragmáticas de la forma en que se expresa la *genuina nacionalidad* después de la Revolución no tardarían en considerar prioritarias, una vez más, a las letras y las artes en la tarea de su institucionalización. Lentamente se establecería un atado de ideologemas cuya influencia en el quehacer literario y artístico habría de alterar su temática, su estilo y su marco referencial: en vez de operar como un ingrediente más de la nacionalidad literaria o artística, la fuerza de la Revolución se asume como su horizonte privilegiado.





Toda verdad decretada arrasa con otras verdades: la consigna que la pasión nacionalista asume a partir de este acatamiento a la Revolución sumaba a la evasiva definición de *genuina nacionalidad* la necesidad de modificar, y en su caso hasta cancelar, tradiciones literarias que obedecían a las leyes peculiares de un desarrollo determinado por su inevitable participación en una historia más amplia. Más allá de que se trataba de tradiciones entrelazadas con otras —la literatura en lengua española, por ejemplo—, se trataba también de tradiciones mexicanas que habían coexistido secularmente con los avatares políticos del país y que podían alegar su aportación a la conciencia de esa nacionalidad con una constancia anterior a las condiciones sociales ahora usufructuadas por la *genuina nacionalidad*. De este modo, la hipótesis de que esta *genuina nacionalidad* representaría nuestra fisonomía espiritual y su consecuencia —que sólo ella poseería la autoridad para fungir como interlocutora de la tradición o de las culturas aledañas— terminaron por atentar contra la variedad cultural que la misma Revolución había reconocido como uno de sus logros y amenazaron con restringirla dentro de un *nacionalismo*. Para los fines de este trabajo, por cierto, considero suficiente la definición que aporta Isaiah Berlin:

la convicción de que los hombres pertenecen a un grupo humano particular; que la forma de vida del grupo difiere de la de otros; que el carácter de los individuos que componen el grupo es formado por el grupo mismo y no puede ser comprendido sin él, es definido en términos de territorio común, costumbres, leyes, memorias, creencias, lenguaje, expresión artística y religiosa, instituciones sociales, formas de vida también comunes, a lo cual algunos añaden herencia, parentesco, características raciales; y que son éstos los factores que forman a los seres humanos, sus propósitos y sus valores.¹⁴

El problema se propone del siguiente modo: la mexicana ¿debía modificar su desarrollo histórico peculiar con objeto de convertirse en una literatura *genuinamente nacional* acorde con las nuevas circunstancias políticas, o bien sería perseverando en su propia tradición —en que la Revolución es un avatar más de la historia, pero no su rasero— como mejor serviría al país? ¿Debía subordinarse la literatura a la necesidad de for-

14 Isaiah Berlin, “Nacionalismo: pasado olvidado, poder presente”, en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas* (México: FCE, 1983).

talecer esa *genuina nacionalidad*, o debía persistir en su eclecticismo, padeciendo y aprovechando los obstáculos y beneficios de su índole colonizada (y sus rasgos característicos: individualista, marginal, mestiza, fronteriza, cosmopolita)? ¿Debía acatar el estado de emergencia y pagarle réditos ideológicos a la situación político-social o, por el contrario, perseverar en la continuidad de su historia interna, movida por otro tipo de oscilaciones, menos espectaculares que una revolución, pero quizá más profundas?

Es en las respuestas a estas interrogantes donde se fortalece el dilema entre crear una literatura empeñada en edificar la *genuina nacionalidad* a partir del corte impuesto por la Revolución, o persistir en una literatura que, sujeta a la naturaleza misma de su historia, opta por contener, criticar y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un propósito temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia inmediata.

No puede ignorarse que algunas variantes tópicas de naturaleza ideológica del debate sobre nacionalismo posterior a la Revolución serán visibles en los proyectos literarios identificables con el proyecto “realista socialista” de la década de los 30; en las discusiones sobre la literatura *engagé* posterior a la Segunda Guerra; en las manifestaciones de la literatura de combate de los 60; en la representación de lo nacional en la narrativa del *boom*; en las recientes discusiones sobre literatura *light*, o el renovado aliento de otros sentimentalismos literarios: neoindigenismo, neocostumbrismo, neohistoricismo, literatura genérica (feminista y/o *gay*) y, con particular brío, en la persuasión chicana —extraño fenómeno de nacionalismo mexicano trasladado a Estados Unidos, desde donde ejerce fuerte presión académica sobre el país de origen.

Antecedentes II: el Congreso de Escritores y Artistas de 1932

El conflicto entre “nacionalistas” y “cosmopolitas” se expresa por primera vez en nuestro siglo en el Congreso de Escritores y Artistas convocado en mayo de 1923 por Vasconcelos desde su Secretaría de Educación Pública, y se replantea más tarde en la polémica “El afeminamiento en la literatura mexicana” de 1925.

El Congreso de 1923 representa la culminación formal de una serie de inquietudes más o menos imprecisas, palpable en periódicos y revistas a partir de 1915, que se manifiestan en esporádicas escaramuzas caracterizadas por un rechazo a la forma en que la literatura —y sobre todo la poesía— se manifiesta “indiferente” a la nueva situación política.



En el Congreso de 1923, Vasconcelos desarrolló la primera tentativa de crear una política que identificase la manera como la cultura podía ayudar a resolver las necesidades de la Revolución, por un lado, y apoyar su convicción personal de que en los renglones abiertos por la pólvora tenía que escribirse una saga mexicana. Vasconcelos ya había echado a andar desde antes, con la precipitación de los estados de emergencia, la equivalencia entre el pueblo y la nación y entre ésta y el Estado: el rector de la ideología.¹⁵ Justo Sierra había hecho algo parecido años atrás,¹⁶ sólo que donde Sierra hablaba de reforma, Vasconcelos ponía el denominador común de la educación. En ese espíritu, el Congreso de 1923 aspiraba a convertir al Estado en el “director del gusto estético de las masas”, como dice Domínguez Michael.¹⁷ Por primera vez después del conflicto armado, se aspiraba a identificar la revolución política con una “revolución estética” que debía operar como su expresión. El cúmulo de pasiones que se revuelven en Vasconcelos, su enérgica convicción de ser, como dice Enrique Krauze, “la conciencia histórica de la Revolución”,¹⁸ le permiten enunciar en el Congreso una serie de principios ideológicos supletorios de los que la Revolución no acababa de aportar. Bajo las miradas de Quetzalcóatl, Buda, Platón y Bartolomé de Las Casas, cuyas efigies ordena pintar en los muros de su Secretaría de Educación, el sincrético Vasconcelos abraza en el Congreso los sobrentendidos propios de una deontología popular que roza el dogma y estigmatiza toda disidencia. Hablando a nombre de la nación, el Maestro se siente cabalmente autorizado a exigir a los propios artistas no el arte que se sienten llamados a intentar, sino el que “demanda la realidad nacional”. Erigido en conciencia de esa realidad, se declara enérgicamente en contra de formas de arte y pensamiento que, a su parecer, evaden el “compromiso con la realidad” (como la pintura de caballete y el teatro “psicológico”, que le parecen formas de arte “egoístas, cobardes y vulgares”). A pesar de ser enunciadas “a título personal”, sus declaraciones, puesto que eran emitidas por el secretario de Educación, dictaban una línea política que ya confundía la opinión privada con las exigencias del Estado, algo no del todo diferente a lo que le había sucedi-

15 Max Weber establece las diferencias entre una categoría y otra en *Economía y sociedad* (México: FCE, 1983), 324-327.

16 Cit. por Brading, “El patriotismo liberal...”, 202.

17 Christopher Domínguez Michael, “José Vasconcelos, padre de los bastardos”, en *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V* (México: FCE, 1997), 89.

18 Enrique Krauze, “Pasión y contemplación de Vasconcelos”, *Vuelta*, núm. 78 (mayo de 1983): 13-14.

do a Altamirano durante su propia lid nacionalista, y a quien Vasconcelos parece calcar en una serie de gestos político-culturales (sobre todo en el de árbitro de lo que califica como nacional).¹⁹

Y si bien Vasconcelos se mostraba cauteloso ante la literatura (que a fin de cuentas descansaba entonces sobre los hombros de sus camaradas del Ateneo), no dejó de fomentar en el Congreso la circulación de algunas tesis delicadas:

1. El escritor está obligado a “escribir para los muchos, con el propósito constante de elevarlos”.
2. La literatura tiene la “obligación” de coadyuvar a la “resurgencia nacional” y a la “unión espiritual” del pueblo mexicano.
3. Los escritores no debemos “preguntarnos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene”.²⁰

El Estado requería de una literatura pedagogizante y formativa, ansiosa de extender los grandes propósitos revolucionarios a la colectividad nacional. Pero la escala de valores que se derramaba de estas premisas afectaba no sólo a la literatura, sino a la *moral* de sus hacedores: el escritor debía salir de la torre de marfil y hacerse presente en el aula, el podio o la tribuna. Y, ciertamente, como señala Fell, el discurso administraba desde luego la sombría noción de “la readaptación moral y estética del intelectual”²¹ que se mostrase renuente a cumplir esa misión.

El Congreso de Escritores y Artistas culminó en la creación de una Confederación de Trabajadores Intelectuales que, si bien duró lo que Vasconcelos en el poder, establecía por primera vez en el México posrevolucionario una ligazón de carácter corporativo entre los escritores y artistas con el Estado. No extraña pues que, a poco de terminado el Congreso, sucedieran dos cosas: la belicosidad entre grupos de escritores y periodistas que se disputan las tribunas desde las que ansían asumir su obligación de educar al pueblo, y los ejercicios de “autocrítica” que eran consecuencia natural de las readaptaciones que se habían recomendado. No resulta por ello inusual toparse con declaraciones del tenor siguiente:

19 Brading, “El patriotismo liberal...”, 198-199.

20 Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario* (México: UNAM, IIH, 1989), 418.

21 *Ibid.*, 528.

¿Cómo vamos a interesar a nadie en nuestros libros, si no reflejan en nada el sentir de la hora, ni el color del paisaje, ni el matiz del sentimiento nacional? Nuestra literatura se ha desvinculado de la raza, del medio, del minuto. Arde en ella un vino extraño: exageraciones ultraístas, modernismos falsos. 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?²²

Antecedentes III: “el afeminamiento de la literatura mexicana”

La polémica de 1925, titulada “El afeminamiento en la literatura mexicana”, se desprende de las inquietudes formuladas durante el Congreso de 1923. Si acaso, la única vuelta de tuerca se expresa en el título amarillista que identifica a la literatura “escapista” con una excentricidad sexual: la analogía identifica a la literatura revolucionaria con la virilidad, y a las letras indiferentes con una “transgresión” biológica que traslada al cuerpo una transgresión moral. No es necesario recapacitar sobre el signo específico de desdén y violencia que ornaba el término “afeminamiento” en la cotidianidad mexicana de la época, ni recordar que algunos miembros del grupo de los Contemporáneos eran homosexuales. Se denunciaba una merma de “virilidad” que desde mucho tiempo atrás formalizaba un atavismo común en el baratillo de una psicología nacional propensa a representar sexualmente los altibajos de su historia política.²³

La polémica de 1925, iniciada por Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde y otros escritores en *El Universal Ilustrado* entre noviembre de 1924 y febrero de 1925,²⁴ enfrentaba, como lo había hecho Vasconcelos, la

22 Editorial de la revista *La Falange*, la que, curiosamente, era redactada por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, futuros Contemporáneos, lo que contagia a su editorial de un claro oportunismo deferencial hacia su jefe en la Secretaría de Educación. Apenas dos años antes, estos mismos jóvenes se habían declarado “de abolengo intelectual francés” (“La joven literatura mexicana”, *México Moderno* 1, núm. 1, 1o. de agosto de 1920: 56). Es claro que no hay que entender este radical giro como una súbita modificación del gusto, sino como un acto de claro oportunismo.

23 Por lo menos desde el Porfiriato se utilizaba la antinomia “virilidad-afeminamiento”. Gutiérrez Nájera, por ejemplo, corona como “el más viril” de los escritores a Quintana Roo en “Literatura propia y literatura nacional”, de 1885. Más tarde, incluye entre los epítetos contra los poetas decadentes (grotescos, encaprichados, neuróticos) el de “afeminados”.

24 Ha sido estudiada por Víctor Díaz Arciniega en *Querrela por la cultura revolucionaria* (México: FCE, 1989).



determinación de la literatura soviética con los titubeos de la mexicana, y se quejaba de que el intelectual mexicano ya no era el hombre “gallardo, altivo, tosco” de antes (el “modelo” Díaz Mirón), sino un *mariquita* dispuesto más a tomar el lápiz de labios frente a su tocador que la pluma ante el escritorio: “el tipo de hombre que piensa ha degenerado [...] nos trocamos en frágiles estatuillas de biscuit, de esbeltez quebradiza y ademanes equívocos”.²⁵ Esta compulsión de vigilar la sexualidad ajena se prestará para que, durante la polémica de 1932, Jorge Cuesta reflexione, no sin humor, en el hecho de que sólo de una mujer, y no de “hombres cabales”, se esperaría tal interés en la virilidad: sólo las mujeres y los viriles “estiman a un hombre por su sexo, antes que por su valor”.

Si bien la polémica de 1925 derivó hacia el enfrentamiento entre antiguos y modernos, y si bien dejó un saldo que se puede reducir al enunciado *el escritor debe ser la conciencia social del pueblo y el que no lo acepte así es “mariquita”*, el ingrediente nacionalista operaba a través de ella como un sobrentendido: la “virilidad” consistía en la disposición a acatar el imperativo de la nacionalidad, como el que acababa de lanzar Antonio Caso: “¡Idealistas que os empeñáis en la salvación de la República, volved los ojos al suelo de México, a los hombres de México, a nuestras costumbres y a nuestras tradiciones, a nuestras esperanzas y a nuestros anhelos, a lo que somos en verdad!”.²⁶

Lo importante es que la expresión literaria de “lo que somos en verdad” no tarda en convertirse en la subrepticia necesidad de afirmar una ética tanto de lo literaturizable como del literato: el escritor mexicano debe ser viril, y en su literatura deben percibirse gestos narrativos, temáticos o expresivos que pongan de manifiesto “lo que somos en verdad”.

Las paradojas de los Contemporáneos

Hacia 1932, el grupo de los Contemporáneos ha casi terminado con su etapa colectiva y se prepara para graduarse hacia una diáspora de individualidades. Desde la polémica de 1925, ha estado acumulando descalificaciones de todo tipo y ha observado que se convierten en agravios cada vez más violentos. La aparición de sus primeros ejercicios narrativos (todos de tema intimista y aliento lírico);²⁷ la temporada del Teatro de Ulises en

25 *Ibid.*, 53.

26 *Ibid.*, 51.

27 Un grupo de *nouvelles* aparecidas entre 1925 y 1928: *La ruca de aire*, de Martínez Sotomayor; *Dama de corazones*, de Villaurrutia; *Novela como nube*, de Gilberto Owen; *Marga-*



1928 (exclusivamente con piezas europeas y norteamericanas de vanguardia); la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y, poco después, la aparición de las revistas *Ulises* (1928) y *Contemporáneos* (1928-1931), han redituado estrepitosas exigencias públicas de ajusticiamiento por su obvia indiferencia ante la realidad revolucionaria.

La capacidad de los Contemporáneos de suscitar ese tipo de pasiones no obedece tanto a un desigmo calculado para irritar la delicada susceptibilidad nacionalista como a la compleja naturaleza generacional y social de que participaban. El grupo había extremado su actitud crítica en una postura a la vez incómoda y privilegiada de una generación que no vivió la Revolución pero padeció sus efectos; de un grupo de clase media urbana ilustrada que no actuó en el campo de batalla ni en la tribuna revolucionaria, pero vivió la domesticidad circundante; que no descubrió “a México y a los mexicanos” como la Generación de 1915, sino que los tomó por un hecho; que no se asumió responsable de educar al país, pero dedicó a él y a sus humanidades todo su esfuerzo; que sufrió el aislamiento cultural impuesto por la Gran Guerra y por la Revolución, al tiempo que observaba, como dice Paz, “la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia zafia y ávida”.²⁸

A diferencia de las generaciones anteriores, la de los Contemporáneos había optado por negociar el problema de la identidad trasladándolo hacia una zona de calculada irrelevancia. Se trataba también de un gesto, pero habilitado por algunos elementos justificados hasta cierto punto: al escepticismo frente a la Revolución sumaban las peculiaridades de origen y de clase (una suerte de dandismo criollo); una afirmación radical de los principios humanistas sostenidos por el Ateneo y un modo singular de asumir la modernidad signada por el cosmopolitismo heredado del modernismo. Pero hay otras condiciones de tipo literario, quizá más relevantes, cercanas a la problemática vanguardista: los Contemporáneos asumen en México la conciencia creativa que, dictada por la atmósfera mundial del vanguardismo literario, arraigada en el internacionalismo y el plurilingüismo, se muestra adversa a cualquier arraigo localista (quizá con la excepción del modernismo ruso-soviético): el vanguardismo reivin-

rita de niebla, de Torres Bodet. Véase Guillermo Sheridan, *Monólogos en espiral: antología de la narrativa de los Contemporáneos* (México: INBA, 1982).

²⁸ Octavio Paz, “Contemporáneos, primer encuentro”, en *México en la obra de Octavio Paz. II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, ed. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1987), 94.

dica la naturaleza misma de la expresión poética, la forma de imaginar y de percibir, problemas que dejan en la irrelevancia todo lo demás.

A los Contemporáneos les tuvo que haber parecido aleccionador que, durante la primera Guerra Mundial, Joyce escribiera *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Juan Ramón su *Diario de un poeta recién casado* (1916), Proust su *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918) o que Pound soñara con *Cathay* (1915), sin que esas obras se interpretasen como actos de indiferencia a la realidad, al ser o al dolor de su continente en guerra. Y quizá esto se haya fortalecido en ellos luego de leer, en el prólogo a la traducción de *Los de abajo* al francés, que para Valéry Larbaud esa actitud, vergonzosa para los nacionalistas, precisamente era la que les permitía ser reconocidos como los continuadores del humanismo en los tiempos aciagos de la Revolución²⁹ (un papel que tampoco buscaban, pero que era consecuencia del incipiente grado de profesionalización que habían alcanzado).

Una última circunstancia para explicar ese gesto —más un desplante de la voluntad que una decisión— de considerar irrelevante, literariamente, la secular prédica de la identidad nacional radicaba en el hecho de que la actividad del grupo giraba alrededor de una labor fundamentalmente poética y crítica, alejada, a pesar de sus ensayos narrativos, de la supuesta incidencia en la realidad tradicionalmente deparada a los novelistas.

Al asumir las consecuencias de esta actitud, los Contemporáneos no sólo practicaban una modernidad que arrostraba las consecuencias de la soledad de la poesía, sino además un derivado de tal modernidad: la responsabilidad de un cosmopolitismo acrecentado por la comunicación radial, cinematográfica y de mercancía editorial que aceleraba la información cultural. De pronto, México se les presentaba como otro escenario para hermanarse alrededor del cine de Chaplin, la pintura de Matisse, la música de Stravinski, el teatro de Ibsen o las ideas que en materia de psicología, física o filosofía llenaban las revistas europeas. La elaboración de revistas como *Contemporáneos* y *Ulises*, en las que se difundían estos temas, fue el pago del rédito a que los obligaba tal convicción.

En este sentido, los Contemporáneos y sus adláteres se imaginan más como súbditos de la imprecisa patria de la modernidad, con su vértigo de ideas, imágenes y lenguajes, que de las estrechas afirmaciones nacionales. Curiosamente, los ensayos de Gide sobre el nacionalismo en la literatura obedecen a una polémica surgida de una “encuesta” periodís-

²⁹ Valéry Larbaud, “Prólogo a *Los de abajo*”. *Contemporáneos*, núm. 6 (febrero de 1930): 127-143.

tica, lo mismo que la de 1932 en México. Sobre las convicciones de Gide de que “no hay obra de arte de significación universal que no tenga antes una significación nacional; ni una significación nacional que no tenga previamente una significación personal”,³⁰ los Contemporáneos erigen la plataforma de su fe cosmopolita y las premisas esenciales de su actitud durante la polémica. Pero no por una fidelidad ciega a Gide —a fin de cuentas, uno de sus guías en el tema de la moral y la literatura—, sino por fidelidad a una idea de la modernidad que tenía en Gide y en el *esprit* de la NRF a sus más notables abanderados: la certeza del valor de la crítica para apreciar la preeminencia de lo humano en la palabra escrita y lo universal en la obra individual. Se trataba de un *esprit* que no era exclusivo de la NRF pero que, acaso, manifestaba en ella, como en pocas otras instituciones, una actitud remisa a las estrecheces que, nacionalistas o exclusivistas, acotaban el quehacer y el placer literario —y, sobre todo, el poético— a las exigencias o a las expectativas de la problemática social.

Estas expectativas (la representatividad de una u otra clase social, el mejoramiento de la multitud, el servicio a las ideas políticas, el proyecto nacional, etcétera) encontraban su articulación más manejable como convocatoria en la idea de una *literatura nacional* que, de entrada, se antoja un propósito noble y positivo para cualquier filodoxo. Los Contemporáneos desdeñaban esas restricciones en el medio menos adecuado, el de un país que acaba de nacer políticamente a una vida revolucionaria y nacionalista, urgida de fortalecerse con una *literatura nacional*. Pero el concepto era inmanejable sin una previa subordinación a los valores extraliterarios. La expresión *literatura nacional*, como diría Reyes unos años más tarde, ya disminuido el vendaval de los 30, “sólo puede aspirar a un limitado valor didáctico (a menos que se la use como testimonio sociológico o político para fines no literarios), y la crítica la rechaza ya como un compartimento estanco arbitrariamente incrustado en la continuidad del fenómeno literario”.³¹

Este desfase entre la voluntad literaria y su utilización política tiene otros ingredientes. El mismo carácter internacionalista de la Revolución soviética, que convertía en hermanos de clase a los proletarios por encima de sus arraigos nacionales, contribuía a afirmar el vértigo de

30 André Gide, “Nationalisme et littérature. (À propos d’une enquête de *La Phalange*)”, *La NRF*, núm. 5 (junio de 1909): 429-434.

31 Alfonso Reyes, *Apuntes sobre la ciencia de la literatura*, en *Obras completas de Alfonso Reyes XIV. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales* (México: FCE, 1944), 320.



la internacionalización (una que no dejaba, en México, de convivir con el nacionalismo de izquierda). Vástagos de esa cultura, los Contemporáneos prefirieron aquello que los unía a las ideas y la creación de sus pares modernos sobre aquello que los regresaba a un romanticismo singularista. La diferencia radicaba en la predilección de lo “propio” por encima de lo “nuestro”: *lo propio* como la manera moderna de experimentar la pertenencia a una tradición, en oposición a *lo nuestro* y a cualquier bandería de excepción. A fin de cuentas, los Contemporáneos venían del “nacionalismo sin xenofobia y sin chauvinismo” del que había hablado Vasconcelos en la década de los 20 para caracterizar el “renacimiento mexicano” —antes de su ministerio—, adscribiendo la cultura mexicana a otras actitudes similares en Latinoamérica. Sin embargo, los Contemporáneos se sentían incómodos ante los equiparamientos entre vanguardismo y cosmopolitismo, o entre nacionalismo y modernidad,³² categorías que les causaban un escozor, congruente con las reticencias de la poesía mexicana a sentirse encuadrada. Para ser vanguardistas, a los Contemporáneos les faltó voracidad y les sobró prudencia: con la excepción de Cuesta y Owen, no se interesaron en Freud ni en Marx, o en Lawrence y Huxley. Su cosmopolitismo se castigaba por una indolencia que quizá obedecía al destino de parias intelectuales que se les había impuesto desde 1925 y que en 1932 ya habían terminado por asumir. En el fondo de su escepticismo —de nuevo con las excepciones de Cuesta y Owen, no en balde los más jóvenes— había entre ellos más los gestos del *dandy* decimonónico que las actitudes del vanguardista militante.

Expresión de estas reticencias, tan *nuestras*, fue esa actitud de afirmar la nacionalidad a fuerza de ignorarla. Le negaban el papel protagónico de su curiosidad —ocupado por la identidad superior de la poesía—, pero la ponían en práctica a contrapelo: para ellos, si acaso, la nacionalidad radicaba en el temple íntimo, más como una fatalidad del carácter que como su privilegio: una *inevitabilidad* como la que aprecia Gide: la nacionalidad en la que creen es la que se expresa a pesar de la voluntad. Como la fábula de Borges³³ sobre que la ausencia de camellos en el Corán (ausentes por evidentes desde el punto de vista árabe; necesarios desde el exotista) confirma la *arabidad* del texto, la *mexicanidad* de los Contemporáneos con-

32 Sobre estas categorías, se puede consultar con provecho Noé Jitrik, “Notas sobre vanguardia latinoamericana”, en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores* (México: FCE, 1987).

33 Fernando Escalante Gonzalbo, en *Vuelta*, enero de 1998.



siste en no evidenciarse. Libre a la vez de incertidumbres internas y del yugo de la expectativa foránea, la mexicanidad (y el México) de los Contemporáneos se expresaba en su omisión, aparecía como *borradura*, acaso como una variable más que como un propósito, y en todo caso, como algo calculadamente ajeno a la eficiencia de la estética del contraste.

La paradoja fue que los Contemporáneos ejercían de este modo contradictorio una peculiar lealtad a la tradición poética mexicana, siempre en el umbral de su taciturna, desengañada, orgullosa y expectante lealtad a Occidente; esa tradición situada en la zona fronteriza del clasicismo, en las goteras de un imperio mental indiferente a las remotas avanzadas de su progreso. Habitar ese territorio minado por la susceptibilidad, entre el silencioso orgullo y la certidumbre de su oficio, era para ellos la forma única y adecuada de ser mexicanos, de sentirse eslabones de una vieja herencia (alimentada por sor Juana y Juan Ruiz, el humanismo jesuita, el clasicismo académico, el modernismo afrancesado, el atelismo ateneísta) en la que esa mexicanidad prevalecía a regañadientes sobre la explotación interesada de los agravios que suponía perseguirla. Ninguno de los fundadores de la conciencia poética de México había medrado voluntariamente con *lo nuestro*, ni se había satisfecho con “lo propio”. En este sentido, los Contemporáneos podrían haber firmado las ideas de, digamos, Gutiérrez Nájera, para quien nunca fue difícil elegir entre literatura “propia” y literatura nacional. Y ante la encrucijada de la Revolución se sintieron obligados a extremar esta actitud con la misma determinación con la que se vieron excluidos de ella por los nacionalistas. Lo que Larbaud llamó un “autonomismo” intelectual mexicano, tan importante “desde que Juan Ruiz de Alarcón influenció a Corneille”,³⁴ era a la vez su fortaleza y su debilidad.

La idea de Ortiz de Montellano abrevia otro aspecto interesante del enfrentamiento: junto a la *borradura* nacionalista destaca la interiorización de la experiencia revolucionaria: individualizarla no es hacer de ella la medida de la creación literaria, sino un vehículo para ahondar en lo que de personal tiene el proceso creativo. Por eso, en un artículo de 1928, Ortiz de Montellano prefiere hablar de la Revolución como la “descubridora del alma colectiva”,³⁵ y de la “literatura revolucionaria” como de la relatora de esa alma colectiva. Para él, la personalización de esa experiencia es la principal obligación del escritor mexicano: así como el

34 Larbaud, “Prólogo a *Los de abajo*”.

35 Bernardo Ortiz de Montellano, “Esquema de la literatura mexicana moderna”, *Contemporáneos*, núm. 37 (mayo de 1931): 199.



“carácter nacional” ahondó en sí mismo debido a la Revolución, gracias a ella el escritor ahonda en su propia responsabilidad. La nacionalidad se convierte de este modo en una interrogación más sobre la naturaleza de la creación individual, no en su bandera ni en su coartada.

El “alma nacional”: buscarla o decretarla

Frente a los muralistas que ya en 1922 prefieren hablar de “realidad nacional”, los poetas como los Contemporáneos o Reyes reivindican el carácter individual de su actitud y hacen hincapié en la naturaleza anímica de esa realidad, si bien la expresión “alma nacional” será utilizada por bandos contradictorios, pero siempre como razón superior de la cultura.

En el enunciado de la polémica de 1932, “alma nacional” opera desde el principio como una expresión depositaria de ideologemas o representaciones tan imprecisas como concluyentes, no muy alejadas de lo que vimos que Abelardo Villegas llama “creencias de eficiencia histórica”. Se trata de representaciones, como señala Enrique Florescano, fabricadas de valores, símbolos e identidades que habían sido fortalecidos por la eclosión sin ataduras del sentimiento nacionalista durante la primera década de la contienda revolucionaria: aparición de representaciones generadas por el propio proceso revolucionario y la presencia de nuevas propuestas culturales liberadas por la Revolución.³⁶

Esas representaciones cabían dentro de un uso lírico al que se prestaba la expresión “alma nacional”, sobre la más pragmática “realidad nacional” que ya figura en el discurso de, por ejemplo, David Alfaro Siqueiros en 1922. Antes, en un discurso de 1916, el músico Manuel M. Ponce había propuesto que el “deber” del arte mexicano era “*formar* el alma nacional”.³⁷ Cuando en 1923 Reyes se propone “*buscar* el alma nacional”, es decir, una búsqueda que se enuncia como resultado de un esfuerzo individual, ajeno a todo propósito *formativo*, lo hace, en parte, debido al palpable interés de la Revolución institucionalizada por cooptar al “alma nacional” como objetivo estético-pedagógico.

Entre *buscar el alma nacional* y el imperativo de *formarla* se establecía una diferencia relevante: *formar* suponía la instalación previa de un modelo de lo *nacional* que, después, se aspiraría a divulgar y fortalecer. Dejando de lado, por lo pronto, el hecho de que aspirar a *formar* el alma nacional

36 Enrique Florescano, *El nuevo pasado mexicano* (México: Cal y Arena, 1991), 103.

37 *Ibid.*, 109.

equivale a reconocer tácitamente que *no existe* y es preciso crearla, ese modelo no puede sino elaborarse a partir de representaciones de la nacionalidad culturalmente sancionadas y en cuya institucionalización intervienen intereses más o menos arbitrarios.

Por otro lado, *buscar* el alma nacional suponía para Reyes la crítica de cualquier modelo previo y el repaso de su pertinencia histórica, lo cual implicaba desbrozar la maleza acrítica o demagógica que suele vestir al “alma nacional” cuando se le exige por decreto. Una cultura nacional puede formalizar sus representaciones, instalarlas como valederas y hasta hacerlas caber en un código predeterminado, pero sólo a fuerza de crearle límites a la misma cultura que aspira a fortalecer. La elección de la palabra *alma*, por otro lado, privilegiaba una *esencia* que abarcaba la suma de las vicisitudes de esa nacionalidad, más allá del anecdotario histórico. En este sentido, Reyes dice en la misma carta a Mediz Bolio que la misión de un escritor no puede ser otra que “*vislumbrar* el mensaje que un pueblo ha traído al mundo”. Ahí no cesarían las diferencias: se podría agregar que la expresión *formar el alma nacional* supone también una decisión de naturaleza pedagogizante, colectiva, épica, institucional, mientras que *buscarla* obedece a un impulso especulativo, individualista, doméstico, privado.

Así pues, la polémica de 1932 enfrentaba no sólo a nacionalistas y a “descastados”, sino a dos maneras opuestas de enfrentar el dilema del “alma nacional”, que se pueden resumir como la *formativa* y la *especulativa* (y que, incluso, podrían significar el viejo dilema entre el uso divergente del concepto de “alma nacional” entre liberales y republicanos). Que la opción formativa tuviese una rentabilidad política instantánea explica la primacía de su formulación durante el congreso vasconcelista, su vigorización durante la década de los 20 y, en la década siguiente, su convertibilidad en moneda fuerte para la adquisición de todo tipo de bienes en el baratillo intelectual y político del país. La misma celeridad con que se asume, obliga a esa opción formativa a apresurar las representaciones de que habla Florescano o las “creencias de eficiencia histórica” de Villegas: un veloz y arbitrario vademécum de signos y gestos de valor nacional que se montan sobre la complejidad del país revelado por la Revolución. Estas representaciones tienden a convertirse en un reconcentrado de idiosincrasia que, propalado y asumido por las necesidades de legitimación del Estado, amenaza con cuajar en un manual de buenos modales nacionalistas del que echará mano a discreción el mesianismo formativo.

Por ello hay un deseo, detrás del punto de vista nacionalista en la

polémica de 1932, de que la literatura se alíe al muralismo y a la música en la tarea de *formar la nacionalidad*; un deseo de que las letras superen la renuencia que, desde 1920, Ricardo Arenales había sentenciado con su frase lapidaria: “En materia de poesía ¡somos porfiristas!”,³⁸ frase que asumía una tendencia de opinión cada vez más cómoda y amplia que había decidido que la culpa de ese rezago radicaba en la inercia del modernismo (y en su categorización como una tendencia individualista, afrancesada, elitista, enfermiza, escapista, etcétera), lo mismo que en los escasos adalides o continuadores que no habían caído en desgracia política, como Enrique González Martínez, el ateneísta ausente Alfonso Reyes y, más tarde, desde luego, en sus continuadores evidentes, los Contemporáneos.

Pero a diferencia de González Martínez, sobreviviente autorizado del *ancien régime*, o de Reyes, tolerado por su precoz prestigio en España, sus servicios diplomáticos y su atención a los temas nacionales, los Contemporáneos carecían de carta de legitimidad. En el mismo documento inaugural de la polémica de 1932, el periodista Núñez Alonso les achacaba varios delitos exclusivos del vanguardismo: son una mafia (están en “contra de las personas, obras y cosas que se mantenían al margen del movimiento”); son “iconoclastas”, pues no han tenido “consideración ni respeto a aquellas personalidades que en el mundo artístico, literario y filosófico parecían estar consagradas con una veneración a perpetuidad”;³⁹ provocan “desorientación literaria entre los jóvenes”, y son europeístas (se desentienden “de los problemas nacionales”).

Algunos tópicos que discutir

En la primera respuesta a la pregunta-juicio de Núñez Alonso,⁴⁰ “¿hay una crisis en la generación de vanguardia?”, que inicia la polémica, se establecen las dos previsibles reacciones. Por un lado, los Contemporáneos Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Ortiz de Montellano declaran que no existe tal crisis: el grupo está escribiendo creación y crítica, haciendo revistas, publicando y, además, formando escuela, como lo prueba la apa-

38 Ricardo Arenales, “Antología de poetas modernos de México”, *México Moderno* 1, núm. 2 (1o. de septiembre de 1920): 125-127.

39 Se refiere a la ya mencionada *Antología de la poesía mexicana moderna*, que había expulsado a varios afamados modernistas, por un lado, y a los ensayos de Samuel Ramos contra Antonio Caso aparecidos en la revista *Ulises* (1932).

40 El 17 de marzo participan Guillermo Jiménez, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Samuel Ramos, Bernardo Ortiz de Montellano y Ermilo Abreu Gómez.

rición de la revista *Barandal* (1931-1932), en la que debuta un joven de 18 años, Octavio Paz. Opinan que la crisis, en todo caso, se manifiesta en quienes se sienten desorientados frente al grupo, es decir, en quienes lo acusan de padecer una crisis, y se alegran de ello. Por el otro, se difunden unas inesperadas declaraciones de otros dos Contemporáneos, José Gorostiza y Samuel Ramos, que aparentemente desistieron de sus posiciones previas: Gorostiza se declara dispuesto a “desandar lo andado” y a volver, con sus propios subrayados, a

lo mío y además mexicano, que responda al medio que vivimos, que sentimos, que está fuertemente ligado a nuestra inquietud, a nuestro conflicto, a nuestra sensibilidad, a nuestra mentalidad. La universalidad en la literatura, cuando no es sentida, y aun siéndolo, corre el peligro de quedar en mimetismo. Lo verdaderamente universal es lo original y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir. Yo rectifico mi actitud europeizante.

Por su parte, Samuel Ramos también declara que la actitud del grupo estuvo equivocada en su subordinación a Europa y que el escritor, cuyo deber es “actuar en todos los campos de la biología de su país, no podrá nunca, con ningún pretexto, sustraerse de los problemas esenciales que forman la entraña de su medio y ambiente”.⁴¹ Por último, Ermilo Abreu Gómez —quien, años después de haberse responsabilizado con Carlos Villaneve de la vasconceliana *Antología de prosistas modernos de México* (1925), se había acercado a la revista *Contemporáneos* sólo para “reformarse” luego a pasos apresurados— propone:

No hemos logrado crear la vida, la biología de la literatura. El pecado más grave de la vanguardia es haber roto el proceso de nuestra literatura [...] Hemos roto el hilo de nuestro propio espíritu. Estamos *desencadenados* de la tradición. Sin punto de referencia, y por lo tanto, sin guía en la ruta, ¿a dónde vamos? [...] Hay que embarcarse y emprender el viaje del pescador que sale a conquistar lo que buenamente puede en *aguas territoriales*.⁴²

41 “Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, núm. 775, 17 de marzo de 1932: 20-31, recogido en Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*.

42 *Ibid.*

En este primer paquete aparecen, en agraz, los principios que regirán la polémica:

1. La idea de que la literatura debe “responder al medio”, responder “a la biología de nuestro país” con su propia “biología”, buscar “la entraña de su medio y ambiente”.

2. La literatura debe dar cuenta de *lo nuestro* (nuestro conflicto, nuestra sensibilidad, nuestra mentalidad); debe “buscar nuestro pulso y vivir con su ritmo”.

3. Lo que vale universalmente es lo que vale como originalidad; o bien, sólo lo verdaderamente propio puede valer para otros (como valor universal). En este sentido, la contradicción a la que alude Gorostiza reside en la doble aspiración a ser original y a ponerle una frontera mexicana a esa originalidad.

4. Una literatura no nacionalista rompe la tradición, se “desencadena” del pasado; carece de “referencias” o fija unas artificiales y, por tanto, carece de “guía en la ruta” y puede desviar a otros. En este sentido va a ser un ingrediente muy importante, en el reclutamiento de simpatías, la denuncia de que el vanguardismo desvía a la juventud y con ello atenta contra un capital social muy delicado en el marco de la inversión revolucionaria.

Lo “nuestro” y el “sentimiento nacional”

Isaiah Berlin resume la explicación al segundo problema enunciado en los orígenes de la polémica. *Lo nuestro* es la razón que justifica las creencias particulares: las reglas, doctrinas o principios nacionales “deben seguirse no porque conduzcan a la virtud o a la felicidad o a la justicia o a la libertad [...] o sean buenos en sí mismos, universalmente y para todos, sino porque son míos, de mi grupo, porque son demandas de la forma particular de vida social dentro de la que he nacido”.⁴³

Este principio alimentará un interesante vector de la polémica, toda vez que el sujeto que dice “nosotros” —en teoría, los mexicanos— se asume como un sujeto determinado y singularizado culturalmente. Este principio de *lo nuestro* se hallaba desde luego en contradicción con su naturaleza plural y varia, desmontable a su vez en cualquier cantidad de “nuestros” relativos, conformados por abundantes regionalismos culturales⁴⁴ y por

43 Berlin, “Nacionalismo...”, 425.

44 Véanse en este sentido: Luis González, “Patriotismo y matriotismo, cara y cruz

“regionalismos” de otra índole (de clase, de origen, de expresión; o bien religiosos, laborales, étnicos, políticos). Se trata de la diferenciación entre el “concepto empíricamente multívoco de la *idea de nación*” del que hablaba Weber, y “una casuística sociológica que debería exponer todas las clases particulares de sentimientos de comunidad y solidaridad según las condiciones de su origen y según las consecuencias para la acción comunitaria de sus miembros”.⁴⁵

Es decir, los muchos y pequeños *nuestrós* —tan defendibles y reivindicables en principio como “lo nuestro nacional”, y con los mismos argumentos— se hallan amenazados por “lo nuestro nacional” en la misma medida en que “lo nuestro nacional” se halla amenazado por el poder extranjero. La paradoja no puede sino recordarnos que, para defender el principio de la *diferencia* nacional, se atacaba precisamente el principio de la diferencia de las regiones. Curiosamente, será la necesidad de fortalecer la idiosincrasia nacional ante la amenaza foránea la que justificará que los “nuestrós regionales” sean incorporados, asimilados y hasta arrasados en una representación “auténticamente *nuestra*” del “alma nacional”, cuya existencia suponía la obnubilación de su pluralidad esencial.

De este modo, a pesar de la vasta naturaleza cultural de la nación, comienza a prohijarse y a patrocinar una representación selectiva de la misma, con un mecanismo de selección sujeto a procedimientos de suyo arbitrarios, privilegiado si acaso por un factor de representatividad dictado por la necesidad de que la representación expresase no lo más auténtico, sino lo más contrastante. Pero el privilegiar el máximo grado de contraste cultural como un factor estético no dejaba de reconocer, en otra curiosa paradoja, su dependencia del juicio de valor de lo foráneo, de aquello que ha sido elegido como factor de contraste. Vestirse de charro no tanto por herencia cultural, sino para contrastar con el dominio cultural del traje moderno, era una forma de supeditación a ese dominio y un reconocimiento tácito de su superioridad: lo “nuestro”, así, suponía más bien un “lo que no es suyo”; una afirmación por negación. Muy pronto esto se comenzó a convertir en hábito en el dominio de la plástica, sobre todo cuando el muralismo se desprende de los procedimientos alegóricos y religiosos iniciales y los sustituye por una representación más histórica y etnográfica.

de México” y Jorge Zepeda Patterson, “La nación vs. las regiones”, ambos estudios en Noriega Elío, *El nacionalismo en México*.

⁴⁵ Weber, *Economía y sociedad*, 482.

En todo caso, importa resaltar que en literatura, a diferencia del mural, el cine, el teatro o la radio, esa política de generalizaciones contrastantes no existía, y careció tradicionalmente de relevancia hasta la llegada de un nacionalismo que no tarda en hacerse de un santoral de precursores que incluye lo mismo a Manuel Payno o a Guillermo Prieto que a *Los de abajo* de Mariano Azuela, pero que, en materia de poesía, se complicaba un poco. No deja de sorprender que el marxista Bloque de Obreros Intelectuales santificase como nacionalista popular y obrero al católico militante pequeño burgués Ramón López Velarde en 1936.

La poesía reciente era inapropiada para las necesidades de beatificación nacionalista dada su libertad, el poderoso dominio estético del modernismo que se prolonga mucho tiempo después de la Revolución y su carácter relativamente inaccesible para las necesidades de mercadeo populistas, a pesar de las ediciones masivas de Vasconcelos y los esfuerzos de Carlos Pellicer por ocupar el sitio de poeta nacional. La única mercadería explotable para la causa nacionalista que aportaba la poesía mexicana que aún se leía “popularmente” en 1932 era, si acaso, el paisajismo de modernistas y posmodernistas. De ahí la veloz santificación nacionalista de López Velarde —y, sobre todo, de la “Suave Patria”—, difundido profusamente por Vasconcelos, y una fácil manipulación sentimental que no reparaba en sus complejidades. Y ¿no es curioso que el único poeta de valor estético que asumió como una tarea voluntaria inventariar su mexicanismo, en *La feria*, fuese el afrancesado, japonizado, porfirista, reaccionario, vanguardista, exiliado en Estados Unidos, José Juan Tablada?

La poesía había recorrido sin mayores apremios las procelosas aguas de la utilización política, disfrutando de la libertad que le otorgaba su naturaleza elitista. Se trataba de una tradición que, por lo mismo, no había padecido ninguno de los gravámenes ideológicos que imponía el pragmatismo político, ni se disputaba ninguna representatividad de nada. Durante el Porfiriato, los romanticismos y modernismos regionales se habían entrecruzado libremente, unos con otros y todos con las revistas capitalinas, en un plano de igualdad que no suponía otra subordinación que la natural al centralismo económico y político, pero que no impedía divergencias estéticas e ideológicas mutuamente nutritivas (como fue palpable en las ricas querellas entre católicos y modernistas). Lo relevante es que no era en la exclusión o la preeminencia de la poesía capitalina sobre la provinciana, sino en la variedad de tendencias poéticas particulares, donde, de haberla buscado, se habría encontrado una confiable





“alma nacional”, o esa versión del alma nacional que, de modo ahora sí auténticamente singular, sedimenta en la poesía: una tradición poética hecha de contradicciones, temperamentos e ideas opuestas, libre de toda reducción selectiva en nombre de una “literatura nacional”, apartada de toda prefiguración idiosincrásica.

Singularidad y universalidad

El tercer principio enunciado en el origen de la polémica supone que es exclusivamente en la exploración de la singularidad donde se hallarán los argumentos para dialogar con otras culturas en un plano de igualdad; y que la exploración de esa singularidad tendrá como consecuencia el acceso a la universalidad (esta hipótesis se considerará probada en México a partir del interés foráneo suscitado por el muralismo).

Siguiendo esta premisa, en una actitud complementaria a la visión biologicista, la línea del discurso se extiende hasta proponer que la particularidad nacional debe elevarse al rango de *tradición nacional*. El resultado es una tradición —como dirá Cuesta— a tal grado hechiza que, como no vive por sí misma —como cualquier verdadera tradición—, se explica que sea necesario *preservarla* artificialmente por medio de apoyos, recursos y propaganda. Desde luego, las contradicciones que suscita esta postura serán de las más debatidas en el curso de la disputa con argumentos de este tipo: si el objetivo es acceder al diálogo con el exterior (lo diferente), hay que comenzar por desterrar lo exterior (lo diferente), toda vez que, si la “guía en la ruta” es *nuestra* tradición (lo que nos hace diferentes), rebasar sus límites supondría infecciones ajenas (diferentes); en una palabra, nos haría vulnerables a esa *exterioridad*, acechante por definición dentro de la imaginación nacionalista, que atenta contra lo *nuestro*.

Los argumentos empiezan a recorrer apresuradamente todas las etapas fóbicas del nacionalismo clásico, que comienza por ser asumidamente representativo de la nación, procede a la tipificación de una idiosincrasia y culmina en la instalación de actitudes excluyentes que no tardan en ser instrumentadas desde el poder real del Estado, es decir, por la fuerza (el nacionalismo es, a fin de cuentas, la suma “de la fuerza del Estado con la potencia de la ideología”, como escribe Enrique Florescano).⁴⁶ Estas actitudes excluyentes no tardan, en efecto, en fraguarse en dogmas de pu-

⁴⁶ Florescano, *El nuevo pasado mexicano*, 4.



reza ideológica. En octubre de 1932, por ejemplo, se intenta establecer un “Comité de Salud Pública” que, desde la oficialista Cámara de Diputados, plagada por cierto de militares, se propone como un instrumento encargado de vigilar que no accedan a puestos oficiales elementos de dudosa “calidad revolucionaria”, una calidad cuya clave derivaba del “nacionalismo revolucionario”: la filosofía política del régimen desde 1929, año en que se funda el Partido de la Revolución Mexicana. La supervisión de esta “calidad revolucionaria” implicaba desde luego la intromisión en la vida privada de los ciudadanos, por lo que la homosexualidad de algunos de los Contemporáneos será oportunamente debatida en la Cámara de Diputados, como lo recuerda, con orgullo, Manuel Maples Arce, expoeta estridentista devenido diputado.⁴⁷ La *intelligentsia* mexicana, convertida en aliada de los grupos más convencidos de su importancia en la configuración del Estado revolucionario, se acercaba así, peligrosamente, a las premisas operativas del soviético Zhdanov o de su contrincante ultranacionalista Charles Maurras: “Es obligación del nacionalismo defender a la nación de los *extranjeros del interior*”.⁴⁸

Los participantes: vanguardistas, nacionalistas, conservadores

En la polémica de 1932 participan varios tipos de contendientes. Una vez que se ha iniciado, atizada por críticos conservadores para quienes los Contemporáneos son esencialmente “vanguardistas”, y una vez que se ha propuesto que su distanciamiento de “lo mexicano” es parte de ese vanguardismo, aparecen como aliados de causa los escritores de izquierda que avizoran su pronta incorporación a las necesidades del Estado.

La mayoría de los Contemporáneos no tarda en retirarse, al menos públicamente, de la querrela. Gorostiza se había autoexcluido del debate, lo mismo que Ramos; Novo lo desdeña y lo disuelve en la burla de sus perfectos sonetos clorhídricos. El motivo de este desdén lo explica Villaurrutia en carta a Reyes. Ha decidido no contestar más porque “se trata de una campaña oscura, insistente, donde los menos distinguidos de nuestros enemigos han librado su complejo de inferioridad, como su

47 Manuel Maples Arce, *Soberana juventud* (Madrid: Editorial Plenitud, 1967), 277.

48 Charles Maurras, *Mis ideas políticas*, citado en Fernando Savater, entrada “Universalidad”, *Diccionario filosófico* (Barcelona: Planeta, 1995), 421.



resentimiento, su impotencia, arrastrando, o queriendo arrastrar lo mejor de nosotros junto a lo peor de ellos”.⁴⁹

Quizá la polémica no hubiera quedado más que en una venganza de los conservadores, lastimados por la derrota de los academicistas en la Escuela Central de Bellas Artes de Lombardo, de no ser por la oportuna decisión de participar que toma la izquierda en las voces de Ermilo Abreu Gómez y de su escudero: un escritor en ciernes llamado Héctor Pérez Martínez, que tendrá el dudoso mérito de encarnar, como nadie en la historia de la inteligencia orgánica mexicana, la perfecta simbiosis entre la disponibilidad nacionalista y el usufructo del poder político.

Luego de la primera, enérgica intervención de Jorge Cuesta, en la que enfrenta a los nacionalistas juzgándolos de “fatuos” y “misántropos”, Pérez Martínez y Abreu diseñan una estrategia: Abreu invitará a Estrada y a Reyes a pronunciarse sobre el asunto, y Pérez Martínez los provocará. Pérez Martínez agrade violentamente a Reyes, a quien, por un lado, considera un árbitro calificado para dirimir la disputa y, por el otro, un escritor indiferente a México, como lo demuestra, para él, su lejanía geográfica (que esto se debiera a su cargo diplomático lo tiene sin cuidado). Reyes, recién trasladado a la embajada en Río de Janeiro y alejado de su querida Buenos Aires, no está de por sí en la mejor disposición anímica: recibe la pulla de Pérez Martínez en la herida abierta del viejo conflicto que tiene con el país que mató a su padre y que lo lanzó a él a un autoexilio que terminará hasta 1938. Además, Reyes leerá entre líneas una agresión contra su papel y sus expectativas en la política exterior de México y, más grave aún, contra su posibilidad de retornar a México como servidor de esa política.

Pero la extraña fauna de los conservadores no entrega del todo la estafeta a sus inesperados aliados. Son un puñado de periodistas, maestros o escritores viejos, todavía adoradores del buen decir y enamorados del ideal, vestales con piocha de Apolo y Atenea y rumiantes del modernismo, cuyo discurso no trasciende el previsible horror ante la alharaca vanguardista en la que sólo leen incoherencia, y para quienes la “nueva poesía” no es sino un “concurso para ver quién dice más disparates”. La participación de la combativa cohorte de los conservadores es ingenua, y carecería de importancia si no fuera porque colabora a fortalecer la previamente convencida opinión sobre el peligro que representa moralmente la mo-

49 Carta de mayo de 1932 recogida en “México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos”, *Revista de la Universidad de México* 21, núm. 9 (mayo de 1967). Lo “mejor de nosotros” alude a las declaraciones de Gorostiza.



dernidad en general y la “vanguardia” en particular. Ante este escenario, los Contemporáneos no prestan la menor atención; pero los nacionalistas, calladamente, toleran desde el principio a esos reaccionarios como aliados inocentes, y en ese papel los conservarán durante años. La participación de los conservadores prepara el escenario del golpe final contra los Contemporáneos: la denuncia judicial contra la revista *Examen* saldrá de sus filas y de su bastión periodístico, el diario *Excelsior*. Y no se puede sino suponer que la simpatía de la izquierda por esa iniciativa de los conservadores, manifestada en el silencio con el que reaccionarán frente al agravio contra los escritores, los convierte en circunstanciales aliados prácticos.

Con la aparición de Cuesta y Reyes —que termina por ceder a las provocaciones— la polémica ingresa a un segundo momento que caracteriza cierta disposición a explicar y analizar los argumentos de sus contrincantes. Cuesta y Reyes entran en la palestra de la que los Contemporáneos históricos (por llamarlos de algún modo) han optado por salir, convencidos por su experiencia de que la querrela no va a llevar a ningún lado. Para Reyes, que participa desde Brasil con el folleto *A vuelta de correo*, es necesario contestar no sólo por elemental sentido de la justicia y porque le interesa (y mucho, también por razones políticas) afirmar su oriundez mexicana, sino porque, de no hacerlo, teme los estragos que puede causar, por indiferencia o desprecio de los mejores, la entrega del país a los menos calificados. En este sentido, cita en el folleto un párrafo del tercer libro de *Las guerras del Peloponeso*, de Tucídides, cuya Atenas vulnerada por años de guerras y amenazada por la disolución moral le hace pensar en un México capturado por la cohorte de los mediocres: “Aun el significado de las palabras —dice Tucídides— no mantenía ya su relación con las cosas significadas”. Y añade un poco más adelante:

Los hombres de inteligencia inferior por lo general tenían éxito, porque, conscientes de su deficiencia y temerosos de la capacidad de los adversarios —con quienes no hubieran podido medirse en discursos, y cuya agilidad mental podía en cualquier momento tomarles la delantera en la pugna contra el mal general, atacaban con audacia y en orden de conjunto. Pero los hombres de inteligencia más aguda, presumiendo en su arrogancia que siempre llegarían a tiempo, y desdeñando los actos donde se satisfacían con los pensamientos, fácilmente fueron desmontados de su guardia y quedaron deshechos.⁵⁰

50 Alfonso Reyes, *A vuelta de correo*, ed. del autor (Río de Janeiro, mayo de 1932).



A Cuesta, por su parte, la polémica le interesa porque es materia propicia para explicarse a sí mismo su apreciación de la cultura mexicana. El militante feroz de la razón, a diferencia de sus camaradas, es un curioso de sus emociones: sobre la torre de marfil del estoicismo elegido por Villaurrutia o Novo, prefiere la militancia del orden intelectual desde que, en 1928, padece la incomodidad que le dejó la riña suscitada por la aparición de la *Antología de la poesía moderna de México*.

Además, Cuesta observa en el nuevo avatar del nacionalismo mexicano dos aristas delicadas: un acercamiento peligroso al nacionalismo social que despunta en Europa y, en materia literaria, la amenaza de una subyugación de la literatura a las exigencias del Estado. Cuesta percibe en el soviético, lo mismo que en el italiano, un modelo que puede incidir en la propensión de la Revolución mexicana a fortalecer un corporativismo que ya ha arrasado con demasiados principios de la Constitución de 1917, en la que Cuesta finca su esencial liberalismo político.⁵¹

Desde el principio de la gresca, Cuesta establece una diferencia entre el *sentimiento nacional* y la *conciencia nacional*: un sentimiento propenso al nacionalismo romántico, singularista y reductivo, y una conciencia en cuya apertura hacia el exterior, congruente con su carácter mestizo y pluricultural, observa lo mejor de la tradición *clásica* mexicana.⁵² En el contexto de la polémica, lo que Cuesta llama “el clasicismo” puede precisamente ser considerado como la suma polifacética de las muchas tradiciones que componen la cultura mexicana, y más todavía, la causa inicial de ese carácter: un clasicismo que no sólo se evidencia en lo mejor de la tradición cultural mexicana sino que, en 1932, como apunta Domínguez Michael, es “la forma de expresión que resulta de la crisis de los valores estéticos y políticos impuesta por una Revolución”.⁵³ En la lealtad a esa crisis esencial de la modernidad occidental, Cuesta considera la Revolución mexicana como una segunda oportunidad, luego de la Reforma, para

51 Dice Domínguez Michael: “La diferencia entre Cuesta y los ideólogos nacionalistas está en la preeminencia formal que el poeta otorgaba a la Constitución de 1917 como un contrato nacional que debía ser respetado al pie de la letra. Los temores de Cuesta estaban en la desobediencia de las obligaciones laicas de la Constitución por aquellos románticos convertidos en sacerdotes como Vasconcelos, Lombardo o Bassols”; véase “Jorge Cuesta y la crítica del demonio”, en *Tiros en el concierto*, 296.

52 Sobre el tema, véase José Emilio Pacheco, “Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano”, *Revista de la Universidad de México* (abril de 1965): 26; Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)* (México: FCE, 1983), 226-233, y Domínguez Michael, “Escenas del siglo v”, en *Tiros en el concierto*, 457-467.

53 Domínguez Michael, “Escenas del siglo v”, 439.



crear un México atento a la obligación de pensar y a la responsabilidad de hacerlo con libertad. Prefería, digamos, un clasicismo activo de las ideas frente a la paralítica obsesión de la susceptibilidad histórica convertida en tradición. En este sentido, el *clasicismo* de Cuesta no suponía tanto el aliño de una tradición magisterial como la defensa de una modernidad intelectual bajo el signo de la crítica.⁵⁴

La belicosidad de Cuesta obedece a su convicción de que el *sentimiento nacional* que desean los nacionalistas es ya una manifestación primeriza de la *identidad nacional* que puede decretar el Estado; es decir, una ominosa intromisión del Estado en el territorio esencialmente libre de la historia y de su facultad imaginante y crítica. Esa intromisión, para Cuesta, propugna una hipóstasis típica de todo nacionalismo: en nombre suyo se puede producir una grave deformación en los verdaderos contenidos y modos de operar de la conciencia nacional. Que el *sentimiento nacional* pudiese ser “forzado” agregaba, para Cuesta, un elemento de consideración: el de si el tipo de relación que se establece entre un autor y sus subjetivas preocupaciones intelectuales puede o debe ser desplazado por el estado de emergencia histórica en el que se encuentra el país (las condiciones objetivas), y el de si un autor sirve más a su patria acatando esas condiciones que las de su subjetividad.

Mientras Reyes comienza a recibir en Brasil versiones parciales de lo que está sucediendo en México, Cuesta lanza su primera participación, un escrito cuya impaciencia deriva de explicar lo que le parece evidente. A la pregunta ¿Está en crisis la generación de vanguardia?, responde reivindicando el estado de crisis como una obligación de la conciencia moderna y como un estado intelectual inherente a la tradición mexicana (es decir, de su naturaleza de cultura *agregada* a la occidental). Cuesta contagia este atributo a su grupo, uno que puede soportarlo todo (la “conciencia de su duda” y su “prestigio prematuro”), menos “el nacionalismo, el mexicanismo, que es la forma más grave, al mismo tiempo, de la fatuidad y de la pobreza de recursos”. En su segunda entrega, Cuesta toca de nuevo este aspecto al aludir a la “actitud de pobreza” que debe adoptar un intelectual antes que robar o medrar como “los *revolucionarios* que roban a la Revolución. Los *nacionalistas* a la nación le roban. Los *modernistas* roban a la época. Los *exotistas*, los *mexicanistas* entre ellos, son ladrones de lo pintoresco”.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*, 465.

⁵⁵ Jorge Cuesta, “Un artículo”, *El Universal Ilustrado*, núm. 780, 17 de abril de 1932: 14.



Para Cuesta, el verdadero artista se distingue por enriquecer con su subjetividad la realidad objetiva de la nación, tal el López Velarde de la “gran poesía” —no el de “apariencia mexicanista”—, que “no le roba su país lo que tiene; él es quien lo da”. Entre tomar los valores garantizados previamente por una susceptibilidad que ha creado su propia tradición, y someterla a la crítica, Cuesta no titubea.

Las “influencias exóticas”

La postura de Cuesta le parece a Abreu evidencia de su europeísmo, un término que ya se comienza a teñir de criminalidad. En su respuesta, quizá sin darse cuenta, Abreu parece empeñado en demostrar precisamente aquello que Cuesta lamenta. A los principios nacionalistas ya enumerados de la “biología” y de “lo nuestro”, Abreu agrega un elemento interesante: el *exotismo* de toda idea no autóctona. Abreu concluye por ejemplo que, por el europeísmo de su actitud, a pesar de la calidad intrínseca de su literatura, los Contemporáneos representan una desviación de “nuestra mejor y más genuina tradición”. No sin dolo, procede después a citar los párrafos del *Discurso por Virgilio* en los que Reyes, atacando muy específicamente el proyecto educativo del positivismo y criticando la propensión mexicana a convertir los sistemas liberales europeos en nuevas formas de opresión mexicana, solicitaba que se abandonaran “las influencias exóticas que nunca se aclimataron muy bien a México [y que en cambio se] rescaten los olvidados tesoros de una tradición, [volviendo] a lo propio, a lo castizo”.

Abreu se cuida de contextualizar la propuesta de Reyes y procura contagiar su reclamo a todas las esferas del quehacer humanista. Así, a partir de esta lectura interesada del escrito de Reyes, concluye que, al ser exótica:

la “vanguardia mexicana” no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra mentalidad, por nuestra sensibilidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia. Es ésta una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda impúdica a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de angustia de nuestra raza. No es ésta una vanguardia con relación a nosotros. Es tan sólo una muestra, muestra inferior, muestra endeble, de la vanguardia extranjera. Es una rama perdida, perdida y podrida, de un árbol cuyas raíces y cuya savia no podemos conocer bien. Se trata sólo de un lamentable trasplanto. Y como trasplanto

sólo produce frutos entecos, picados, sin semilla. Sí, frutos débiles: frutos estériles sin capacidad de *reproducción* en nuestra tierra.⁵⁶

En el discurso aparecen algunos ingredientes importantes de la representación nacionalista que conviene destacar, más allá del empleo que padecen en esta retórica del sentimiento corporeizado: las ideas son ajenas a la *angustia* y el *dolor* históricos que lleva *la raza* en la *sangre*. Si hasta este momento el plano de la discusión parecía reservarse a la explotación literaria de los vastos recursos del *sentimiento nacional* (o a la indiferencia frente a él), la retórica de Abreu agrega a la compulsión abstracta del particularismo el estado de emergencia histórica: la abundante sangre derramada por la raza en la prolongada lucha por su autodeterminación exige la implementación de un sistema —una ideología— de prioridades literarias que acompañe, defina e ilustre a *la raza* en esa lucha. Esta representación se fortalece en la polémica por primera vez con dos ingredientes relevantes: lo *popular* y lo *racial*.

Para Abreu, es importante agregar a la puesta en escena del “sentimiento nacional” el *resentimiento* ante los agravios causados por el exterior y la urgencia de fortalecer a la nación para que resista los que el futuro le depare. Tal “sentimiento” se halla depositado en unas zonas justicieras que acatan de entrada un saldo de susceptibilidad histórica —el dolor, la angustia— y en una representación corporal violenta —la sangre— de manejo ambiguo: son evidencias, por un lado, de la fragilidad de “la raza” o “el pueblo”, pero a la vez la garantía de su poder de sublevación. Abreu habla desde el resentimiento y aboga por su institucionalización como conducta cultural: la suma de agravios que ha padecido el pueblo exige como pago a la sangre derramada por la Revolución una literatura atenta a la epopeya popular y racial, toda vez que las clases no populares y el elemento racial, europeo —los “extranjeros internos”—, lejos de ser las víctimas de esos agravios, son sus embajadores y beneficiarios. De ahí la incomodidad de este periodo de la Revolución con todas las formas de arte que remitieran al viejo régimen porfirista, fortalecedoras del *statu quo* de los “criollos”. La propuesta de Abreu introduce de este modo a la polémica un nuevo factor excluyente, destacando a un sector de la población “literaria” (como actante o como receptor) sobre otros sectores

56 *Ibid.*





que, son parte también de su tradición literaria. Ya veremos la paradoja en la que esta propuesta habrá de rematar más tarde.

Las limitaciones selectivas de la vasta experiencia de la Revolución comienzan a operar cada vez con mayores acotamientos ideológicos. En el discurso del “sentimiento nacional”, Abreu —un escritor que todavía en 1930 se consideraba un “criollo” dedicado a la literatura colonialista— comienza a extremar estas cotas históricas. El acotamiento de *lo mexicano* a *lo mexicano popular* comenzará, a su vez, a generar acotamientos en otros planos, como los de tipo genérico: la *novela mexicana* no tardará en acotarse en la *novela de la Revolución mexicana*. Si los agravios sufridos por la nación castigan en particular al “pueblo”, es precisamente de tales agravios de donde puede (y debe) extraer su fuerza la literatura que lo reivindique. Al proponer como meta la “liberación nacional” contra los agravios del poder extranjero y del interno a cargo de la clase no popular, Abreu acota una literatura que se centre en ese objetivo: en la historia de los agravios padecidos, en las luchas históricas mexicanas, existe un sedimento singular, idiosincrásico, que tendrá que contrastar con la literatura europeizante desatenta a esa epopeya, si no es que adversa.

La casa y la calle

En la plaza de México cabe mucho, pero también dentro de las casas que la rodean. No toda la cultura literaria mexicana tenía por qué estar en la plaza, que para los nacionalistas constituía el único territorio capaz de producir una genuina literatura mexicana. Si desde las discusiones del Congreso de Escritores y Artistas de 1923 se establecía que la literatura debía relatar lo que sucede en la plaza pública de *la historia*, el trabajo de Reyes y los Contemporáneos reivindicaba, sin proponérselo, el que se lleva a cabo en las casas vecinas, amuebladas a gusto de cada quien: bien descrita esa casa, se aprecia mejor lo que sucede en la plaza. La contradicción entre la conciencia de nación y el sentimiento nacionalista, entre formar esa conciencia y buscarla, entre la epicidad y la domesticidad, podía resolverse en la amplitud del país, en las múltiples capas de su identidad, en la rica historia de sus tradiciones. El deber del escritor era vislumbrar esa riqueza y traducirla, con humildad, en bienes críticos. Valery Larbaud, en su prólogo a *Los de abajo*,⁵⁷ había explicado que ni la

57 Larbaud, “Prólogo a *Los de abajo*”.

Revolución francesa ni los recientes sucesos de Cataluña habían producido una literatura “nueva, audaz ni fecunda”, y había propuesto que, como en México, esto se debía a que para los escritores “la Revolución pertenece, desde ahora, a la historia antigua”. La reflexión de Larbaud atacaba el oportunismo de la identificación entre la totalidad de la historia de un país y los episodios en los que esa historia, convulsionada por un suceso extraordinario, presume que es cuando la nacionalidad se hace auténtica. Salvador Novo proponía algo semejante: “Buscar lo *mexicano* dentro de la forzada literatura inspirada en la Revolución [...] parece tarea tan inútil como pretender que en la literatura de la Revolución francesa, y sólo en ella, puede hallarse *lo francés genuino*”.⁵⁸

Los Contemporáneos nunca negaron ser “de origen revolucionario”, puesto que, como dice Gilberto Owen, “las normas que señalan su derrotero vital nacieron y se moldearon en el ambiente nuevo de México”. De lo que sí se cuidaron fue de convertir estas normas en una literatura que “deba tener caracteres determinados, homogéneos de propaganda”, puesto que “el arte no es revolucionario porque avale o exhiba los fenómenos materiales de la Revolución: lo es en sí mismo y por sí mismo. ¿Que en el Renacimiento el tema cristiano es el que determina la calidad artística de los pintores?”.⁵⁹

Esa presencia de la Revolución en un arte *revolucionario por sí mismo* es la que los Contemporáneos procuran acuñar literariamente en su casa. Un par de años antes, Enrique González Rojo había declarado, en otra metáfora hogareña: los nacionalistas llegan al umbral de nuestra casa, se niegan a entrar a ella, “terminan por quedarse en el hueco de la puerta entornada para gritar: *oiga usted, ¿por qué no se cambia de casa?*, suponiendo que la casa es sólo de ellos”.⁶⁰

Julien Benda, cuyas ideas acerca de la relación entre el intelectual y la sociedad serán de tanta importancia para algunos de los Contemporáneos (sobre todo para Jorge Cuesta), recuerda a Montaigne en una imagen expresiva del conflicto entre la casa donde el intelectual trabaja y la plaza a la que se le exige trasladarse. Montaigne, quien se dedica a pensar y a escribir, aunque no sabe si los católicos o los hugonotes que andan en la plaza quemarán su casa por la noche, discute con un discípulo: “—Pero

58 Salvador Novo, “Leños, libros y amigos”, *El Libro y el Pueblo*, noviembre de 1932: 90.

59 Gilberto Owen, “Marcial Rojas”, *Contemporáneos*, núm. 13 (junio de 1929).

60 Enrique González Rojo, “Épica y economía”, *Contemporáneos*, núm. 5 (octubre de 1928): 209.

es que la política puede acabar con nosotros. —También la teja del techo puede caer sobre mi cabeza y no por eso le voy a hacer el honor de pensar sólo en ella”.⁶¹

En suma, la generación de Contemporáneos, y en esto sigue a la del Ateneo, en términos de Benda, sería una que obedece “el impulso de su conciencia y prefiere pasar su vida en una buhardilla escribiendo sonetos o leyendo a Platón que analizando al hombre del día en política”, pues entiende que haciendo bien lo que sabe hacer en su casa es como puede mejorar la atmósfera del barrio y la vida de la calle.

Final

Mientras Reyes y Pérez Martínez discutían, los Contemporáneos, que se habían propuesto, en palabras de Villaurrutia, “no darles vida” a sus enemigos “manteniendo un silencio que los ignora”, propondrán una última respuesta en la revista *Examen*, fundada y dirigida por Cuesta. En el número de septiembre, el director tradujo un ensayo de Julien Benda titulado “Las pasiones políticas”, en que el pensador francés encierra en un párrafo un posible resumen de la disputa: “la pasión nacional está hecha menos de la adhesión a los intereses de la nación que del orgullo que tiene por ella, que de su voluntad de sentirse en ella, de reaccionar a los honores y a las injurias que cree que le han sido hechos. El *sentimiento nacional*, al volverse popular, se vuelve sobre todo el orgullo nacional, la susceptibilidad nacional”.⁶²

En octubre de 1932, cuando ya la polémica se ha comenzado a disolver, Jorge Cuesta es consignado judicialmente, junto con otros miembros del grupo, bajo la acusación de haber publicado en la revista un escrito (capítulos de la novela “proletaria” *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén) culpable de “ultraje a la moral pública”, tipificado como delito perseguible por oficio en el título octavo del recientemente aprobado Código Penal.

La denuncia anónima, en un editorial del conservador periódico *Excelsior* (19 de octubre de 1932), exigía acción penal contra todos los colaboradores de *Examen* (incluido Julien Benda). Los nombres de esos colaboradores (Cuesta, Salazar, Gorostiza, Pellicer, Villaurrutia) se anotaban seguidos de sus nombramientos en la Secretaría de Educación. *Excelsior* exigía “que

61 Julien Benda, “El espíritu en peligro”, *El Nacional Dominical*, núm. 93, 29 de enero de 1933: 3.

62 Julien Benda, “Las pasiones políticas”, *Examen*, núm. 2 (septiembre de 1932): 3-6.



la policía recoja los ejemplares de esta inmunda revista y los consigne al Procurador de Justicia, juntamente con sus responsables”.⁶³

Más allá de que la maniobra estaba dirigida en realidad contra el secretario de Educación, Narciso Bassols, había llegado la hora de deshacerse de los Contemporáneos ya no con argumentos, sino con la fuerza judicial. La hora también de separarlos de lo que, dos meses antes, Abreu y Pérez Martínez habían calificado de “acomodo holgado dentro del consentimiento oficial”. El ataque a *Examen*, patrocinado por los ultramontanos del periódico *Excelsior*, enemigos de las políticas educativas “bolcheviques” del secretario de Educación Bassols —a quien finalmente lograrían derrocar en 1934—, tuvo en este propósito inesperados aliados en algunos miembros del Partido Comunista Mexicano y en los ideólogos izquierdistas del nacionalismo literario, que poco a poco pasaron del silencio cómplice al entusiasmo solidario con la medida.

Los Contemporáneos renunciaron a sus empleos para deslindarse de Bassols y enfrentar las demandas en los tribunales. La revista cerró. Pasados los meses, Cuesta y Salazar Mallén fueron declarados inocentes. “Somos un grupo de forajidos”, fue la lacónica y orgullosa reflexión de Cuesta. Tiempo después, algunos regresarían a la burocracia en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Un poco más tarde, en 1937, serían nuevamente perseguidos y hostilizados, ahora no por los ultramontanos, sino por escritores y artistas de izquierda parapetados en el gobierno de Lázaro Cárdenas. Años más tarde, Octavio Paz recordaría el episodio: “Grotesco equívoco: [los Contemporáneos] fueron obstinados, fervientes patriotas y los persiguieron por cosmopolitas y extranjerizantes. Lo más curioso es que los ataques en nombre del nacionalismo venían de escritores que se decían marxistas”.⁶⁴

Uno de esos revolucionarios era Héctor Pérez Martínez que, ya diputado oficialista, prepara su campaña para hacerse de la gubernatura de Campeche y proseguir desde ahí una ascendente carrera hacia la Presidencia, que frustró su muerte prematura.

63 Véase Guillermo Sheridan, *Malas palabras. Jorge Cuesta y la revista Examen* (México: FCE, 2014).

64 Paz, “Contemporáneos, primer encuentro”, 97-100. En 1938 la revista *Hoy*, en sus números 95 y 96 (17 y 24 de septiembre) organiza otra polémica sobre el tema: “Los nuevos valores en torno a la última generación literaria”, que, como dice José Emilio Pacheco, debería haberse llamado más bien “Balance y liquidación de los Contemporáneos” (*Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, 30 de mayo de 1976: 14), y en la que Abreu y otros vuelven a atacar.



Por último: no deja de ser fascinante, y casi una broma, que la excusa legal para consignar a los Contemporáneos en 1932 hubiese sido el empleo, en la novela de Salazar Mallén, de un lenguaje que según sus acusadores tenía una “crudeza de carretonero”. Se trataba de un lenguaje que, a fin de cuentas, como lo había exigido Abreu para la literatura mexicana, era *nuestro, genuinamente nacional*, un lenguaje que, “aprehendiendo su savia del hablar popular, logre producir la expresión escrita, con ritmos y matices adecuados a nuestra mentalidad y a nuestra sensibilidad”.⁶⁵

La polémica se disolverá con la decisión de Reyes de no participar más y de sumarse a los Contemporáneos y a Cuesta en un silencio fastidiado. Poco a poco, el escenario se ha ido despoblando de los actores de la polémica. En su tercer y último acto, el melodrama se ha disuelto en un patético sainete. Reyes se sumerge en el trabajo en Brasil, zarandeado por los vaivenes de la política exterior mexicana. Pérez Martínez sacrifica a su carrera política una literatura que no pasó de promisoría. Los Contemporáneos escriben lo mejor de su poesía mientras viven del cine, la publicidad o los oficios meniales, en tanto logran regresar a la burocracia. Cuesta, que tiene ingresos propios, escribe brillantes editoriales en los periódicos sobre las diversas contradicciones políticas del “frente popular” mexicano. Sólo Torres Bodet, desfasado en su cargo diplomático en Europa, piensa que explicarle las cosas a Abreu puede servir de algo. No tarda mucho en darse cuenta de lo vano de su intento. Abreu ha logrado quedarse solo en el escenario, frente a la sala vacía, repitiendo maniáticamente, una y otra vez, los mismos parlamentos, con ese frenesí propio de quien, si no se escucha a sí mismo, duda de su realidad.

Bibliografía

- Arenales, Ricardo. “Antología de poetas modernos de México”. *México Moderno* 1, núm. 2 (1o. de septiembre de 1920): 125-127.
- Benda, Julien. “El espíritu en peligro”. *El Nacional Dominical*, núm. 93, 29 de enero de 1933: 3.
- Benda, Julien. “Las pasiones políticas”. *Examen*, núm. 2 (septiembre de 1932): 3-6.
- Berlin, Isaiah. “Nacionalismo: pasado olvidado, poder presente”. En *Contra la corriente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁶⁵ Paz, “Contemporáneos, primer encuentro”, 171.

- Brading, David. "El patriotismo liberal y la Reforma mexicana". En *El nacionalismo en México*. Compilación de Cecilia Noriega Elío. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Cosío Villegas, Daniel. "La pintura en México". *El Universal*, 19 de julio de 1923: 5.
- Cuesta, Jorge. "Un artículo". *El Universal Ilustrado*, núm. 780, 17 de abril de 1932: 14.
- Dascal, Marcelo. "Epistemología, controversia y pragmática". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 12 (1996).
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura revolucionaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Diorama de la Cultura*. Suplemento de *Excelsior*, 30 de mayo de 1976: 14.
- Domínguez Michael, Christopher. "Escenas del siglo v". En *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, 425-544. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Domínguez Michael, Christopher. "Jorge Cuesta y la crítica del demonio". En *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, 271-336. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Domínguez Michael, Christopher. "José Vasconcelos, padre de los bastardos". En *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, 47-194. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.
- Florescano, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena, 1991.
- Gide, André. "Nationalisme et littérature. (À propos d'une enquête de *La Phalange*)". *La NRF*, núm. 5 (junio de 1909): 429-434.
- González, Luis. "Patriotismo y matriotismo, cara y cruz de México". En *El nacionalismo en México*. Compilación de Cecilia Noriega Elío. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1992.
- González Rojo, Enrique. "Épica y economía". *Contemporáneos*, núm. 5 (octubre de 1928): 209.
- Gutiérrez Cruz, Carlos. "Celebridades intelectuales". *El Demócrata*, 13 de marzo de 1925. Citado en Víctor Díaz Arciniega. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Jitrik, Noé. "Notas sobre vanguardia latinoamericana". En *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.



- “La joven literatura mexicana”. *México Moderno* 1, núm. 1, 1o. de agosto de 1920: 56.
- Krauze, Enrique. “Pasión y contemplación de Vasconcelos”. *Vuelta*, núm. 78 (mayo de 1983): 13-14.
- Larbaud, Valéry. “Prólogo a *Los de abajo*”. *Contemporáneos*, núm. 6 (febrero de 1930): 127-143.
- Maples Arce, Manuel. *Soberana juventud*. Madrid: Editorial Plenitud, 1967.
- Maurras, Charles. *Mis ideas políticas*. En Fernando Savater, entrada “Universalidad”. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta, 1995.
- “México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos”. *Revista de la Universidad de México* 21, núm. 9 (mayo de 1967).
- Monsiváis, Carlos. “Muerte y resurrección del nacionalismo”. En *El nacionalismo en México*. Compilación de Cecilia Noriega Elío. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Moreno Villareal, Jaime. “Polémica y posteridad”. *Vuelta*, núm. 182 (enero de 1992).
- Noriega Elío, Cecilia, comp. *El nacionalismo en México*. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Novo, Salvador. “Leños, libros y amigos”. *El Libro y el Pueblo*, noviembre de 1932: 90.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. “Esquema de la literatura mexicana moderna”. *Contemporáneos*, núm. 37 (mayo de 1931).
- Owen, Gilberto. “Marcial Rojas”. *Contemporáneos*, núm. 13 (junio de 1929).
- Pacheco, José Emilio. “Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano”. *Revista de la Universidad de México* (abril de 1965): 26.
- Panabièrre. Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 226-233.
- Paz, Octavio. “Contemporáneos, primer encuentro”. En *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas*. Edición de Luis Mario Schneider México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Paz, Octavio. “Cultura y nacionalismo: el legado imperial”. En *El socialismo autoritario* (1991). En *Ideas y costumbres I: La letra y el cetro. Obras completas* 9. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Paz, Octavio. “La pintura mural” (1957). En *Los privilegios de la vista II: Arte en México. Obras completas* 7. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pérez Martínez, Herón. “Nacionalismo: génesis, uso y abuso”. En *El nacionalismo en México*. Compilación de Cecilia Noriega Elío. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1992.

- Reyes, Alfonso. *Apuntes sobre la ciencia de la literatura*. En *Obras completas de Alfonso Reyes XIV. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Reyes, Alfonso. *A vuelta de correo*. Edición del autor. Río de Janeiro, mayo de 1932.
- Savater, Fernando. *Contra las patrias*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- Savater, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Sheridan, Guillermo. *Malas palabras. Jorge Cuesta y la revista Examen*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Sheridan, Guillermo. *Monólogos en espiral: antología de la narrativa de los Contemporáneos*. México: Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, 1982.
- “Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?”. *El Universal Ilustrado*, núm. 775, 17 de marzo de 1932: 20-31.
- Villegas, Abelardo. “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”. En *El nacionalismo y el arte mexicano. Memorias del IX Coloquio de historia del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Weber, Max. *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Zepeda Patterson, Jorge. “La nación vs. las regiones”. En *El nacionalismo en México*. Compilación de Cecilia Noriega Elío. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1992.





III

Tensiones y debates en torno a una construcción nacional multiforme

ADADOR DEL LAGO DE
TZUCUARO.

García CARRAL).

789
Junio 21
de 1925

El antifascismo en las revistas obreras: *CROM, LUX, Futuro y Frente a Frente*



Sureya Alejandra Hernández del Villar

Cada revista es una posibilidad de interlocución puesta en página. Un diálogo ansiado, a veces polémico, con intenciones precisas y una audiencia imaginada. Las plumas se despliegan para ser escuchadas y en distinta medida pretenden informar, provocar, mostrar, persuadir, vender... Como señala Beatriz Sarlo, la revista representa una “práctica de producción y circulación” que se encuentra situada en su presente y, por tanto, interpela a sus contemporáneos.¹ Este anclaje en el presente articula el contexto propio de la revista (los argumentos que pone a debate, los propósitos que enarbola y la imagen que muestra) con el momento en el cual se pronuncia. Se sitúa en determinadas circunstancias sociales, políticas, culturales e históricas que intervienen en la conformación de su discurso, al tiempo que éste pretende también incidir en su entorno. Quienes publican las revistas sugieren lecturas y miradas, pero participan de procesos y contextos que las contienen y las rebasan.

Aquí esbozo el caso de cuatro revistas: *LUX*, *Futuro*, *CROM* y *Frente a Frente*. Estas publicaciones formaban parte de la prensa obrera y, junto con periódicos como *El Machete*, *Izquierdas*, *El Popular* y otros medios editados por las secciones obreras de los estados, intervenían en el movimiento obrero como medios de difusión de corporaciones, dirigentes y agrupaciones que, en distinta medida, participaban en el sindicalismo mexicano de los años 30. Además, en el periodo que nos ocupa, las revistas asumieron

¹ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL* 9-10 (1992): 9, acceso el 19 de mayo de 2022, <http://doi.org/10.3406/ameri.1992.1047>.



una postura antifascista, con distintos grados de compromiso con esta agenda, pero en una línea similar.

Las publicaciones coincidieron, pero tuvieron temporalidades distintas y atravesaron por diversas etapas; adecuaron y ajustaron la trayectoria de acuerdo con sus objetivos y circunstancias, por ejemplo, *CROM* y *LUX* comenzaron a publicarse desde la década de 1920, mientras que *Futuro* y *Frente a Frente* responden al contexto de los años 30. Atendieron también a distintas temáticas, fundamentalmente referentes al movimiento obrero y la reivindicación de los trabajadores, con base en la promoción de ideologías de izquierda y doctrinas revolucionarias.

El antifascismo puede distinguirse en la prensa obrera mexicana desde los primeros números de *El Machete* de 1924, pero ahora quisiera atender a un punto de convergencia centrado en la manera en que las revistas obreras respondieron al fascismo en el momento previo a la Segunda Guerra Mundial, en un contexto en el cual las piezas se disponían en el tablero, pero aún no se iniciaba la partida. Entonces, los medios, tanto fascistas como antifascistas, desempeñaban un papel fundamental, como pesos que inclinaban la balanza de la opinión pública y preparaban el escenario del conflicto bélico. Me centraré en el periodo que va de 1934 a 1938, tiempo en el cual se cruzaron antifascismos en las revistas obreras, alcanzando un punto álgido entre 1936 y 1937. Tomo como referencia este periodo como un momento coincidente entre las revistas, que además se vinculaba con la agenda antifascista que dirigía el debate de círculos intelectuales y de izquierda durante la década de 1930. Atiendo a un momento de coincidencia, expectativa, temor y esperanza que desarrolló el antifascismo frente al avance de lo que consideraba la mayor amenaza.

Quizá el antifascismo no era el principal objetivo de todas las revistas abordadas, pero esta posición se encuentra presente en cada una. Representaban, en primera instancia, la voz y los intereses de los grupos que las realizaban, cada uno con militancias distintas y desde las cuales se posicionaban. La postura antifascista de cada una de las revistas respondía a la manera en que se constituyeron como proyectos culturales y la injerencia que pretendían tener dentro del movimiento obrero. Por sus objetivos, marcadamente políticos, las revistas obreras se sitúan en una posición particular dentro del periodismo cultural, el tratamiento que le daban al tema de la cultura, y la publicación de contenido de esa índole se relacionaba estrechamente con objetivos políticos. Las revistas tenían un enfoque didáctico y doctrinario que perfilaba a los trabajadores como

agentes revolucionarios, pero a quienes se debía “orientar” ideológicamente. Se trataba de publicaciones que pretendían informar y persuadir al obrero, con discursos sobre sus problemáticas e imágenes de ideales que se presentaban como una meta a alcanzar. Pero, además, se buscaba educar y “elevar la cultura” de los trabajadores.

En la antesala de la guerra mundial, optar por el antifascismo significaba, en la mayoría de los casos, pugnar por la defensa de la cultura y la civilización. En este orden de ideas, no resultaba incongruente que las notas sobre arte y cultura convivieran con textos políticos y de corte noticioso que alarmaban sobre el avance de una ideología asociada con la barbarie y la contrarrevolución.

LUX, CROM, Futuro y Frente a Frente

CROM y *LUX* eran revistas editadas por organizaciones de trabajadores, mientras que *Futuro* y *Frente a Frente* eran proyectos de intelectuales. Sin embargo, esto no marcaba distancias entre unas y otras, pues los objetivos y los contenidos de las revistas eran similares, todas pretendían llegar a los obreros y se consideraban parte de su lucha. Asimismo, todas tenían un contenido literario, teórico y artístico que se presentaba junto con información y notas críticas sobre acontecimientos relevantes dentro del movimiento obrero mexicano, como reportes de huelgas, congresos de obreros, fundación de estructuras sindicales, protestas y manifiestos de organizaciones de trabajadores, etcétera.

El impreso militante, principalmente el elaborado por organizaciones de izquierda, se catalogaba como una herramienta esencial para la lucha. La propaganda y la difusión de ideas y teorías se llevaron a cabo en carteles, folletos, libros y, por supuesto, revistas. Los impresos constituían un campo de batalla que enfrentaba posiciones incompatibles, apoyadas, sin embargo, en el mismo arsenal. El fascismo apostó por la propaganda tanto como los movimientos de izquierda: ambos pugnaban por una alineación ideológica. Pero en el caso de los impresos obreros, se apostó por la difusión de la cultura y las teorías —a veces densas— que justificaban sus prácticas. Proliferaron entonces las publicaciones obreras que buscaban llevar cierta cultura e ideología a los trabajadores, principalmente a través de libros y revistas.²

² En México, Ediciones Frente Cultural (distribuidas por la Librería Navarro) se fundó con el propósito de divulgar la teoría marxista. La *LEAR* y *Futuro* y la Universidad





Las revistas *CROM*, *Futuro*, *LUX* y *Frente a Frente* tenían propósitos similares: publicaban los postulados de las organizaciones de obreros e intelectuales que las editaban y sus posicionamientos ante la política local e internacional. Como toda prensa, tenían el objetivo de ser forjadoras de opinión pública, pero también apelaban a una idea de colaboración directa entre los grupos que realizaban las revistas y la audiencia a la cual se dirigían. La prensa obrera dibujaba un perfil de los trabajadores basado en sublimaciones y arquetipos proyectados en imágenes idealizadas, e indicaciones que pretendían “orientar” el “deber ser” del interlocutor. En ese sentido, *CROM*, *LUX*, *Futuro* y *Frente a Frente* se conformaron como proyectos culturales que, en primera instancia, pretendían acercar el arte y la cultura a los obreros, pero también consideraban a los campesinos. Todas eran revistas ilustradas y entre sus páginas se encontraban imágenes hechas por artistas mexicanos y extranjeros. Incluían obras literarias, principalmente poemas, muchos de los cuales aludían al sentir y las circunstancias de los trabajadores. También pretendían incidir en su movilización, además de arengar y llamar a la colaboración. Las revistas se concebían como un instrumento útil para las clases trabajadoras que abonaba a su lucha reivindicadora.

Aspiraban a representar a los trabajadores, educarlos y guiarlos. Se presentaban como foros abiertos para ellos. Informaban sobre las actividades de las organizaciones obreras y elogiaban sus logros, e incluso solicitaban el envío de colaboraciones.³ Pero también imaginaban al obrero idealizado, representado con figuras sólidas y cuerpos erguidos de fortaleza incuestionable, idealizaciones a veces distantes de la realidad de los trabajadores. Se proyectaban también alusiones a la lucha codo a codo, con imágenes de grandes masas movilizadas que se aglutinaban en fotografías y fotomontajes, como cuerpos homogéneos constituidos por pluralidades agolpadas en un espacio común. En imagen y texto, las revistas obreras apelaban a la reunión de fuerzas y a la idea de la lucha colectiva, con base en una noción de una comunidad que debía empujar en el mismo sentido.

Obrera crearon también editoriales con el objetivo de llevar ciertos fundamentos ideológicos a los trabajadores; Sebastián Rivera Mir, “Los primeros años de Ediciones Frente Cultural. De la teoría revolucionaria al éxito de ventas (1934-1939)”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 51 (2016): 112-131.

³ En el anverso de la portada de *LUX* se invitaba al lector a criticar la revista. Por su parte, *Frente a Frente* invitaba a los obreros a enviar colaboraciones y se publicaron cuentos que señalaban que eran de la autoría de trabajadores.



Las revistas abordadas coinciden, primero por sus vínculos con el movimiento obrero, y luego por el antifascismo que, en distinta medida, se expuso en sus páginas. Formaban parte de proyectos con objetivos distintos y, aunque todas pueden catalogarse como revistas obreras, eran medios de difusión de grupos e individuos con trayectorias particulares.

La revista *CROM* (1925-1941)⁴ era el órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), una organización que consolidó su hegemonía sobre el movimiento obrero, principalmente a partir de la negociación con el gobierno de Plutarco Elías Calles, y sirvió de soporte para el régimen posrevolucionario. *CROM* era una revista ilustrada de contenido cultural y publicitario, en cuyas páginas se encontraban tanto reportes de las actividades de la CROM como consejos de moda, poemas y reseñas cinematográficas. Aunque se trataba de una revista dirigida a los obreros y declaraba ser un órgano periodístico a través del cual los trabajadores podrían “dar a conocer sus pensamientos a favor de su lucha”,⁵ promovía productos e imágenes de una realidad a la que debía aspirar el obrero, pero que le resultaba ajena y tan contrastante como los diamantes que solía ostentar el líder de la CROM, Luis N. Morones.⁶

El Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) publica la revista *LUX* (1928-). En sus inicios se definía como una publicación cultural emprendida por un grupo de trabajadores que perseguían el “mejoramiento intelectual”.⁷ Desde 1932 se presentó como “revista obrera” y a partir de 1934 se relacionó con otras organizaciones como el PCM y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), y se adscribió a la estrategia de Frente Popular.⁸ *LUX. La Revista de los Trabajadores* tenía una periodicidad mensual y surgió como órgano de difusión de un sindicato que tenía cierta fuerza dentro del movimiento obrero mexicano. Defendía el recurso de la huelga como estrategia fundamental dentro de la lucha de los trabajadores y la

4 En la actualidad, la Confederación Regional Obrera Mexicana publica la revista *CROM. Órgano Informativo de la Confederación Regional Obrera Mexicana*.

5 “Nuestra revista”, *CROM* (septiembre de 1937): 1.

6 Engracia Loyo, “Gozos imaginados, sufrimientos reales. La vida cotidiana en la revista *CROM* (1925-1930)”, en *Tradiciones y conflictos. Historias de la vida cotidiana en México e Hispanoamérica*, ed. de Pilar Gonzalbo Aizpuru y Mílada Bazant (México: Colmex, 2007).

7 Francisco Linares González, “El ímpetu desde la imagen. La construcción del discurso visual de los trabajadores mexicanos en los años treinta: la combatividad de la revista *LUX*”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC* 23 (2017): 128, acceso el 19 de mayo de 2021, <https://doi.org/10.46752/anphlac.23.2017.2871>.

8 John Lear, *Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940* (Austin: University of Texas Press, 2017), 215, 218 y 220.



ejerció en dos momentos importantes que manifestaron la fortaleza de este sindicato, lo cual paralizó la industria y otras actividades económicas en 1916 y 1936. A través de *LUX*, el sindicato de electricistas manifestaba la importancia de su huelga, no sólo para el SME, sino para el movimiento obrero en general. El SME se proyectaba como una corporación combativa y organizativa dentro del sindicalismo mexicano. Además, se involucró en la guerra civil española, envió donativos y algunos de sus agremiados se integraron a las Brigadas Internacionales.⁹ La revista se constituía como el portavoz del sindicato, recordaba a los lectores que era un medio hecho para los trabajadores organizados y llamaba a las agrupaciones obreras y campesinas a atender el papel educador de la revista.¹⁰

Futuro (1933-1946) seguía los pasos de su director, Vicente Lombardo Toledano, de modo que en algunos momentos sirvió de foro para la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) y luego de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), ambas organizaciones constituidas por este dirigente obrero. Asimismo, presentaba el antifascismo enarbolado por Lombardo Toledano e introducido en los distintos proyectos que encabezaba o apoyaba.¹¹ Esta revista tuvo tres épocas y varió su formato, costo y periodicidad. Al principio se publicaba quincenalmente, luego fue mensual, con un considerable aumento en su extensión, que más tarde se redujo con el objetivo de llegar a las clases trabajadoras. Sergio Ugalde describe esta revista como un “escaparate de la cultura intelectual de la izquierda militante y sindicalista” y “un cuadro de época”, por su contenido teórico y las reflexiones que presentaba sobre las problemáticas políticas de actualidad, entre las cuales destaca la posición antifascista que distinguía a esta revista de otros medios de amplia circulación.¹² En un principio, *Futuro* era más bien densa, algunos

9 *Ibid.*, 222.

10 *LUX* 9, núm. 9 (1936): 2.

11 Andrea Aclé-Kreysing anota que uno de los propósitos de Lombardo Toledano era que el antifascismo se convirtiera en uno de los “pilares ideológicos” del movimiento obrero latinoamericano y procuró introducirlo como dirigente de la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL). También señala que apoyó tanto el exilio antifascista, al integrar a algunas figuras a la Universidad Obrera, como el movimiento “Alemania Libre”, en “Antifascismo: un espacio de encuentro entre el exilio y la política nacional. El caso de Vicente Lombardo Toledano en México (1936-1945)”, *Revista de Indias* 76, núm. 267 (2016): 575, acceso el 19 de mayo de 2022, 10.3989/revindias.2016.018.

12 Sergio Ugalde Quintana, “Arte y literatura antifascistas en la revista *Futuro*”, *Reflexiones Marginales* 51 (2019), acceso el 19 de mayo de 2022, <http://2018.reflexionesmarginales.com/arte-y-literatura-antifascistas-en-la-revista-futuro/>.



números superaban el ciento de páginas y presentaban textos de teoría política. Parecía más bien una revista para intelectuales. Pero hacia finales de 1935 agradecía a los lectores que la seguían y anunciaba que en 1936 se convertiría en una publicación “de tipo popular”, al alcance del bolsillo de los trabajadores y con un contenido más accesible.¹³

Frente a Frente fue un proyecto de la LEAR (1934-1938), una organización de artistas e intelectuales que se declaraban al servicio de las clases trabajadoras y en contra del fascismo, el imperialismo y la guerra. Se publicó en dos épocas entre 1934 y 1938 y apenas contó con 16 números. Sin embargo, entre las revistas abordadas en este texto, quizá sea la que presentó una posición antifascista más contundente, expresada desde la declaración de principios de la liga (que señalaba al fascismo como una desafortunada consecuencia del capitalismo) y la editorial que inauguraba la revista, al condenar las “garras sangrientas de los explotadores” al lado de los cuales se encontraban Hitler y Mussolini.¹⁴

Aunque también procuraba resolver problemáticas laborales de sus agremiados, la LEAR no era una organización compuesta por obreros. Sin embargo, la colaboración con el obrero representaba uno de sus principales objetivos. La liga era cercana al Partido Comunista Mexicano (PCM) y al gobierno de Cárdenas, pero respondía fundamentalmente a las estrategias planteadas por la Internacional Comunista (IC) y por una comunidad de intelectuales antifascistas, a la cual se adscribió por la defensa de la cultura.¹⁵ En opinión de Ricardo Pérez Montfort, la LEAR era una agrupación más bien heterogénea, excepto en lo que respecta a su antifascismo,¹⁶ postura que sirvió como un cemento eficaz que permitió aglutinar a las decenas de personalidades tan diversas de artistas e intelectuales que confluyeron en la liga.

13 “Importante a nuestros lectores”, *Futuro* 9 (noviembre-diciembre de 1935). A partir de febrero de 1936, *Futuro* se presentó como “revista popular” y explicaba este cambio debido a los vínculos de la revista con la Universidad Obrera. Curiosamente, la revista de la Universidad Obrera mantuvo más bien un tono intelectual y un contenido literario que distaba del tono popular accesible a los trabajadores.

14 “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, *Frente a Frente* 1 (1934): 3; “Editorial”, *Frente a Frente* 1 (1934): 3.

15 La LEAR estaba relacionada con organizaciones antifascistas como la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires (AEAR) y la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Participó además en congresos de artistas e intelectuales de izquierda y antifascistas, como el American Writers Congress, el American Artists Congress y el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura.

16 Ricardo Pérez Montfort, “México afinado en re mayor”, en *Pablo O’Higgins: voz de lucha y arte* (México: Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins, A. C., 2005), 27.



Antes señalamos la preeminencia del presente en la constitución de las revistas. Sarlo señala que la sintaxis de la revista depende de éste precisamente porque tiene la intención de participar en los debates de su momento, busca intervenir y, con ello, modificar su presente. Señala también que la sintaxis de la revista deriva de la coyuntura, de las circunstancias en las cuales se inserta, de modo que el conjunto de textos integrados en una publicación presenta las problemáticas de una época que no se alcanza a vislumbrar con los mismos textos leídos de manera individual.¹⁷

Las revistas obreras reflejan las circunstancias del movimiento obrero mexicano. En el periodo que nos ocupa, el tema del fascismo resultaba insoslayable, porque se trataba de un tema de actualidad, pero también porque era una preocupación central de la izquierda, entre sus militantes obreros e intelectuales. Se distinguen distintos matices en la simpatía o compromiso antifascista que proyectó cada una de las revistas. Podemos establecer cruces entre ellas, como he señalado, por la coincidencia en la exposición de argumentos en contra del fascismo, lo cual tiene que ver precisamente con la manera en que las revistas buscaban participar en los debates de su momento.

Del lado del obrero y en contra del fascismo

En distinta medida, *CROM*, *LUX*, *Frente a Frente* y *Futuro* cuestionaron el fascismo desde una plataforma que, antes que considerar el ámbito del trabajador y del intelectual situados en esferas distantes entre sí, los articulaban a partir de una idea de colaboración entre agentes que se ubicaban dentro de un mismo proceso y persiguiendo objetivos compartidos. El fascismo no se incorporaba solamente como un tema de actualidad, sino que respondía a las posturas ideológicas enarboladas por quienes realizaban las revistas y se ponían en diálogo también con movimientos obreros e intelectuales antifascistas.

La contundencia con que se presenta la línea antifascista en cada una de las revistas varía, pero la inclusión de estos argumentos refleja la manera en que dialogaban con las problemáticas contemporáneas, con el influjo de fenómenos que afectaban, invariablemente, tanto su presente como los pronósticos de un futuro que, en este caso, parecía venir como avalancha. El conflicto bélico se temía y se anticipaba; hablar sobre fas-

17 Sarlo, "Intelectuales y revistas...", 10



cismo era casi ineludible en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Combatirlo, adscribirse a éste o pasarlo por alto significaba, en cada punto, un posicionamiento político que no resultaba ser asunto menor en un momento en que se cimbraba la delgada línea entre la guerra y la paz.

Asimismo, el fascismo implicaba un problema de muchas aristas y las respuestas antifascistas se dirigieron desde distintas perspectivas. Los antifascismos han sido variados en diferentes momentos históricos; como señala Michael Seidman, el antifascismo ha sido tan “flexible y dinámico” que se ha desarrollado tanto entre progresistas como entre conservadores; entre revolucionarios y contrarrevolucionarios. Seidman también apunta que entre 1936 y 1945 se desarrolló un antifascismo revolucionario, con la problemática de la guerra civil española y luego la Segunda Guerra Mundial.¹⁸ Para Andrea Acle-Kreysing, el antifascismo carece de coherencia ideológica, lo que considera como una de sus “grandes virtudes”, pues su maleabilidad ha propiciado la aproximación entre distintas posturas y actores políticos.¹⁹ En el mismo sentido, Bruno Groppo describe el antifascismo como un “denominador común de sensibilidades”, adecuado a proyectos políticos variados, pero coincidentes por su oposición al fascismo y las afirmaciones positivas derivadas de ésta, pues se sostenían en ideas y valores como la justicia, la libertad y la democracia, aunque a veces concebidas de distinto modo.²⁰ A esto hay que añadir también la consigna de la “defensa de la cultura” enarbolada por grupos de intelectuales que desde los impresos, el arte y los congresos pugnaban por salvar la civilización.

El antifascismo presentado en las revistas obreras puede observarse como respuesta al influjo de las problemáticas que desde afuera y desde adentro mantenían una atmósfera de expectativa ante los eventos que presentaban un frente fascista listo para lanzarse a la batalla. En el exterior se encontraba la Italia fascista, la Alemania nazi y los muros derrumbados de la España republicana; en casa, los obreros y las organizaciones de izquierda debían cuidarse de los asaltos del grupo fascista de los “camisas doradas”.

18 Michael Seidman, *Antifascismos 1936-1945. La lucha contra el fascismo a ambos lados del atlántico* (Madrid: Alianza Editorial, 2017), 21-24.

19 Acle-Kreysing, “Antifascismo...”, 573-574.

20 Bruno Groppo, “El antifascismo en la cultura política comunista”, en *El Comunismo: otras miradas desde América Latina*, coord. de Elvira Concheiro, Massimo Modonesi y Horacio Crespo (México: UNAM, CIICH, Coordinación de Humanidades, 2011), 102.

En las revistas se presentan maneras similares y cruzadas de abordar el fascismo. Una tiene que ver con la descalificación: el sentido peyorativo del adjetivo “fascista” se aplicaba para designar a los contrincantes, en medio de una crítica o confrontación relacionada con disputas entre facciones ideológicas y pugnas intergremiales. En el mismo sentido, pero aplicado a los fascistas reconocidos como tales, se recurría a la crítica por medio del escarnio y la caricatura. También había una preocupación por dilucidarlo y al intentar explicarlo, se introducían los cuestionamientos. Esto se presentaba principalmente por medio de textos teóricos e informativos que describían el fascismo y a través de lo cual se definía una crítica y oposición a éste. La denuncia se refleja también en la abierta exposición del fascismo como amenaza, evidenciada con ejemplos de sus alcances. La invasión de Etiopía, pero principalmente la guerra civil española, sirvieron como muestra del peligro y las consecuencias del avance del fascismo. Las críticas al fascismo introducían a las revistas obreras mexicanas en un debate internacional, pero su antifascismo atendía también problemáticas locales.

Podemos distinguir distintos grados en la postura antifascista de las revistas obreras. Sin duda, *Frente a Frente* y *Futuro* marcaban un mayor compromiso con esta agenda, pero en mayor medida la primera, pues los lineamientos de la LEAR la definían como una organización antifascista y, en consecuencia, esta revista se formó con ese tono. Gran parte del contenido de *Frente a Frente* estaba dedicado a esta temática, tanto en la denuncia referida a los conflictos políticos internacionales y locales como en los reportes de las actividades culturales de la LEAR que estaban encaminadas en el mismo sentido. En el extremo opuesto se encontraba *CROM*; si bien presentó notas que cuestionaban el fascismo, su principal preocupación se enfocaba en la defensa de su organización, la cual cada vez perdía más terreno en la dirección de los obreros. Mientras la *CROM* declinaba, la figura de Lombardo Toledano alcanzaba preeminencia, lo que motivó críticas en las revistas que reflejaban pugnas intersindicales y las diferencias entre las militancias que asumía cada una. A excepción de *Futuro* (por obvias razones), el resto de las revistas cuestionaron y caricaturizaron a Lombardo Toledano. *CROM* denunciaba el “falso izquierdismo” y la “farsa marxista” de Lombardo Toledano, considerado un traidor que, por ser intelectual, no sabía guiar a los *trabajadores*.²¹

21 “Siguen las farsas de los Lombardo-Comunistas”, *CROM* (diciembre de 1936): 4; “El movimiento obrero de México no es marxista”, *CROM* (abril de 1937): 30; “El final de la parábola”, *CROM* (mayo de 1937): 9.

Estas descalificaciones reflejaban la rencilla entre dos cabezas que se disputaban el liderazgo del movimiento obrero. Las revistas tomaban parte entonces de las luchas intersindicales que enfrentaron a una organización obrera en declive y a la creciente influencia de estructuras, que buscaba la reorganización del movimiento obrero dentro de una gran central que sirviera como contrapeso y eventualmente sustituyera la hegemonía de la CROM.²² La CGOCM y luego la CTM representaron esta posición que marcaba una alternancia entre una política de masas que daba sustento a los gobiernos posrevolucionarios de los años 20 y la desarrollada a lo largo de la década de 1930, principalmente a partir del proyecto cardenista.

Asociar al contrincante con el fascismo estaba a la orden del día. En un documento de una sección de la CROM presentado por Ariadna García en la revista *Relaciones*, se refleja cómo la visión cromista descalificaba a su oposición al designarla como un fascismo disfrazado de comunismo,²³ mientras que la revista *Frente a Frente* señalaba a Calles y a Morones como la reacción y situaba en la misma línea a Calles, Hitler y Mussolini.²⁴ Debido a que la LEAR seguía en sus inicios la estrategia de “frente único”, postulada por la IC, rechazaba a Lombardo Toledano por no seguirla. Entonces lo calificaba de fascista no por sus prácticas, sino por su pasividad frente a las acciones de los “camisas doradas”. Criticaba también su “aristocrática revista” *Futuro* y lo dibujaba abanderando la esvástica.²⁵

Sin embargo, el antifascismo y la conjunción de fuerzas en su contra que implicaba el Frente Popular reunió los intereses de los grupos y sus revistas. Lombardo Toledano se adscribió a esta consigna y entonces tuvo que ser aceptado por el PCM. La LEAR actuó del mismo modo. El SME se acercó también al PCM y a la LEAR por medio de Mario Flores Pavón, miembro de la liga que fungía como consejero legal del sindicato. Además, el SME estuvo detrás de la iniciativa de la institución del Comité de Defensa Proletaria, que pugnaba por la unificación del movimiento obrero, así como la CGOCM y luego la CTM, encabezadas por Lombardo. Entonces, entre las revistas comenzó a distinguirse no sólo la coincidencia,

22 Ariadna García García, “La CROM y la CGOCM: el conflicto intersindical y la campaña nacional anticromista, 1932-1935”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 29, núm. 114 (2008): 142-148.

23 *Ibid.*, 150.

24 “Pitimini, Morones, Ortega, León y socios tiene una cuenta. La entraña de la reacción en sus dichos y hechos”, *Frente a Frente* 3 (1936): 21; Jorge Piño Sandoval, “El torturador pide garantías”, *Frente a Frente* 3 (1936): 20.

25 Manuel Vivanco, “El futuro de Lombardo”, *Frente a Frente* 3, 1a. época (1935): 4.

sino la colaboración. Miembros de la LEAR participaron en la ilustración de *LUX* y *Futuro*, como Santos Balmori, Leopoldo Méndez y Enrique Gutmann, en ocasiones con el crédito correspondiente a la LEAR. También publicaron contenido coincidente que apelaba a la colaboración entre pares. Por ejemplo, *LUX*, *Futuro* y *Frente a Frente* publicaron el poema de Nicolás Guillén, “No sé por qué piensas tú...”, que apelaba a la disolución de antagonismos ficticios entre miembros de la misma clase que podrían marchar codo con codo.²⁶

El diálogo a partir de la agenda antifascista también se denotaba en la inclusión de imágenes y textos tomados de otros medios. *LUX*, *Futuro* y *Frente a Frente* retomaron material publicado por *New Masses*, una revista estadounidense de filiación marxista editada por el John Reed Club. *Commune*, *Nueva Cultura* y *La Hora de España* también se encontraron entre las páginas de *Frente a Frente*, con lo cual se evidenciaba la inclusión de la LEAR y su revista en la congregación de intelectuales antifascistas por la defensa de la cultura.

Textos de Waldo Frank, Henri Barbusse y John Strachey se incluyeron entre las páginas de las revistas obreras, así como imágenes de Hugo Gellert y Jacob Burck (ilustradores de *New Masses*). Los textos eran, en casi todos los casos, traducciones retomadas de otras revistas, aunque también se publicaron colaboraciones exclusivas para las revistas obreras, como la conferencia que dictó Waldo Frank en el congreso de la LEAR de enero de 1937 y una carta de Henri Barbusse dirigida a Lombardo Toledano.²⁷ Esto refleja un vínculo entre las publicaciones que respondía a una red intelectual que no se constreñía al ámbito mexicano, antes bien, hacía confluír a artistas, intelectuales y militantes de izquierda de norte a sur, y, como señala Michael Seidman, desde “ambos lados del atlántico”.²⁸

Los textos de prominentes intelectuales definían el fascismo como amenaza, explicando sus vínculos con el capitalismo y cómo representaba una reacción contra el avance de los trabajadores y la consecuente desestabilización de los monopolios. La guerra se avizoraba debido al

26 Nicolás Guillén, “No sé por qué piensas tú...”, *Frente a Frente* 8 (1937): 9; Nicolás Guillén, “No sé por qué piensas tú...”, *LUX* 10, núm. 7 (1937): 31; Nicolás Guillén, “No sé por qué piensas tú...”, *Futuro* 7 (1936):14.

27 “Una carta de Henri Barbusse a Vicente Lombardo Toledano”, *Futuro* 5 (junio de 1935): 380; Waldo Frank, “Por un mundo de conciencia humana”, *Frente a Frente* 8 (1937): 4-5; Waldo Frank, “El momento español”, *Futuro* 7 (1936): 5.

28 Seidman, *Antifascismos*, 22.



peligro amenazador que significaba el rearme de Alemania y el avance de las fuerzas fascistas sobre España. Los discursos convenían en señalar al fascismo como resultado del capitalismo, el enemigo constante, antes combatido por la prensa obrera a partir de la identificación de la burguesía como reaccionaria, contrarrevolucionaria y explotadora, pero ahora enfocada en el fascismo como su consecuencia más peligrosa.

La amenaza desde afuera se mostraba con retazos del pensamiento fascista, con declaraciones y proyectos de sus líderes y militantes. En *Frente a Frente*, por ejemplo, se publicaron declaraciones de Mussolini en las cuales afirmaba que la paz “destruye virtudes fundamentales del hombre” que sólo se manifiestan “gracias al esfuerzo sangriento de la guerra”.²⁹ Además, impresiones iconoclastas derrumbaban la imagen poderosa que los dictadores habían forjado de sí mismos en su propia propaganda, y caricaturas y cuestionamientos mordaces bajaban del pedestal fascista a Hitler y Mussolini.

Por otro lado, el enemigo fascista de repente no era tan distante, pues también se encontraba en casa, representado por los “camisas doradas”. La Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), mejor conocida como “los dorados” o “camisas doradas”, era un grupo paramilitar, xenófobo y ultranacionalista conformado por veteranos de la Revolución mexicana y liderado por el exgeneral villista Nicolás Rodríguez. Seguían los pasos de otras camisas —pardas, verdes, rojas y plateadas— cuyo radicalismo conllevaba acciones violentas.³⁰ Con el lema “México para los mexicanos”, este grupo fascista expresaba su repudio a chinos, judíos y comunistas en manifestaciones, propaganda, comunicados y notas de prensa. Pero no se limitaban al discurso, ya que los dorados atacaban a obreros en huelga, negocios de judíos, incluso emboscaron al presidente de la Cámara Israelita de Comercio.³¹ También asaltaron la sede del PCM y el local de la LEAR, y participaron en un zafarrancho que enfrentó a dorados y comunistas en la conmemoración de la Revolución mexicana del 20 de noviembre de 1935, con heridos y bajas en ambas partes.

El PCM, grupos de intelectuales de izquierda y organizaciones obreras demandaban la disolución de los camisas doradas. *CROM* calificaba a este grupo como “un peligro para la patria por ser fomentadores de gue-

29 “Mussolini 1911”, *Frente a Frente* 1 (1936): 9.

30 Alicia Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los Dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)* (México: FCE, 2000), 200-203.

31 *Ibid.*, 220-227.



rra”. Reportaba los asaltos a comercios y a la sede del PCM, el altercado del 20 de noviembre y cómo fue “disuelta a garrotazos” una asamblea de la LEAR.³² *Futuro* y *LUX* se mofaban de ellos. *Futuro* señalaba su estrechez de mente y sus absurdas cavilaciones, que pretendían encontrar el origen del fascismo en América y no en Europa.³³ Mientras tanto, *LUX* caricaturizaba a la burguesía y su adhesión a los cuerpos fascistas, representada por las “damas de gran mundo”, quienes explicaban las razones de peso (como curarse del hipo) por las cuales se sumaban a los encamisados.³⁴

En 1936 y 1937 hubo una actitud expectante y un tanto esperanzadora con respecto a la lucha contra el fascismo. La guerra civil española representaba la inminencia de la amenaza fascista, la evidencia contundente de una unión de fuerzas destructoras, pero también de la resistencia en la formación de un frente común. Se elogiaba la heroicidad del pueblo español, pero también se exponía la crueldad de la guerra. *CROM* mostraba las consecuencias de los bombardeos a Madrid en la única página roja, cuyo color destacaba entre las demás que integraban el número de mayo de 1937. En “Madrid bajo las bombas fascistas” se presentaban imágenes de edificios derrumbados, identificados con un pie de foto que indicaba el lugar. Las imágenes denunciaban el paso destructor del fascismo y las “víctimas” retratadas en *CROM* no quedaban en el anonimato, como sucedía con los cuerpos destrozados, los rostros afligidos y los niños tomados por asalto por la muerte, cadáveres apenas etiquetados con números que circularon en los carteles de la guerra civil y de ahí saltaron a las páginas de *Frente a Frente*. Del mismo modo que *CROM*, en *Frente a Frente* se exponían los estragos de la guerra civil y las consecuencias de los bombardeos, testimonios que demostraban la tragedia y “el poco valor que para los fachistas internacionales tiene la vida humana con tal de seguir detentando el poder”.³⁵

Asimismo, se marcaba la diferencia entre los bandos enfrentados en la guerra civil y se condenaba al fascismo con contrastes entre la mujer activa en la lucha, representada por la miliciana, y el rol tradicional y subyugado que el fascismo le exigía a la mujer, limitada a la cocina y la maternidad.³⁶ Las milicianas se apropiaron de las portadas de las revistas.

32 “La lucha de clases en México”, *CROM* (mayo de 1935): 1-2.

33 “Los dorados meditan”, *Futuro* 2 (1936): 3-4.

34 “Razón de peso”, *LUX* 9, núm. 1 (1936): 1.

35 “Esta es la obra del fachismo”, *Frente a Frente* 8 (1937): contracubierta.

36 “Diccionario político de la burguesía nacional”, *Futuro* 13 (1937): 15; Esther Me-

Además, *LUX* reconocía a los miembros del SME que participaban como voluntarios en la guerra.

Hacia 1938 el reporte del ascenso del fascismo y las consecuentes advertencias comenzaron a enfocarse cada vez más en la figura de Hitler. Paulatinamente, se vislumbra con mayor claridad la oposición entre ideales divergentes, mientras que el reporte de los acontecimientos encendía las alertas. El congreso de Nüremberg en 1938 y la intervención de Japón sobre China reseñados en *LUX* presentaban un frente fascista sólido y avanzando, a pesar de la resistencia. El protagonismo de Hitler en la perfecta puesta en escena de Nüremberg alertaba acerca de la consolidación de su proyecto y su dirección sobre las masas.³⁷

La pregunta que comenzaba a surgir era sobre la posible duración de la guerra y cuál convenía a cada frente. Si el fascismo le apostaba a la guerra corta, por no contar los recursos necesarios para mantenerse en una contienda prolongada, entonces había que hacerle frente con una larga y persistente resistencia, estrategia que parecía demostrar su eficacia en la contienda asiática, pues se reportaba que China estaba mejor preparada económicamente para resistir y Japón para mantenerse, ya que éste daba la impresión de debilitarse conforme ocupaba más territorio.³⁸ El desmoronamiento de los republicanos frente a los nacionalistas en la guerra española también sembraba la desesperanza y alarmaba. Con el estallido de la guerra, el antifascismo se dirigió por un camino más sinuoso, en un juego donde cada pieza contaba y cada movimiento era crucial.

Cada revista publicada representa un universo que plantea problemas que le son propios, de acuerdo con los contextos que construye entre sus páginas y el entorno social en el cual se desenvuelve. De modo que compaginar las proposiciones —a veces divergentes— de los grupos que movían los hilos de cada una de las revistas significaba atender un momento de coincidencia. Ninguna revista es una isla, antes bien, conforman redes y circuitos de intercambio y circulación, al generar espacios propicios para el encuentro y el debate. Las páginas de las revistas obreras coincidían con frecuencia, pero también se teñían de rojo en distintas tonali-

rrill, “Las tres K. La situación de la mujer en la Alemania de hoy”, *Frente a Frente* 3 (1936): 10; “La educación de los niños en Italia...”, *Frente a Frente* 3 (1936): 10.

37 Pascal Copeau, “Lo que vi en el congreso de Nüremberg. Los paladines del tercer reich”, *LUX* 11, núm. 10 (1938): 18.

38 Raymond Gram Swing, “Los débiles heredan el mundo”, *LUX* 11, núm. 8 (1938): 10-14.



dades. Los grupos que las publicaban a veces defendían posiciones encontradas, pero las revistas pueden articularse también precisamente a partir de la confrontación y la polémica, es decir, las disputas las vinculaban, tanto la coincidencia como la colaboración. La condena al fascismo marcó un punto de convergencia, aunque la reorganización que atravesaba el movimiento obrero marcaba aproximaciones y distanciamientos.

En conclusión, puede perfilarse una posición antifascista en las revistas obreras mexicanas, con compromisos variables, pero resoluciones similares, lo que permite caracterizar un momento en las publicaciones periódicas de y para los trabajadores producidas en México durante los años 30. Asimismo, al desarrollarse como proyectos culturales, las revistas obreras apostaron por el antifascismo y, con ello, establecieron diálogos no sólo entre ellas, sino con una amplia comunidad de artistas e intelectuales que, constantemente, exponían la barbarie del fascismo en las publicaciones periódicas, con el objetivo de hacer frente a la amenaza y rescatar la cultura.

Bibliografía

- Acle-Kreysing, Andrea. “Antifascismo: un espacio de encuentro entre el exilio y la política nacional. El caso de Vicente Lombardo Toledano en México (1936-1945)”. *Revista de Indias* 76, núm. 267 (2016): 573-609. Acceso el 19 de mayo de 2022. [10.3989/revindias.2016.018](https://doi.org/10.3989/revindias.2016.018).
- García García, Ariadna. “La CROM y la CGOCM: el conflicto intersindical y la campaña nacional anticromista, 1932-1935”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 29, núm. 114 (2008): 135-160.
- Gojman de Backal, Alicia. *Camisas, escudos y desfiles militares. Los Dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Grosso, Bruno. “El antifascismo en la cultura política comunista”. En *Comunismo: otras miradas desde América Latina*. Coordinación de Elvira Concheiro, Massimo Modonesi y Horacio Crespo, 93-117. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Coordinación de Humanidades, 2007.
- Lear, John. *Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940*. Austin: University of Texas Press, 2017.

- Linares González, Francisco. “El ímpetu desde la imagen. La construcción del discurso visual de los trabajadores mexicanos en los años treinta: la combatividad de la revista *LUX*”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC* 23 (2017): 119-145. Acceso el 19 de mayo de 2022. <https://doi.org/10.46752/anphlac.23.2017.2871>.
- Loyo, Engracia. “Gozos imaginados, sufrimientos reales. La vida cotidiana en la revista *CROM* (1925-1930)”. En *Tradiciones y conflictos. Historias de la vida cotidiana en México e Hispanoamérica*. Edición de Pilar González Aizpuru y Mílada Bazant, 349-384. México: El Colegio de México, 2007.
- Pérez Montfort, Ricardo. “México afinado en re mayor”. En *Pablo O’Higgins: voz de lucha y arte*. México: Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins, A. C., 2005.
- Rivera Mir, Sebastián. “Los primeros años de Ediciones Frente Cultural. De la teoría revolucionaria al éxito de ventas (1934-1939)”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 51 (2016): 112-131.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América. Cahiers du CRICCAL* 9-10 (1992): 9-16. Acceso el 19 de mayo de 2022. <http://doi.org/10.3406/ameri.1992.1047>.
- Seidman, Michael. *Antifascismos 1936-1945. La lucha contra el fascismo a ambos lados del atlántico*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- Ugalde Quintana, Sergio. “Arte y literatura antifascistas en la revista *Futuro*”. *Reflexiones Marginales* 51 (2019). Acceso el 19 de mayo de 2022. <http://2018.reflexionesmarginales.com/arte-y-literatura-antifascistas-en-la-revista-futuro/>.

CROM

- “El final de la parábola”. *CROM* (mayo de 1937): 9.
- “La lucha de clases en México”. *CROM* (mayo de 1935): 1-2.
- “El movimiento obrero de México no es marxista”. *CROM* (abril de 1937): 30.
- “Nuestra revista”. *CROM* (septiembre de 1937): 1.
- “Siguen las farsas de los Lombardo-Comunistas”. *CROM* (diciembre de 1936): 4.

LUX

- Copeau, Pascal. “Lo que vi en el congreso de Nüremberg. Los paladines del tercer Reich”. *LUX* 11, núm. 10 (1938): 18.



Gram Swing, Raymond. “Los débiles heredan el mundo”. *LUX* 11, núm. 8 (1938): 10-14.

Guillén, Nicolás. “No sé por qué piensas tú...”. *LUX* 10, núm. 7 (1937): 31.

“Razón de peso”. *LUX* 9 núm. 1 (1936): 1.

LUX 9, núm. 9 (1936): 2.

Frente a Frente

“Editorial”. *Frente a Frente* 1 (1934): 3.

“La educación de los niños en Italia...”. *Frente a Frente* 3 (1936): 10.

“Esta es la obra del fachismo”. *Frente a Frente* 8 (1937): contracubierta.

Frank, Waldo. “Por un mundo de conciencia humana”. *Frente a Frente* 8 (1937): 4-5.

Guillén, Nicolás. “No sé por qué piensas tú...”. *Frente a Frente* 8 (1937): 9.

Merrill, Esther. “Las tres K. La situación de la mujer en la Alemania de hoy”. *Frente a Frente* 3 (1936): 10.

“Mussolini 1911”. *Frente a Frente* 1 (1936): 9.

Piño Sandoval, Jorge. “El torturador pide garantías”. *Frente a Frente* 3 (1936): 20.

“Pitimini, Morones, Ortega, León y socios tiene una cuenta. La entraña de la reacción en sus dichos y hechos”. *Frente a Frente* 3 (1936): 21.

“Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”. *Frente a Frente* 1 (1934): 3.

Vivanco, Manuel. “El futuro de Lombardo”. *Frente a Frente* 3, 1a. época (1935): 4.

Futuro

“Diccionario político de la burguesía nacional”. *Futuro* 13 (1937): 15.

“Los dorados meditan”. *Futuro* 2 (1936): 3-4.

Frank, Waldo. “El momento español”. *Futuro* 7 (1936): 5.

Guillén, Nicolás. “No sé por qué piensas tú...”. *Futuro* 7 (1936): 14.

“Importante a nuestros lectores”. *Futuro* 9 (noviembre-diciembre de 1935).

“Una carta de Henri Barbusse a Vicente Lombardo Toledano”. *Futuro* 5 (junio de 1935): 379-381.



Javier Ruiz Correa

La cultura en México está formada por elementos de distinta naturaleza, por lo que las variadas formas de vida de los mexicanos han sido determinantes en la configuración de los rasgos esenciales del país. En ese sentido, la función informativa de la prensa mexicana ha sido fundamental, dado que en sus páginas se ha escrito, de manera oportuna, el diario acontecer de aquellas expresiones.

En el siglo xx la vida política, social y cultural del país fue un tema recurrente en los periódicos y revistas; cotidianamente se publicaban caricaturas y dibujos que ilustraban ese cotidiano. Estas fuentes han sido fieles testigos y cronistas de las transformaciones de nuestra sociedad durante su largo caminar, y del trabajo de quienes con sus trazos expresaron la vida de ese tiempo. Esta riqueza visual y documental resulta atractiva para los estudiosos de la cultura y de las estampas que la cristalizaron. Además de enriquecer la mirada, el gozo y la nostalgia por medio de la contemplación de las imágenes de otros tiempos, se contribuyó al conocimiento y recreación de una temporalidad específica.

El propósito del presente trabajo es aproximarnos a las aportaciones de la caricatura política, al igual que a los dibujos humorísticos que se exhibieron en diversas publicaciones periódicas. Es necesario subrayar que abarcar un siglo de ilustraciones en este texto es complicado, no sólo por la cantidad de imágenes gráficas que se han acumulado al respecto, sino porque resulta difícil apretar aquellos fructíferos y agitados años en un ensayo más o menos acotado. Por tanto, la idea del presente ensayo no corresponde estrictamente a un planteamiento cronológico, es más bien un recorrido gráfico muy selectivo de ese largo periodo, destacando la aportación de seis caricaturistas de la época. Cabe señalar que no es nuestra intención olvidarnos de otros grandes periodistas gráficos que dejaron

sus testimonios en los impresos, ni mucho menos dejar fuera los variados episodios históricos que registraron sus pinceles.



306

Javier Ruiz Correa



Portada *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1939. HNM.



Abordar el periodismo cultural en lo referente a la caricatura nos lleva a destacar el papel del caricaturista como actor y testigo de su época. Con la habilidad que lo caracteriza, en sus trazos expresó los alcances de su talento, al plasmar la realidad con nitidez. Este personaje ha sido un ser creador que ha tenido siempre conciencia de su obra y la sensación de que la cultura no es obvia, sino que en cierta forma necesita ser explicada.

Los dibujos constituyeron un lenguaje en el que se recurrió a la imagen y a la palabra. Hay que destacar que la más importante de las características de la prensa cultural fue la función informativa y de divulgación que desempeñaron las imágenes cotidianas en sus interiores. Por ello, sus páginas están repletas de láminas que representan un amplio catálogo de la anatomía de la sociedad, un repertorio de ideales y de actitudes, de frivolidades y de humorismo. La apertura a la modernidad en la vida cotidiana de la sociedad mexicana transformó su espacio y su tiempo. Las narrativas visual y verbal se fusionaron en una vigorosa unidad y evolucionaron hacia nuevas revelaciones artísticas.

La prensa ilustrada del siglo xx, a través de su discurso visual, contribuyó a atestiguar el imaginario en boga y a crear en los lectores una imagen de México. Se editaron miles de caricaturas, las cuales formaron parte de los rasgos editoriales de las publicaciones de ese tiempo. Además, en ese legado se registró, con calidad plástica, a una sociedad que ya ha quedado sepultada por el tiempo.

Con un lenguaje gráfico en constante evolución, se ilustraron, a lo largo de 10 décadas, las etapas nacionales fundamentales, por ejemplo, la victoria de los constitucionalistas, el fin de los caudillos y una generación de presidentes, entre otras. Asimismo, en el ámbito internacional se plasmaron los conflictos bélicos: la primera y la segunda guerras mundiales y la Guerra Fría.

Las ilustraciones en los impresos han sido un signo tangible de la historia de México, al grado de ser un soporte impulsor fundamental para la interiorización de los valores nacionales y la consolidación de la identidad de la sociedad. En ese sentido, la percepción de los humoristas gráficos desempeñó un papel importante en esta crónica gráfica, difundiendo las ideas del momento y creando una comunidad de lectores. El episodio de la Revolución mexicana de 1910 fue convertido en un argumento político, en tanto que la proliferación de periódicos y revistas conformaron un proyecto cultural que los primeros gobiernos revolucionarios apuntalaron y decantaron, haciéndolo poco a poco más amplio y participativo.



Andrés Audiffred, "Pareja y niño", *El Universal Gráfico*, s./f. Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, 2014. Museo del Estanquillo. Colección Carlos Monsiváis.



Ernesto García Cabral, sin título, *Revista de Revistas*, núm. 762 (1924). HNM.

Las conmemoraciones y acontecimientos históricos fueron encontrando momentos de cristalización cada vez mayores en el imaginario colectivo. Con el devenir del tiempo surgió una variedad de lecturas, entre ellas, por ejemplo, las voces discordantes de las portadas de la revista *Siempre!* Una de las metáforas recurrentes en esa publicación fue el caballo, que formaba parte de la imagen, junto a los personajes cuestionados. En sus interiores encontramos trazos de dibujantes como Antonio Arias Bernal, Jorge Carreño y Jorge Aviñas.



Jorge Carreño, “El caballo de la Revolución”, *Siempre*, núm. 596 (25 de noviembre de 1964). HNM.



La prensa dio entrada a diversos modos de comprender a la sociedad mexicana, a través de una narrativa a la vez discursiva y simbólica. Al mismo tiempo, fue una promotora del pensamiento de los dibujantes de esa época. El dibujo, con sus diferentes visiones sobre el arte, la política y la sociedad del momento, contribuyó a la generación de una cultura propia, la cual se enunció en múltiples formas y en muy diversos ámbitos.

La necesidad de una cultura nacional que expresara y cohesionara a la nación no sólo parecía apremiante para el Estado, sino también para los creadores de las imágenes, quienes, a través de temas y características formales propios, pretendían reflejar la realidad mexicana y contribuir a la representación e integración del pueblo. La expresión plástica, para el régimen en turno, constituyó una forma muy aprovechable de conferir al país una personalidad propia en lo cultural y una fácil identificación en lo externo.

Los periodistas gráficos crearon una serie de redes simbólicas para ese fin: recuperaron la historia, veneraron a los próceres y manifestaron un culto al tiempo pretérito. El pasado indígena fue rescatado, no para integrar a la población originaria a la nación, sino para legitimar el orden político existente. Asimismo, el folclor dejó ver la fisonomía del pueblo —de allí la importancia de su difusión plástica— y mientras más consolidado se encontraba, más definidas aparecieron sus características. Así, a través de él, podemos ver el colorido de las jícaras, los fruteros, los espejos, las ánforas, los alhajeros.

El estudio de la imagen en las publicaciones mexicanas del siglo xx lleva a subrayar su aportación a la cultura mexicana. El propósito de acercarse a ellas desde esta perspectiva permite entender cómo revelaron los diferentes momentos políticos, sociales y culturales del país por medio de la caricatura política y el dibujo humorístico.

La caricatura política ha sido un género periodístico más cercano a los fines editoriales que a los del arte en sí mismo. No obstante, en los años recientes, la importancia de la imagen en los impresos ilustrados se ha ido revalorando y la calidad artística del legado gráfico es inocultable. La exquisitez de las estampas trasciende su postura política, no se queda en un momento de coyuntura y es evidente que la contribución a la cultura mexicana es mayor que la que se le ha concedido.

El humor gráfico nos muestra la realidad y nos ofrece pensamientos diferentes, al tiempo que continuamente nos brinda un discurso inteligente, crítico y novedoso. Las imágenes cómicas con frecuencia se ven



El Universal Gráfico, 3 de mayo de 1934. HNM.



Andrés Audiffred, sin título, *El Universal Gráfico*, 11 de octubre de 1938. HNM.



Miguel Covarrubias, “Guadalupe Rivas”, en *Miguel Covarrubias*, 2005.
Museo Soumaya. Col. particular.



Andrés Audiffred, “¡Suéltelo... por la buena!”, *El Universal Gráfico*, 1930.
Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, 2014.
Museo del Estanquillo. Col. Carlos Monsiváis.

conectadas con un texto. Esto nos lleva a reflexionar sobre esta peculiar armonía entre el lenguaje verbal y el visual.

El caricaturista induce a la reflexión y juega al periodista que reporta noticias. Muchos personajes fueron inventados en el momento en que cobraron forma los trazos y quedaron a la espera de sus respectivas tramas; otros se pierden en la amnesia, desdibujados por el olvido. En nuestro país ya llevamos más de dos siglos de realización de imágenes humorísticas y, al revisar nuestra historia, surgen los nombres de los artistas plásticos del siglo XIX: Constantino Escalante, Santiago Hernández, Alejandro Casarín, José María Villasana, Jesús Alamilla y José Guadalupe Posada, entre otros.

Al respecto, Verónica Volkow afirma:

El artista gráfico [...] ha logrado llevar las técnicas de la litografía [...] a su más alto refinamiento expresivo [...] dibuja, no de una forma abstracta impuesta al papel, sino haciendo que los materiales hablen; escucha la voz de las granulaciones: de la piedra [...] da vida a las posibilidades de cada uno los instrumentos, trata los materiales como si estuvieran vivos.¹

Contra toda formalidad acartonada o al margen de la seriedad con la que el humorista gráfico enfrenta la página en blanco, el lápiz se pone a jugar y el dibujo alienta o alivia el acto de la palabra. Así se crea un todo integrado, mitad por el dibujo verbal, mitad por el cartón de caricatura. El artista, con impacto fugaz, refrenda con su plumilla las particularidades del entorno a partir de las cuales están hechos esos bocetos.

Las fuentes impresas siempre han mostrado su interés por darles un espacio en sus páginas a ilustradores y caricaturistas, lo cual ha permitido el desarrollo de la tradición de la caricatura política. En el siglo XX y lo que va del XXI han desfilado excelentes dibujantes como Carlos Alcalde, Santiago R. de la Vega, Ernesto “el Chango” García Cabral, Álvaro Pruneda, Salvador Pruneda, Andrés Audiffred, Antonio Arias Bernal (alias el Brigadier), Ángel “el Facha” Zamarripa, Rafael “la Ranita” Freyre, Miguel “el Chamaco” Covarrubias, Carlos Neve, Armando Guerrero Edwards, Jorge Carrión Alvarado, Eduardo del Río (Rius), Helio Flores Viveros, Rogelio Naranjo, Abel Quezada, Gabriel Vargas (Varguitas), Oswaldo “Marino” Sagástegui, Rafael Barajas Durán (alias el Fisgón),

¹ Verónica Volkow, *La mordedora de la risa. Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo* (México: FCE, 2015), 21.



Ernesto García Cabral, “Un pescador del Lago de Pátzcuaro”,
Revista de Revistas (21 de junio de 1925). HNM.



José Hernández, Antonio Helguera, Gonzalo Rocha González Pacheco, entre otros.

Entre los impresos ilustrados que resguardan sus testimonios destacan: *El Mundo Ilustrado*, *El Universal Ilustrado*, *El Universal*, *Excélsior*, *El Ja-Já*, *La Gallina*, *El Chahuistle*, *La Garrapata*, *Don Timorato*, *El Mito Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Jueves de Excélsior*, *Siempre*, *El Chamuco*, *La Piztola*, *Novedades*, *La Jornada*, *Ovaciones y Proceso*, entre otros. El connotado artista Manuel Álvarez Junco afirma:

Además de los instantes de goce, diversión y alegría, la caricatura es una de las formas que de manera más productiva han servido para que los mexicanos conozcan los diferentes periodos por los que ha pasado la construcción de nuestra historia. En ella se exhibe un estilo artístico propio en el que se expresa la grandeza de la nación y por la cual se muestran sus cambios y se da cuenta de una constante preocupación por lograr originalidad artística.

En la clásica obra *Los mexicanos pintados por sí mismos* se añade lo siguiente:

Un dibujo de los mexicanos hecho “por ellos mismos” a mediados del siglo XIX es, en principio, un delicioso compendio sobre la educación moral y sentimental de un país que busca ponerse de acuerdo consigo mismo [...] mientras se intenta difundir un ideal de progreso que alcance a todos los grupos sociales y conforme una visión y un sentimiento comunes en un país tan diverso.²

Esto será aún más contundente a lo largo del siglo XX. A través de sus trazos, los caricaturistas interiorizaron los valores nacionales y, con ello, contribuyeron a la consolidación de la identidad de la sociedad mexicana. La prensa cultural cumplió un papel importante en la difusión del pensamiento nacionalista y permitió el enaltecimiento de los valores históricos, cosmopolitas y modernos.

La urgencia de consolidar una cultura nacional que expresara la anatomía de la sociedad llevó a los dibujantes a exaltar ciertos elementos de ésta con características y temas intrínsecos que la reflejaran. La prensa mexicana desempeñó un papel importante en la difusión de tal

² Hilarión Frías y Soto *et al.*, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, pres. de Rosa Beltrán (México: Conaculta, 1997), 9.



REVISTA DE REVISTAS
EL SEMANARIO NACIONAL.

Ernesto García Cabral, sin título,
Revista de Revistas (17 de septiembre de 1922). HNM.



pensamiento, ya que, en particular, apoyó la modernización del país y contribuyó en la creación de un distintivo cultural.

El humorista gráfico visualizó la cultura de diferentes formas y logró reunir en su obra una amplia gama de sensaciones y sentimientos, además de su propia visión. Ejerció su oficio observando y retratando la vida cotidiana, cultural y, sobre todo, el escenario político de la época. Mediante sus estampas pintó el rostro de los gobiernos en turno y condenó sus mentiras, su cinismo, sus abusos y sus excesos para gobernar. Estos artistas del pincel no se mordieron la lengua para referirse a cualquier disparate cometido por los personajes públicos y trazaron diversas estampas con un dibujo satírico, mordaz.

Los dibujantes desempeñaron un papel muy activo, el cual influyó en los diferentes sectores sociales al colocar una carga ideológica importante en el plano cotidiano. Esto marcó con líneas específicas las formas de comportamiento, las costumbres, los hábitos, los vicios, las cualidades, las modas, los cambios en las actitudes y en los sentimientos de la época.

El concepto de cultura ha sido abordado por varios estudiosos y el término se ha extendido para incluir elementos diversos entre los que se encuentran los mitos, el folclor, los refranes y la literatura, entre muchas cosas más; no obstante, se debe precisar entre la cultura originada o producida por el pueblo y la impuesta. Las imágenes y las representaciones que se popularizaron en las fuentes en el siglo xx siguieron diversas líneas temáticas, relacionadas con intenciones políticas e ideológicas de la clase gobernante. A este respecto, resulta conveniente indagar cuáles son las relaciones entre la evolución de la cultura y la evolución política, además de la determinación social de toda cultura y de las concepciones de ésta.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu explica este aspecto al señalar lo siguiente: “No basta decir que los sistemas simbólicos son instrumentos de dominación en tanto son estructurantes y están estructurados; hay que analizar cómo la estructura interna de esos sistemas, o sea el campo cultural, se vincula con la sociedad global. Es aquí donde se vuelve decisivo investigar el proceso de producción y apropiación de la cultura”.³

En ese sentido, las expresiones artísticas no son alentadas sólo por el interés de reforzar el conocimiento e incidencia sobre el ámbito cultural, sino también obedecen al requerimiento de legitimar la manera de hacerlo. El aspecto social se interioriza en los sujetos y consigue que las es-

3 Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Editorial Grijalbo, 1990), 40.



Andrés Audiffred, sin título,
El Universal Gráfico (17 de septiembre de 1931). HNM.





estructuras objetivas coincidan con las subjetivas. Así, Bourdieu afirma que “la acción ideológica más decisiva para constituir el poder simbólico no se efectúa en la lucha por las ideas, en lo que puede hacerse presente a la conciencia de los sujetos, sino en esas relaciones de sentido, no conscientes, que se organizan en el *habitus* y sólo podemos conocer a través de él”.⁴

El mismo Bourdieu nos habla de un mercado simbólico, con un sistema de clases que se halla integrado en una sociedad nacional, pero bajo el dominio de la clase gobernante. Dentro de ese mercado simbólico, el campo definido por las élites opera como recurso de legitimación para el conjunto de la vida cultural. En suma, el pensamiento pasa a ser el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social.

Los impresos ilustrados fueron un instrumento de proyección social y los caricaturistas vieron en sus dibujos una herramienta eficaz para mostrar el cerco ideológico que permeaba en la sociedad mexicana. Su vehículo natural, los periódicos, continuaron siendo medios vigentes en la medida en que el discurso ilustrado no se agotaba en el debate político. Los humoristas gráficos requirieron de este instrumento que les permitía llevar a sus lectores sus preocupaciones sobre los problemas actuales. El nuevo discurso, sobre todo el de orientación política, se construyó atendiendo a la necesidad de consumo, de corte informativo y con miras a formar una opinión pública que influyese en el curso de los acontecimientos; su divulgación necesitaba un medio de transmisión más adecuado a esos propósitos que los existentes. Los periodistas gráficos desarrollaron nuevas formas de mostrar su fuerza gráfica o habilidad expresiva a través de la inclusión de textos. Comenzaron a ahondar en las técnicas de estampación con diversas temáticas y crearon un estilo propio al pintar la anatomía de la sociedad mexicana del siglo xx.

Al triunfo de la Revolución mexicana, el Estado impulsó una política cultural nacionalista que tuvo repercusiones importantes en todas las artes y las imágenes gráficas, en especial la caricatura; éstas fueron el complemento periodístico cotidiano del proyecto nacionalista, en el que participaron desde los muralistas hasta los caricaturistas. El cartón político tuvo una mayor producción y difusión gracias a algunos de sus creadores, por ejemplo, Clemente Islas Allende, Salvador Pruneda, Rafael Freyre, Hugo Tilghman, Ernesto García Cabral, Miguel Covarrubias, Andrés Audiffred, Antonio Arias Bernal.

4 *Ibid.*, 34.



Rafael Freyre, "Inauguración de los Museos de Arqueología y Arte Moderno", en *Freyre*, 1972.





Andrés Audiffred, "Familia mexicana", en Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, 2014. Museo del Estanquillo. Col. Carlos Monsiváis.

La sociedad del siglo xx experimentaba un avance hacia la modernidad y exigía planeación y ejecución de las políticas urbanas y también el acomodo de las actitudes, las costumbres y el comportamiento de los ciudadanos. Por ejemplo, los cartones políticos daban cuenta de los automóviles y los problemas procedidos de su uso, como los accidentes viales y la corrupción, con la famosa “mordida”. Al respecto, en la prensa se advertía “que la civilización ha costado y costará aún pellejos”.⁵ De igual manera, hay más problemas urbanos tratados con agudeza, como la mendicidad vista como un negocio, la leche “bautizada”, la carestía de los artículos de primera necesidad, el hacinamiento de las vecindades, y aún más.

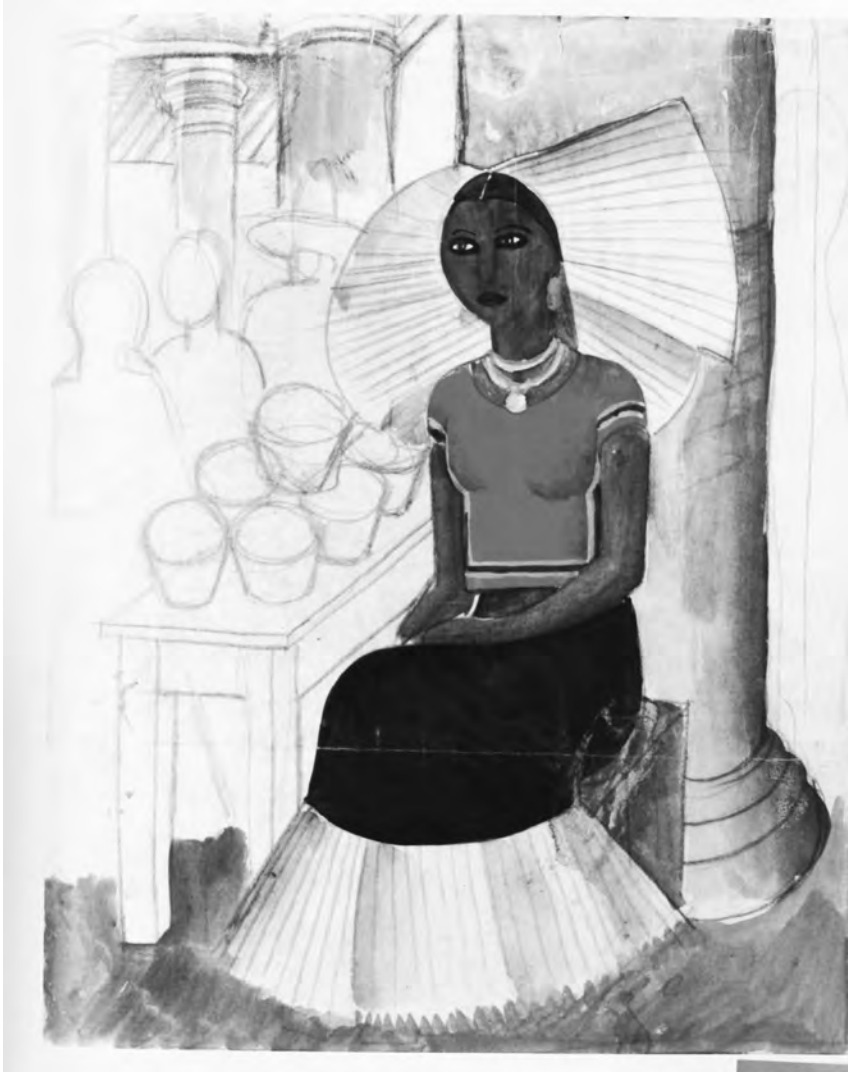
Para poder entender estos cambios en la sociedad mexicana de la época, se decidió hacer una selección cuidadosa de cinco caricaturistas que fueron un referente en esa temporalidad, debido a las temáticas que abordaron en sus trazos. Sus nombres son: Andrés Audiffred, Ernesto “el Chango” García Cabral, Rafael “la Ranita” Freyre, Miguel “el Nene” Covarrubias y Antonio Arias Bernal, “el Brigadier”, en cuyos temas sobresalen la vida cotidiana, la moda, la publicidad y el cine mexicano.

Andrés Audiffred fue uno de los exponentes de la caricatura costumbrista y realizó miles de dibujos para periódicos y revistas. Se convirtió en uno de los dibujantes de planta de *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, donde generó la mayor parte de su obra gráfica, aunque colaboró también en *Zig-Zag*, *Don Timorato*, *Vea y Todo*. Además, fue uno de los pioneros de la historieta mexicana. En su tira “Lipe el chino” introdujo el lenguaje del cómic estadounidense y en “El señor Pestaña”, publicada en *El Universal*, dio vida a uno de los personajes más entrañables de la historieta mexicana.

Durante ese periodo de euforia nacionalista, Audiffred cultivó el costumbrismo, popularizando arquetipos de la época. De igual manera, desempeñó una función importante al abordar las costumbres, y sus estampas de tipos nacionales configuraron la iconografía del periodo. Esto contribuyó al desarrollo de la cultura impresa y con ese escaparate virtual ofreció al público una vista privilegiada del país. Su producción gráfica conforma una crónica divertida del México posrevolucionario, lo cual refleja los sucesos, el regocijo, los deseos, los reveses, así como la vida cotidiana y las modas de la sociedad.

La importancia de lo cotidiano como expresión de la evolución cultural se manifestó en la pupila de este artista, quien recurrió a diversos

⁵ *Historia de la vida cotidiana en México. V. Siglo xx. La imagen, ¿espejo de la vida?*, dir. de Pilar Gonzalbo Aizpuru, coord. de Aurelio de los Reyes (México: Colmex / FCE, 2006), 2:26.



Miguel Covarrubias, "Tehuana sentada", en Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, 2014. Museo del Estanquillo. Col. Carlos Monsiváis.



Andrés Audiffred, "Kalkomanias del Quince", en Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, 2014. Museo del Estanquillo. Col. Carlos Monsiváis.



símbolos para expresarlo. Con enorme calidad plástica, pintó el perfil psicológico de sus personajes y ofreció una visión de la vida cotidiana. Sus trazos siempre representaron con certeza a la sociedad, retratando un país conformado por protagonistas que fueron el reflejo de esa realidad.

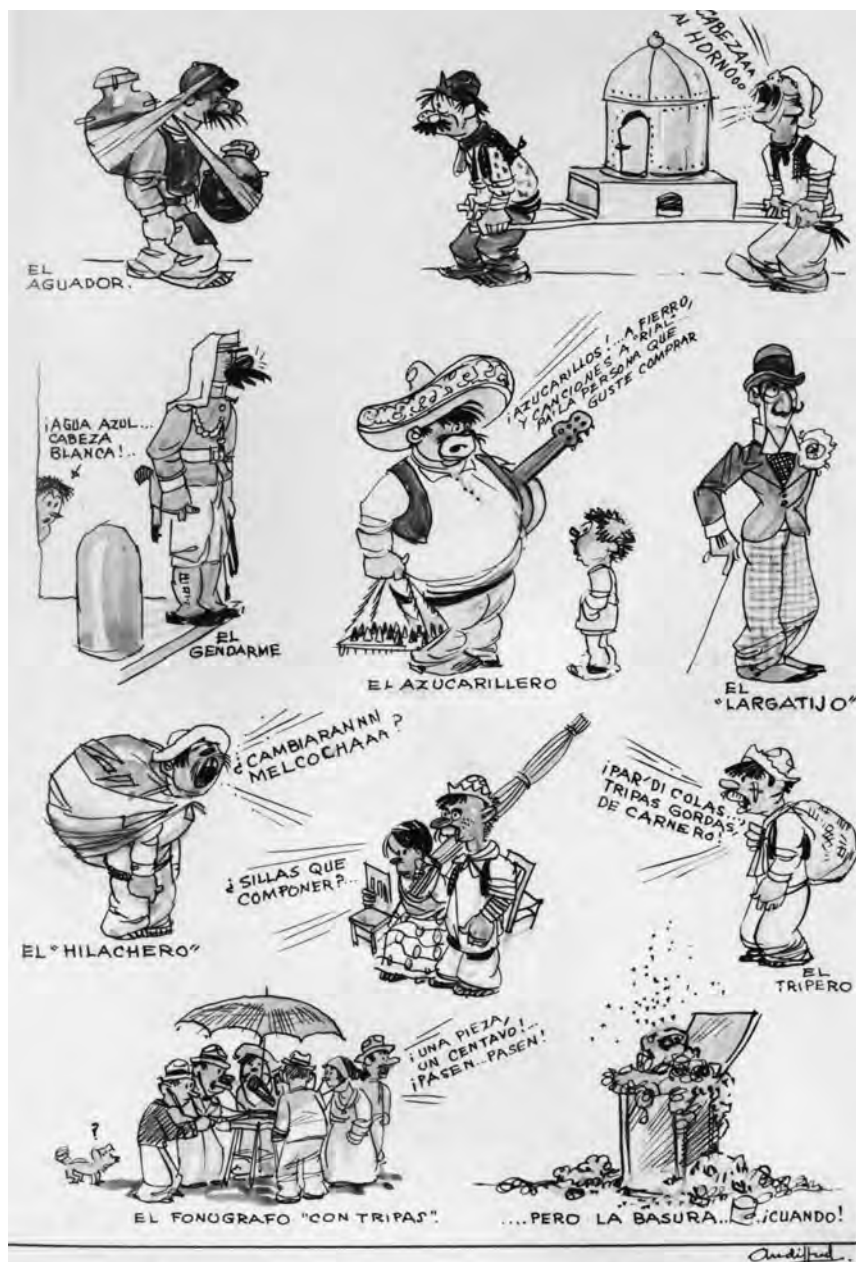
Su humor gráfico resaltó el recurso esquemático y sintético y puso énfasis en el detalle. Con ello enfatizó la sensibilidad y el carácter de la sociedad mexicana, cultivó el costumbrismo y popularizó los arquetipos de la época: el peladito de barrio, el Tarzán, la changuita, el catrín, el diputado, la María y la borrachita. Además, en 1931, pintó nuestra relación con los vecinos del norte: el rechazo de Estados Unidos a los connacionales que van en busca de trabajo y una mejor vida. Las imágenes de los estereotipos nacionales de México y el país del norte fueron publicadas en *El Universal Ilustrado*, el espacio ideal de este artista del lápiz.

Audiffred miró las actitudes y los gestos de los personajes públicos y de los ciudadanos, reflejándolos en sus representaciones plásticas; en su dibujo de la vida cotidiana, buscó a las personas en su hábitat, por medio de su edad, su sexo y su condición. Además, interpretó las manifestaciones culturales y los prejuicios propios de esa época; relacionó las expresiones sociales con signos de autoridad y de clase. El dibujante retomó estos aspectos para mostrarlos con un toque irónico en las representaciones verbovisuales, a través de las cuales narró la historia de la vida política, social y cultural.

Otro dibujante sobresaliente en el género costumbrista fue Ernesto “el Chango” García Cabral, quien, por su grandioso legado de la gráfica mexicana del siglo xx, fue reconocido como el “maestro de la línea”. La especialista María Teresa Franco señala, al referirse a las formas que traza la línea del caricaturista: “Una línea circunscribe el mundo, contiene y ordena formas, ajusta los límites de lo representado; pero también amplía, expande las posibilidades de una figura la apertura total [...] Alcanzar la exactitud en el trazo [...] requiere de una mano diestra que serpentea entre las líneas vertical, horizontal, inclinada, curva hasta extraer de ellas las formas más puras, las más complejas”.⁶

Este maestro de la línea sobre el papel retrató la vida de México durante seis décadas. Su creatividad y genialidad se expresan en los diversos matices del pueblo mexicano que encontramos en su amplio legado. El Chango practicó la caricatura costumbrista a lo largo de toda su vida

6 María Teresa Franco, presentación a *Homenaje a Ernesto García Cabral. Maestro de la línea* (México: INBA / Museo Mural Diego Rivera / Editorial RM, 2008), 29.



Andrés Audiffred, "Tipos mexicanos", en Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México*, 2014. Museo del Estanquillo. Col. Carlos Monsiváis.



Andrés Audiffred, "Familia", *El Universal Ilustrado*, 1930.

profesional, de modo que destacó las disparidades sociales. En sus trazos desfilan bohemios, soldados, deportistas, genios, literatos, charros, chinas poblanas, médicos y muchos otros seres anónimos, incluyendo damas de sociedad gordas y ridículas, mendigos, jueces y criminales. Además, con sus dibujos se muestran "peladitos", escenas de borracheras y cuadros callejeros.

En las portadas de los impresos en donde colaboró, se muestra su temática cosmopolita y nacionalista. El olfato periodístico de este dibujante le permitió hacer una crónica variada y espectacular de las aspiraciones del México de la época. La riqueza del trabajo de Cabral se explica por su habilidad para apropiarse de la cultura gráfica de la prensa mexicana. Con humor, ironía y sarcasmo retrató todos los aspectos de la sociedad



Ernesto García Cabral, sin título,
Revista de Revistas (7 de agosto de 1927). HNM.





Ernesto García Cabral, sin título,
Novedades, 1960. HNM.

mexicana de su tiempo. Entre sus temáticas más importantes se hallan: de la familia al México rural, del amor a la muerte. Pero sus motivos eran aquellos que lindaban con la picaresca, el cortejo amoroso, la parranda, la vida nocturna, la delincuencia, la política y la cultura popular. Su participación en el suplemento dominical del diario *Excelsior* abarca no solamente las portadas de sus revistas, sino también viñetas, historietas, imágenes publicitarias y retratos caricaturales de personalidades nacionales e internacionales de los medios artístico y político. Además, ilustró con viñetas los cuentos de Ventura García Calderón, los poemas de Rubén Darío, los cuentos de Luis G. Urbina, así como crónicas teatrales y relatos taurinos.

García Cabral realizó historietas acerca de la vida cotidiana en Ciudad de México e hizo una campaña de publicidad para los jabones Flores del campo. Asimismo, trató diversos temas atemporales y de actualidad: el carnaval, las fiestas de Año Nuevo, la Navidad y las posadas, las tradiciones y costumbres, los tipos mexicanos y metropolitanos, el deporte, el baile, la danza, la moda, la mujer moderna, la niñez, la vejez, la muerte, la guerra, el amor, la coquetería y los vicios galantes.

Su legado gráfico es un reflejo de las condiciones de vida, las modas, las actitudes de las personas, sus gustos y el pensamiento de ese tiempo. Este caricaturista pintó la vida cotidiana y sus ilustraciones son un referente para comprender cómo era el día a día, las formas de convivencia, el entretenimiento y las manifestaciones culturales.

Rafael Freyre Flores también formó parte de los caricaturistas sobresalientes que ilustraron más de la mitad del siglo xx. Le tocó presenciar los años de desarrollo evolutivo de la nación y sus trazos dieron cuenta de los acontecimientos políticos y culturales del país, así como de los sucesos más significativos del escenario mundial. Este ilustre dibujante nació en donde hacen su nido las olas del mar, en Veracruz, en 1917, y sus primeras caricaturas fueron publicadas en el *Dictamen*, diario veracruzano decano de México. Hoy miles de estas imágenes gráficas que se encuentran en las páginas de *México al Día*, *Revista de Revistas*, *Últimas Noticias de Excelsior* y *Jueves de Excelsior*, y forman parte de la memoria visual de nuestro país.

Con su trazo, Freyre hizo un análisis fino del acontecer y de numerosos personajes públicos. Estaba consciente del poder demoledor de la caricatura política. Como gran caricaturista que era, tenía la capacidad de darle vida a una figura y formular una opinión sobre ella. Sus trazos dieron cuenta de los acontecimientos políticos y culturales del país y del escenario mundial.





Ernesto García Cabral, “anuncio publicitario para el jabón Flores del campo”, *Revista de Revistas* (13 de junio de 1920). HNM.

La obra gráfica de Freyre es el testimonio de lo ocurrido en la vida de nuestro país; es decir, su caricatura política representó una crónica visual de esa realidad, convirtiéndose en un símbolo cultural. Él sabía que el humor gráfico entra por los ojos y es accesible a todos, en todas las lenguas. En efecto, sobre la base de las imágenes gráficas en los medios impresos la población conoció la anatomía de la sociedad y reflexionó sobre la crítica social.

La Ranita, mote con el que se le conocía, fue actor y testigo de este tiempo: le tocó vivir e ilustrar las décadas de desarrollo de México. La calidad plástica de sus caricaturas continuará siendo recordada aun después de que hayan sido olvidados los acontecimientos que les dieron origen. Lo cómico asume su valor social, no sólo por cuanto la sociedad define sus



Rafael Freyre, "Charros en España", en Freyre, 1972.



manifestaciones, sino por cuanto realiza desde una determinada posición ideológica. La pericia de los caricaturistas para hilvanar sus trazos y su capacidad visual para captar los rasgos más sobresalientes de los personajes en cuestión les permitió crear un cartón político y expresar una opinión. Utilizaron el humor gráfico para ridiculizar las acciones de los personajes públicos, destacando sus defectos y errores. Además, su oficio acusa una activa vida repleta de cargas ideológicas, el cual se ve en su actuar y en su discurso que acompaña al dibujo humorístico. El humorista gráfico como actor político de esa época estaba comprometido a opinar todos los días del escenario político del país como todo un editorialista.

El registro visual y escrito de las costumbres, las tradiciones y el arte de las diferentes culturas fue el testimonio de la mirada de otro de los exponentes de la caricatura política: Miguel “el Chamaco” Covarrubias. Este dibujante y pintor fue uno de los artistas plásticos más sobresalientes del siglo pasado. Referirse a él nos lleva a conocer su visión de la época. Su labor como pintor, ilustrador y caricaturista refleja la vida diaria de una época. Asimismo, destacó como un gran ilustrador de la geografía mexicana.

Las caricaturas e ilustraciones del Chamaco constituyen un eje rector que define sus intereses personales y su trayectoria profesional a lo largo de su vida. Además, en la ilustración de libros encontró un modo de vida, por lo que resulta interesante abordar su obra en ese contexto.

Su memoria gráfica se destacó por utilizar su talento de retratista como una manera de conocer y apropiarse de la belleza. La sensación de gusto surge de su gran habilidad compositiva, de su paleta exuberante y colorida, de sus estilizadas figuras, de su capacidad para concentrar en un solo espacio su obsesión y búsqueda de la belleza en la belleza misma. Más allá de la expresión de la sensualidad, de la descripción de los hábitos y tradiciones, de la representación de la situación económica o social, Covarrubias pintó la belleza del país.

La obsesión por las piezas prehispánicas lo llevó a abandonar la paleta de sus *gouaches* y a reemplazar la delicadeza de las líneas de sus dibujos por los trazos del puntillismo. Su prolífera obra gráfica se caracteriza por su visión satírica de héroes nacionales, políticos, artistas, literatos..., y aún quedan zonas por explorar.

El escenario mundial y, sobre todo, los conflictos bélicos no fueron ajenos al gobierno en su política internacional. Quien abordó este tema fue el caricaturista hidrocálido Antonio Arias Bernal, mejor conocido como el Brigadier. Colaboró en las publicaciones *Don Timorato* y luego en



Rafael Freyre, "¿Y el instituto indigenista?", en Freyre, 1972.





Miguel Covarrubias, "La fauna y la flora del Pacífico",
en *Miguel Covarrubias*, 2005. Museo Soumaya. Col. particular.



Miguel Covarrubias, "Mercado de flores",
en *Miguel Covarrubias*, 2005. Museo Soumaya. Col. Particular.



Miguel Covarrubias, “Carreteras de México”,
en *Miguel Covarrubias*, 2005. Museo Soumaya. Col. particular.

Presente, en la revista *Hoy* y en *Mañana*; terminó sus días como portadista de la revista *Siempre* y en el periódico *El Universal*. Este caricaturista es un referente en la cultura popular de nuestro país y en el periodismo. La pincelada humorística que le imprimió a su trazo reveló habilidades interpretativas de la realidad política y cultural del momento.

El Brigadier, con sus trazos demoledores de los personajes públicos, provocó la risa de generaciones de mexicanos; con su crítica política hizo reflexionar y nos legó una memoria visual cual testimonio histórico de nuestra nación. Pocos personajes públicos de esa época escaparon a su perspicacia, precisión y a la finura de su grafito, siempre combinado con una dosis de humor en su trazo. Ningún acontecimiento importante de la vida política de México pasó desapercibido a su mirada aguda y atenta, a su crítica profunda, a su plumilla sensible y crítica.



Al resignificar los contenidos de las noticias diarias, Arias Bernal exhibió los planes de los poderosos. Además, ilustró uno de los sucesos más trágicos para la humanidad: la Segunda Guerra Mundial. El gobierno federal mexicano estaba obligado a expresar una postura política sobre el conflicto bélico, cuestión que fue resuelta con la excepcional visión internacionalista del Brigadier. Desde las portadas de la revista *Hoy*, le tocó retratar la crisis mundial que se vivía ante el ascenso del fascismo. Sus carátulas, de una cruel belleza, concientizaron a la sociedad y lograron tener un impacto universal, por lo que fue considerado “el caricaturista de la Segunda Guerra Mundial”. Con este hecho adquirió prestigio internacional. Por si fuera poco, sus cartones ilustraron las revistas estadounidenses *Colliers Magazine*, *Life* y *The New York Times*.

Pocos personajes en la historia han sido satirizados con tanto empeño como el führer, con su característico peinado relamido y su clásico bigote de cepillo. El Brigadier ofreció una visión cruda de Hitler tal como lo pintaron algunos de los mejores caricaturistas del mundo. No obstante, la política oficial, en cierta forma, se encubrió hábilmente detrás de los símbolos adoptados por la cultura popular de la época. Asimismo, la expansión de la Guerra Fría en los años 50 se vio reflejada por las caricaturas de Arias Bernal, condimentadas con un anticomunismo, en donde el común denominador era dibujar al “oso soviético” en franca actitud belicista y provocadora frente al Tío Sam.

En otro orden de ideas, las estampas en la prensa ilustrada no se limitaban sólo a temas de carácter político, sino que también se abordaban aspectos sociales como lo fue la moda. En este campo, humoristas gráficos como Cabral y Audiffred desempeñaron una labor significativa, elaborando dibujos de damas de alta sociedad, modelos acordes con el último grito de la moda, buscando cautivar a los lectores. En los mejores diarios y revistas estuvieron presentes estas representaciones gráficas elaboradas con sutileza y agudeza, lo cual expresaba la energía y la sensibilidad del semblante de las damas de la época. La moda y las artes plásticas modificaron el cuerpo de los hombres y las mujeres: mujeres estilizadas, con siluetas bien marcadas en sus vestidos, blancas y con los ojos negros; mujeres de curvas abolidas, hechas de rectas entusiastas.

Hay que subrayar que, si bien el vestido es la forma más reconocida de identificarse en sociedad, de acuerdo con la edad, el sexo, la posición social o incluso la profesión, también forman parte de la presen-



Miguel Covarrubias, "Guadalupe Rivas",
en *Miguel Covarrubias*, 2005, Museo Soumaya. Col. Particular.





Andrés Audiffred, sin título,
El Universal Ilustrado, 4 de marzo de 1926. HNM.



tación personal. Hay otros detalles como el peinado, el maquillaje facial, las joyas y los adornos exteriores.

De nuestros caricaturistas mencionados, el Chango Cabral fue uno de los exponentes más destacados en este rubro. Con su línea fina, trazó el prototipo femenino de la época y liberó a las damas del fastidioso corsé al vestirlas con sencillos vestidos camiseros y el famoso vestido negro sin mangas, que se volvió un referente en la época. Dibujó a las mujeres luciendo peinados a lo *garçon*, signo evidente de una recién adquirida liberación, que se permite incluso coquetear con cierta masculinización.

Las musas contemporáneas de Cabral son inteligentes, dinámicas, independientes, orgullosas, guapas, de cuerpo firme y esbelto. Igual que los hombres, acuden a sitios mundanos, fuman, beben y ejercen seguramente una sexualidad desprejuiciada. En sus estampas se afirma una imagen de mujer fuerte y sofisticada, que niega el dominio del hombre y el sometimiento de su contraparte. Estos dibujos perfilan una transformación de valores y anuncian un nuevo ideal de mujer, que importa asimismo cánones restrictivos de belleza y feminidad occidental.

La publicidad en los periódicos y revistas formó parte de los cambios registrados en la sociedad de la época. El anuncio estaba permeado por el concepto de noticia y suponía el mismo proyecto cultural que subyacía detrás de ésta. En estos impresos se encuentra una variedad de dibujos publicitarios que tenían como destinatarios los hogares, las oficinas, los lugares modestos y populares. La imagen del deseo y la ilusión se apoderó así del imaginario colectivo y el poseer adquirió significado: tener no sólo bienes materiales, sino también un *modus vivendi*, un estilo, una imagen que contribuiría a cumplir los ideales de la modernidad.

El discurso publicitario evidenciaba esta visión optimista al presentar un panorama idílico donde todos comparten el mismo sentir y felicidad en su calidad de consumidores. La especialista Julieta Ortiz Gaitán considera que:

Las necesidades satisfechas abren el largo camino del refinamiento, del placer y de la búsqueda incansable de la belleza. Para ello, las maneras como se ha llevado a cabo esta búsqueda están marcadas por especificidades de tiempo y lugar, y los diversos grupos humanos en cada época de la historia han definido su propio repertorio de métodos para solucionar sus problemas.⁷

⁷ Julieta Ortiz Gaitán, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, 2:26.



Ernesto García Cabral, “La dama de otoño”,
Revista de Revistas, núm. 756 (1924). HNM.



Ernesto García Cabral, “La vampiresa”,
Revista de Revistas (4 de septiembre de 1921). HNM.



Los impresos ilustrados se convirtieron en herramientas generadoras de enseres atractivos e instrumentos de actualización, lo cual promovió el consumo de mercancías y generó consumidores. Con los anuncios en la prensa creció el número de consumidores de alimentos básicos, muebles para el hogar, ropa, etcétera. Los caricaturistas desempeñaron una función importante en la elaboración de anuncios que mostraban damas de la alta sociedad y figurines al último grito de la moda y que buscaban cautivar a los lectores. El comprador tenía la necesidad de consejos que la publicidad se hallaba en condiciones de ofrecer.

Otro de los temas que abordaron los humoristas gráficos y caricaturistas fue la cinematografía mexicana, la cual alcanzó su esplendor en los años 30 y 40, al cautivar a generaciones que se deleitaron con los actores que acaparaban las marquesinas. El cine fue uno de los escaparates de la cultura en nuestro país. El séptimo arte produjo una variedad de filmes de humor, melodrama y comedia que cautivaron al público, abrevando del nacionalismo cultural, tanto popular como culterano, para proponer un cambio de paradigmas. Se exploraron diversos aspectos del diario devenir de la sociedad de ese tiempo y que hoy forman parte del patrimonio cultural de la nación.

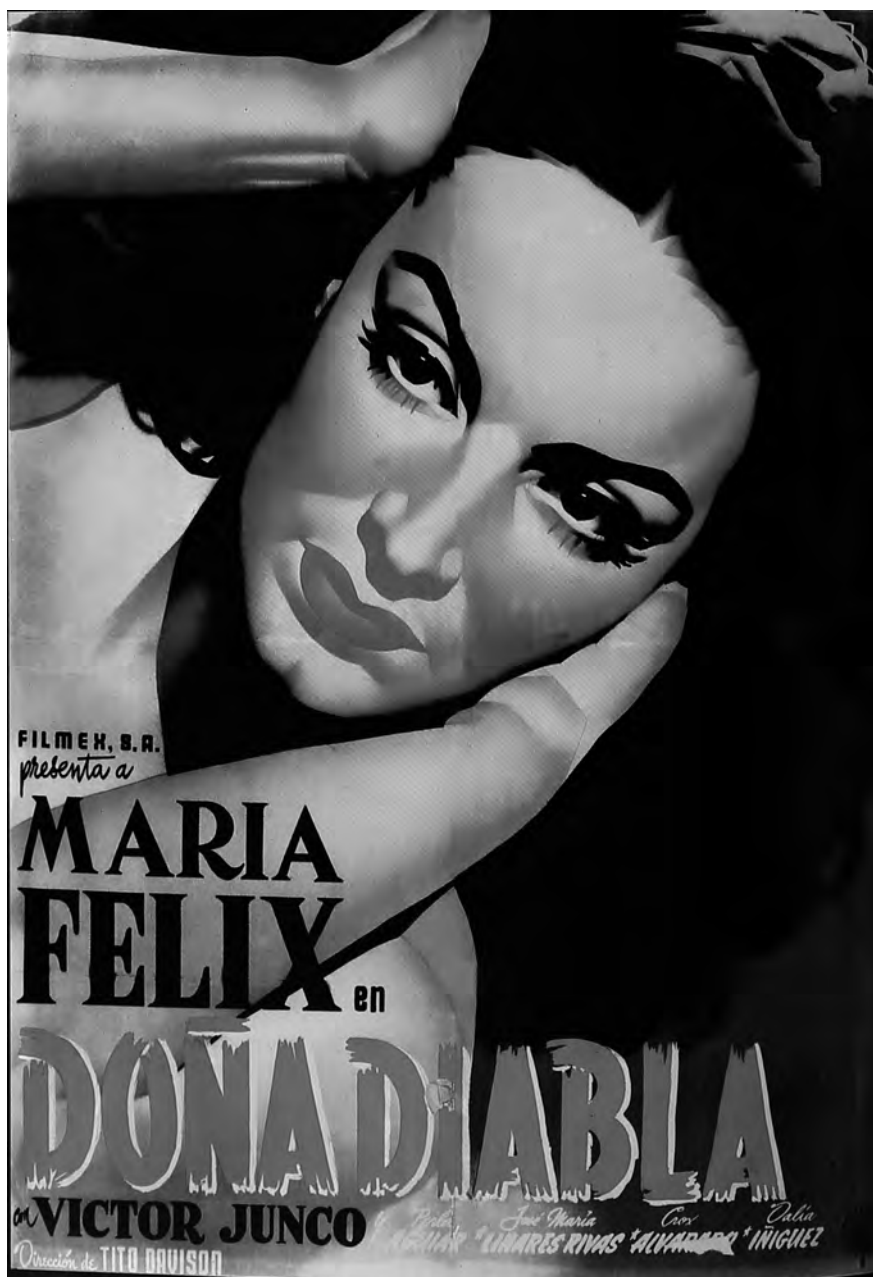
La película que prendió la mecha fue la comedia ranchera *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes, que significó la remembranza del México campirano, es decir, una sociedad rural estratificada, integrada por charros cantores y fanfarrones, mujeres sublimes, hombres acaudalados, amistosos y generosos, borrachos graciosos, chinas dóciles, y los caballos, los toros y los gallos, que formaban parte del escenario. Esta imagen nos presentaba un México arquetípico. Algunos filmes expresaron los aires modernizadores de los rostros femeninos que se respiraban en la belleza de María Félix en la cinta *El peñón de las ánimas*, de Miguel Zacarías. La película *Río escondido*, protagonizada por esa actriz y dirigida por Emilio “el Indio” Fernández, fue una solicitud del gobierno con el fin de que se enalteciera la labor de la profesora rural.

En la promoción de una nueva película se realizaba una intensa campaña publicitaria que incluía anuncios dibujados como los *lobby cards* y, sobre todo, carteles, los cuales tenían el propósito de cautivar al público y llevarlo a las salas de cine. Uno de los pioneros y maestros del cartelismo fue Juan Antonio Vargas Ocampo, que se dedicó a promocionar películas desde el año 1932. Su hijo, Juan Antonio Vargas Briones, siguió sus pasos, convirtiéndose en un cartelista versátil; ejecutó trabajos humorísticos de

estilo caricaturesco y de filmes melodramáticos. Otros cartelistas fueron Leopoldo Mendoza, quien tuvo una prolífera carrera con la realización de publicidad de películas; Eduardo Urzais Medizbolio con sus carteles humorísticos y José G. Cruz, quien destacó como cartelista de cine, guionista, dibujante y director de revistas de historietas, entre ellas *Santo*. *El Enmascarado de Plata*.



José Renau, “Jorge Negrete. Allá en el rancho grande”, en Armando Batra, *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro* (México: UAM / Editorial Terracota, 2017).



José Espert, “María Félix en Doña Diabla”,
en Armando Bartra, Sueños de papel.



Si por algo se caracteriza nuestro país es por su buen sentido del humor, el cual quedó registrado en los carteles cinematográficos con una pincelada estética, divertida y alegre. Recordar a estos cómicos es reconocer su aportación a la cultura popular de nuestro país, así como la de los creadores y técnicos que incursionaron a favor de la risa. Cabe destacar que el caricaturista Ernesto “el Chango” García Cabral fue uno de los creadores de los carteles de varias películas cómicas del cine nacional: dibujó a Joaquín Pardavé, a Resortes y a Tin Tan (*El rey del barrio* y *El revoltoso*), entre otros.

Litografías, carteles fílmicos, *lobby cards*, libros de distintas épocas dieron cuenta del cine mexicano, rindiendo así un justo y entrañable homenaje a esos personajes que, a través de la pantalla de plata y el ejercicio del drama o la risa, contribuyeron también a la formación de la identidad nacional.

La crónica de esa época, caracterizada por sus dibujos mordaces, nos mostró con detalle el curso de los acontecimientos, de la política nacional, sus cambios y reacomodos en la esfera cultural. La realidad de estos aspectos fue expresada en las estampas, lo cual resaltó la idiosincrasia y el sentimiento inconfundible que haría del pueblo mexicano el dueño de una identidad única. Esta creación artística logró su preeminencia porque los dibujantes contaron con un caudal rico y vasto que se atesora en el imaginario colectivo. Se podría decir que a los caricaturistas les fue suficiente ordenar y pulir los bocetos que del inconsciente común afloraron en su conciencia alerta.

Los humoristas gráficos crearon un discurso visual y verbal con el fin de que los lectores pudieran reflexionar, criticar y disfrutar. En las trincheras de papel se satirizó y enjuició a todos los personajes públicos de la época. La sociedad mexicana se ríe de todo y eso se refleja en distintas facetas de la cultura popular. El humor ha sido un elemento intrínseco con el cual se configura el sueño de identidad nacional que se explicita en la caricatura política del México del siglo xx.

Bibliografía

- Álvarez Junco, Manuel. *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*. Madrid: Ed. A. Machados Libros, 2016.
- Anda Alanís, Enrique X. de y Diana Paulina Pérez Palacios. *Estudios sobre imagen en publicaciones mexicanas del periodo 1920-1970*. Colección Cuader-

- nos del Seminario 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Barajas Durán, Rafael [El Fisgón]. *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México. Caricatura costumbrista mexicana del siglo xx*. Colección Carlos Monsiváis. México: Secretaría de Cultura de Ciudad de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Museo de Estanquillo, 2014.
- Bartra, Armando. *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Editorial Terracota, 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- Chavarrín González, Marco Antonio y Yliana Rodríguez González. *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*. Colección Investigaciones. México: El Colegio de San Luis / Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2017.
- Franco, María Teresa. Presentación a *Homenaje a Ernesto García Cabral. Maestro de la línea*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Mural Diego Rivera / Editorial RM, 2008.
- Frías y Soto, Hilarión, Ignacio Ramírez, Juan de Dios Arias, Andrés Henestrosa, José María Rivera, Pantaleón Tovar y Niceto de Zamacois. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Presentación de Rosa Beltrán. Colección Clásicos para Hoy. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Frost, Elsa Cecilia. *Las categorías de la cultura mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Historia de la vida cotidiana en México. V. Siglo xx. La imagen, ¿espejo de la vida?* Dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru. Coordinación de Aurelio de los Reyes. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ibarra, Ana Carolina, coordinadora. *Una mirada al siglo XIX a través de la prensa mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.
- Ortiz Gaitán, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”. En *Historia de la vida cotidiana en México. V. Siglo xx. La imagen, ¿espejo de la vida?* Dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru. Coordinación de Aurelio de los Reyes. Vol. 2. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2006.



- Reyes García, Aurelio de los, coordinador. *Miradas al cine mexicano. Vol. 2.* México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- Saborit, Antonio, coordinador. *El Universal Ilustrado. Antología.* México: El Universal / Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Volkow, Verónica. *La mordedura de la risa. Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo.* México: Fondo de Cultura Económica, 2015.





Ernesto García Cabral, "El rey del barrio",
Ernesto García Cabral, *La vida en un volado*, 2005.





“Cartel para Rumba caliente”, en Rafael Barajas,
¿Actuamos como caballeros o como lo que somos?
El humor en el cine mexicano, 2018.
Museo del Estanquillo. Col. Carlos Monsiváis.

Las sendas de la promoción de *Barandal*
(1931-1932), *Cuadernos del Valle de México*
(1933-1934) y *Taller* (1938-1941)



Xalbador García

Si hubiera que elegir un punto de arranque para la literatura moderna mexicana, la respuesta no sería una obra, ni siquiera un autor. Esa distinción la ostenta una revista. *El Renacimiento*, en su primera época (1869), de Ignacio Manuel Altamirano y Gonzalo A. Esteva, marca el inicio de una nueva estación en las letras nacionales. Tras la expulsión de los invasores franceses, la comunidad letrada nacional percibió en el periodismo, en formato de revista, el vehículo idóneo para animar la república cultural y artística en nuestro país. Vendrían, posteriormente, *Revista Azul* (1894-1896), *El Renacimiento* (en su segunda aparición: 1894), *Revista Moderna. Arte y Ciencia* (1898-1903) y *Revista Moderna de México* (1903-1911), por mencionar los proyectos más importantes en el ámbito del periodismo cultural hasta el siguiente acontecimiento —la Revolución de 1910—, que modificaría el paradigma político de la nación: de una dictadura personal se pasó a una dictadura de partido, no sin antes sufrir una cruenta guerra civil que, por supuesto, tuvo ecos en la literatura nacional.

Durante la primera mitad del siglo xx las revistas siguieron asumiendo un papel protagónico en las letras mexicanas. No existe un autor de renombre que no haya experimentado la aventura de publicar en sus páginas. Las diversas generaciones las tomaron como su arma de reconocimiento y también de lucha, al tiempo que las revistas han servido como actas de nacimiento de diversas promociones. Es tan fuerte el legado de los proyectos editoriales en México que varios de los animadores de las letras nacionales son bautizados con el título de sus revistas. Un asomo a la cronología de la literatura mexicana verá en las publicaciones periódicas la heráldica de identificación de diversos grupos: *Contemporáneos* (1928-1931), *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942) sirven para

designar tanto a la revista como a las cofradías, nunca homogéneas, que impulsaron los proyectos editoriales.

Esta manera de ser un ente centrífugo de las publicaciones periódicas, en cuyo alrededor se integran personajes, ideas, géneros, discursos, modas, ideologías, polémicas, obras, se debe a la nobleza de sus páginas. Éstas lo mismo sirven para que los recién llegados vivan sus primeros acercamientos en el terreno de la literatura —con todo lo que implica la exposición de obra al público— como para que los nombres consagrados vuelvan sobre sus propias palabras, con el propósito de afianzar su obra o para proponer un nuevo acercamiento a la literatura donde se privilegie la comunión entre generaciones. *San-Ev-Ank* (1918) sería un buen ejemplo de lo primero; *El Hijo Pródigo* (1943-1946) de lo segundo.

Respecto al rito de iniciación de los escritores mexicanos en los proyectos editoriales periódicos, José Luis Martínez lo reconocía de esta manera: “En las revistas hacen nuestros escritores sus primeras armas; allí se forman y de allí parten para más ambiciosas empresas. Los libros pocas veces muestran la verdadera evolución de nuestros autores; las revistas, en cambio, registran cada día su curiosidad, sus preferencias, las formas de sensibilidad, su progreso o su decadencia”.¹

Siguiendo la misma ruta iniciática, Salvador Toscano, Rafael López Malo, Octavio Paz Lozano y Arnulfo Martínez Lavalle, jóvenes entre los 16 y los 19 años, decidieron iniciarse como escritores con su propia revista. Animada en los corredores de la Escuela Nacional Preparatoria —de donde tomaron su nombre—, *Barandal* (1931-1932) fue una revista de grupo, de ruptura y de sentido cosmopolita, con el escepticismo, la crítica y la búsqueda como los soportes de su discurso. La juventud, el interés político, la ambición de conocer y reconocerse en el mundo nutrieron el talante, a veces violento, otras lúdico e inocente, de la publicación. Con el mismo ímpetu de renovación literaria, al cuadro titular de la revista se sumaron los nombres de Manuel Moreno Sánchez, Manuel Rivera Silva, Julio Prieto, Humberto Mata y Ramírez, Adrián Osorio, Raúl Vega Córdoba, Enrique Ramírez y Ramírez y José Alvarado.²

1 José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949* (México: Conaculta, 1990), 98.

2 En cuanto a la nómina de *Barandal*, hay algunos errores que se han heredado de investigación en investigación. Enrique Krauze coloca a Alberto Quintero Álvarez como “coeditor” de la revista, lo cual es inexacto, ya que el joven poeta, en las fechas de la publicación, ni siquiera había arribado a Ciudad de México: Octavio Paz, *El poeta y la Revolución*, Debolsillo (México: Penguin Random House, 2014), 74. Mientras tanto, Guillermo Sheridan escribe sobre el carácter de la revista y sus animadores: “*Barandal* se abstenía



Una vez constituida *Barandal*, tuvo una extensión de entre 16 y 24 páginas, fue registrada “como artículo de 2ª clase con fecha de 31 de julio de 1931” y tuvo una vida práctica de ocho meses, de agosto de 1931 a marzo de 1932, durante los cuales se publicaron siete números mensuales. El retraso en su sexta entrega provocó que este volumen apareciera como doble: “enero-febrero”. Su dirección postal fue Guerrero 75, México, D. F., desde donde se enviaban los ejemplares, con un costo de 20 centavos cada uno. La suscripción a seis números era de un peso. Su formato de presentación estaba constituido por un dossier y la sección Notas. Intermitentemente apareció el apartado Temas y sólo una vez el de Publicaciones y Libros Recibidos, en la cuarta entrega. A partir del número dos, los anunciantes fueron el Banco de México, Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México y dos revistas: *Contemporáneos* y *Síntesis*. En el apartado de publicidad de la última entrega de la revista se anunció la próxima preparación del libro *Notas desde Abraham Ángel*, de Manuel Moreno Sánchez, bajo el sello de Ediciones de Barandal. El volumen era un agregado del texto publicado en el número 6, pero nunca vio la luz. Así, la intención de la revista por tener su editorial quedó frustrada.

La publicación contó con 59 colaboraciones, incluidos los suplementos. De ellas, tres fueron críticas de arte, una crítica teatral, tres obras dramáticas (o lo que pudieran considerarse obras dramáticas), 17 ensayos con diversos temas, desde política hasta historia; una entrevista, o más bien fragmento de entrevista, a Stalin; cuatro notas informativas, cuatro reseñas de libros y 15 colaboraciones en el género lírico donde muchas veces, en la misma entrada, aparecía más de un poema del mismo autor, dando como resultado la publicación de 23 poemas en total. De las nacionalidades de los colaboradores hubo un argentino: Juan Jacobo Bajarliá; un cubano: Juan Marinello, y un español: Cristóbal de Castro; un francés: Paul Valéry; un holandés: Johan Huizinga; un italiano: Marinetti; dos estadounidenses: Waldo Frank y la precoz Hilda Conkling; igual número de rusos: Vladimir Dixon y Stalin;³ tres alemanes: Karl Haebler, Pablo Luis Landsberg y Albert Einstein. Y 38 mexicanos, de los cuales quien

tenazmente de discutir asuntos de ‘organización social’ a pesar de que Efraín Huerta y Enrique Ramírez y Ramírez presionaban sus flancos para orientarla hacia la política”, en *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz* (México: Ediciones ERA, 2004), 126. Sin embargo, Huerta no era parte del grupo que confeccionó el proyecto, ni muchos menos colaboró en sus páginas, como se verá más adelante.

3 Más que una colaboración, se trata del fragmento de una entrevista que unos estudiantes le hacen al líder soviético.

más colaboraciones ostentó fue Salvador Toscano con 12, entre ensayo, crítica teatral, narrativa, poesía, reseñas, nota informativa y traducción. Los colaboradores gráficos fueron Adrián Osorio, con una fotografía en honor al Día de Muertos en la cuarta entrega; Julio Prieto con una pintura en el número tres y Manuel Rodríguez Lozano con cinco óleos, basados en motivos indígenas, aparecidos como suplemento en la séptima entrega de la revista.⁴

Para los suplementos, la relación de algunos de los *barandales* con el grupo de Contemporáneos fue decisiva, tal y como comentaba Paz: “se nos ocurrió publicar, en cada número, como un suplemento aparte, poemas y textos de escritores que admirábamos: Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo. Los invitamos y todos ellos aceptaron”.⁵ Una quinteta de suplementos fue publicada. De Carlos Pellicer, “Cinco poemas”; Manuel Moreno Sánchez colaboró con “Notas desde Abraham Ángel”; Manuel Rodríguez Lozano presentó “Óleos”; Salvador Novo ofreció el avance de una novela que nunca terminó: “Lota de loco (fragmentos)”,⁶ y Xavier Villaurrutia, “Dos nocturnos”. De esta última edición Paz señaló:

Cuando nos dio los poemas para *Barandal* insistió en que los forros de la *plaque* fuesen del papel con que se cubren los muros de las habitaciones. Él mismo escogió la marca, el papel y los colores. Más que una confesión, una definición. Verde y oro sobre fondo negro: colores nocturnos como su poesía; *tapiserie*: el poema concebido como una forma cerrada, alcoba verbal cuyas paredes son páginas y las páginas puertas que, de pronto, se abren hacia un corredor que termina en un golfo de sombra.⁷

El formato y el carácter de los textos llamaron rápidamente la atención de los lectores inmediatos: alumnos y catedráticos de la Escuela Nacional Preparatoria. “El primer número provocó un gran escándalo en la preparatoria”, rememoraría Paz.⁸ Profesores, estudiantes y escritores se

4 En las colaboraciones gráficas es necesario apuntar que además aparece un pequeño dibujo de una sirena en el número cuatro, sin firma, pero atribuible a Prieto.

5 Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra* (México: FCE, 2003), 9.

6 Así lo asegura Octavio Paz, *ibid.*

7 Octavio Paz, “Contemporáneos”, en *Obras Completas 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano* (México: FCE, 1994), 71.

8 Diana Ylitaliturri, “Letras de ‘Barandal’”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 7 (1999): 166.



divertían con el tono de la publicación. José Rojas Garcidueñas recordaba: “*Barandal* fue revista literaria estudiantil, casi tan fugaz como otras; pero mejor que muchas que le precedieron y la han seguido”.⁹ En el mismo tono escribió Rafael Solana sobre el proyecto editorial:

Todos los estudiantes de primero de preparatoria, sobre todo los de la carrera de leyes, teníamos en el año de 1931 la ilusión de poseer una revista nuestra. Nos quedamos paralizados de admiración, de estupor, cuando un amigo a quien tuteábamos, un compañero de la escuela secundaria, Octavio Paz, sacó la suya, en agosto. Era una revista pequeña, de poco cuerpo, pero limpia, joven, nueva. Todo en ella parecía fresco. Y ver el nombre de uno de nosotros mismos, casi, de Octavio, que era apenas, escolarmente, un año mayor, nos deslumbraba, pues parecía poner al alcance de nuestras manos los sueños más caros.¹⁰

La misma admiración por los fundadores de la revista demostró Efraín Huerta:

Fuimos espectadores alucinados de *Barandal* y de los cuatro admirables que en él se acodaban, mirándonos como a pisoteables hormigas: López Malo, rubio y espigado, sarcástico e insolente, hijo del autor *La Bestia de Oro*; [...] Arnulfo Martínez Lavalle, que finalmente dejaría la literatura por la abogacía; Salvador Toscano, tan seguro de sí, tan noble y tan leal, y Octavio Paz, quien publicó en diversos números su poesía inmadura pero promisoría.¹¹

La buena recepción de la revista no fue casualidad. Con todas las dudas y las arrogancias y las experimentaciones que puede haber entre los 16 y los 19 años, la juventud de *Barandal* se reveló en sus páginas. Del lado literario, el tono de incertidumbre le brindó a la revista un carácter de ruptura, antes de continuidad, en torno a los proyectos editoriales y los discursos que habían hilvanado las generaciones anteriores. A pesar de la amistad y la cercanía de algunos de los jóvenes con sus mayores,

9 José Rojas Garcidueñas, “Salvador Toscano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 5, núm. 18 (1950):10.

10 Rafael Solana, “*Barandal*, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, en *Las revistas literarias de México* (México: INBA, 1963), 187.

11 Efraín Huerta, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, pról. de Mónica Mansour (México: UNAM, 1983), 28.

ni Contemporáneos ni estridentistas fueron sus faros literarios. Se deslizaron de la pugna sobre nacionalismo y cosmopolitismo que se daba en ese momento en las letras nacionales para posicionarse como individuos universales. Sus letras eran universales en tanto reconocían su origen mexicano, y eran mexicanas en tanto abrevaban de la literatura universal. Respecto a su perspectiva como agentes sociales, el escepticismo fue el refugio que hallaron ante la vorágine ideológica de la década de los 30. Ninguna doctrina los seducía totalmente. En “Notas sobre la juventud” —una declaración generacional—, Raúl Vega Córdoba aseguraba: “aplastada por nueve años de educación vacilante, [la juventud] ve que razonablemente tendrá que creer y se encuentra en que ya *NO PUEDE CREER*”. Ni Marx, ni Freud, que “nos torturan, nos apasionan”, les ofrecían una respuesta absoluta a aquellos muchachos que veían en el recelo su mejor manera de reaccionar ante “el panorama caótico universal”.¹²

Hijos de la década roja, durante la cual las tensiones entre el fascismo, el comunismo y el capitalismo anunciaban un enfrentamiento mundial, los *barandales* hicieron del escepticismo el talante de su publicación. Todo lo ponían en duda. Ni revolucionarios, ni camaradas de izquierda, ni cófrades de los discursos autoritarios. Se trataba de una revista de dudas. Lo mismo sucedía con su perspectiva literaria. En “Ética del artista” —otra de las poéticas de la publicación—, Octavio Paz disertó sobre la elección que tenían que hacer como jóvenes entre arte comprometido y arte puro. El autor analizaba las dos perspectivas, junto con el ideario que sostenía a cada una. Luego de reflexionar sobre la tradición de la que emanaban las corrientes en pugna, terminó por decidirse por otro tipo de creación. Se trataba de un arte basado en el “misterio”. Un arte que significaba ser individuos completos, sin soslayar su realidad, sin menospreciar el mundo, pero sobre todo sin desconocer la exigencia de la creación: “¿Hemos de dejar que el misterio obre en nosotros, como pide La Rochelle?, o ¿hemos de angustiarnos por saber los destinos ocultos que pesan sobre nosotros? Aunque quizá esta pregunta, esta angustia de los jóvenes por saber el sentido de la obra, sea una muestra de que el misterio ya está obrando”.¹³

12 Raúl Vega Córdoba, “Notas sobre la juventud”, *Barandal*, núm. 3 (1931), ed. facs. (México: FCE, 1981), 78-85. Las mayúsculas-cursivas son del original.

13 Octavio Paz, “Ética del artista”, *Barandal*, núm. 5 (1931), ed. facs. (México: FCE, 1981), 149-151.

El cierre de Paz, “el misterio”, es una paráfrasis del texto de Albert Einstein, titulado “Lo que yo creo”, publicado en el mismo número de *Barandal*, y el cual se presentaba como una declaración de intenciones sobre las creencias políticas y vitales del físico alemán. El científico mencionaba que existían zonas vedadas para el razonamiento humano y que sólo se nutrían de la fe como el sustento de la religiosidad de los individuos.¹⁴ De esta manera, a la desconfianza y a la crítica, los jóvenes sumaron la fe y el misterio para reconocerse como escritores, pero también como hombres de acción. Para ellos, vida y obra eran inseparables.

Otro de los elementos que estuvo presente en la revista y que nutrió la poética del grupo fue el humor corrosivo. En la sección Notas, escritas por Salvador Toscano, pero comúnmente aparecida sin firma, se atacaba a escritores, libros y académicos. En el número de apertura, los poemas de Antonio Caso fueron los criticados. En el quinto, Alfonso Junco (“Juanco”), a quien tildaban de “beato y académico”, sufrió el embate junto a su libro titulado *Cristo*. También arremetieron en agravio de los “claros varones” de la Academia de la Lengua que “han hecho su víctima” a Genaro Fernández MacGregor. El ámpula de la sección llegó hasta Alfonso Reyes:

Alfonso Reyes publica el tercer libro de este año: *La saeta*, a la que antecedieron *El testimonio de Juan Peña* y *5 casi sonetos*. En el último, con su exacta prosa, nos entrega un relato de un paseo con Falla, por la ciudad de Sevilla, en busca de las clásicas saetas que figuran como epígrafes en cada una de las páginas que sirven como antecedentes a algo que pudieran llamarse capítulos. Ilustra este último libro Moreno Villa, con unos que el propio Reyes llama trazos.¹⁵

Otros a quienes ridiculizaron en la última entrega de Notas fueron Samuel Ramos, “director náufrago”, y “Ermulo” Abreu Gómez, “arqueólogo de Nepantla, Sor Juana y Dorothy Schons”.¹⁶ Con el humor como telón de fondo, la actitud escéptica, en cuanto a ideologías y teorías artísticas, *Barandal* cumplió su cariz de revista iniciática. Fue un laboratorio

14 Albert Einstein, “Lo que yo creo”, *Barandal*, núm. 5 (1931), ed. facs. (México: FCE, 1981), 164-165.

15 “Notas”, *Barandal*, núm. 5 (1931), ed. facs. (México: FCE, 1981), 166-168.

16 “Notas”, *Barandal*, núm. 7 (1931), ed. facs. (México: FCE, 1981), 210.

juvenil, el punto de inicio para un grupo de jóvenes escritores que la tomaron, más que como un puerto seguro a dónde arribar, como un sueño de navegación.

Un año y cinco meses después de *Barandal* apareció *Cuadernos del Valle de México*, bajo la misma dirección postal: Guerrero número 75, en el Distrito Federal, pero con el sello de Ediciones Ámbito. A pesar de repetir los preceptos de su primera publicación al definirse como una revista de grupo, de ruptura y con sentido cosmopolita, los soportes para el carácter del nuevo proyecto eran otros, principalmente la inserción en un discurso de izquierda. Los jóvenes, antes dudosos, se habían definido por el comunismo y así lo demostraron en su nueva revista. El primer número, correspondiente a septiembre de 1933, ostentaba ya los cambios del discurso. En el cuerpo de redactores Martínez Lavalle dejó su lugar a José Alvarado y Enrique Ramírez y Ramírez, junto a los conocidos titulares de *Barandal*: Rafael López Malo, Octavio Paz y Salvador Toscano. Las modificaciones se acentuaron desde el título de la publicación, la cual buscaba otros horizontes más allá de la Escuela Nacional Preparatoria.

Si *Barandal* se vislumbró como el espacio propicio para la discusión escolar, *Cuadernos del Valle de México* sería la heráldica de la ciudad, y su desencanto y su historia. Si *Barandal* fue la primera experimentación con tintes lúdicos, *Cuadernos del Valle de México* se convertiría en el umbral hacia la madurez. Y aún más importante: si la primera era una publicación de duda y escepticismo, la segunda se prefiguró como una revista de afirmaciones. No sin tintes críticos, el perfil de la publicación se definía como marxista. En los ensayos nucleares de la revista, el escepticismo de los jóvenes desapareció por completo. Ya ni siquiera hubo espacio para los cuestionamientos. La elección había sido tomada. Los de *Cuadernos del Valle de México* se reconocían como artistas comprometidos sin descuidar la estética; eran marxistas sin olvidar la crítica.

Tal vez debido a la separación de Octavio Paz de la publicación —sólo colaboró con un poema dividido en dos partes—,¹⁷ el carácter de *Cuadernos del Valle de México* se ha percibido como dudoso, sin “tendencias políticas específicas”. Sin embargo, el sentido de la revista se encuentra en los textos de los otros miembros del grupo, como “Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética” de Ramírez y

17 Octavio Paz, “Desde el principio”, *Cuadernos del Valle de México*, núm. 1 (1933), ed. facs. (México: FCE, 1981), 330-331.



Ramírez,¹⁸ “La revolución y la novedad”¹⁹ de José Alvarado y “En el hilo de Anabela (fragmento)” de Salvador Toscano.²⁰ Estos textos dotaron de un sentido ideológico de izquierda al proyecto. Si este sentido ideológico no tuvo más eco entre la promoción, se debió principalmente al radicalismo de algunos de sus miembros, al interés más allá de la literatura que a varios alejó de las letras, y a la poca vida de la publicación.

Con sólo dos números correspondientes a septiembre de 1933 y enero de 1934, y con entregas de aproximadamente 31 páginas, *Cuadernos del Valle de México* se adjudicó dos importantes logros en su contenido. El primero fue el poema de Rafael Alberti, “Un fantasma recorre Europa”, que marcaría a los jóvenes del Grupo Taller, debido a que les mostró que un artista comprometido no tenía que renunciar a la creación de literatura con alto rigor estético. El segundo fue la publicación de un fragmento de *Ulises*, en versión de Ricardo Orozco, una de las primeras traducciones al español de la gran novela de James Joyce. El contenido de la revista presentó cuatro entradas líricas con siete poesías en total, cinco ensayos, dos textos narrativos y una reseña. Sus colaboradores fueron todos mexicanos, a excepción de Alberti, español, y Joyce, irlandés. Con un diseño discreto, utilizando tipografía de la familia Books y Times, los lectores recibieron positivamente el proyecto. La revista, además, les mostró el camino a los más jóvenes. Si algo expuso *Cuadernos del Valle de México* fue que las letras no eran un territorio vedado, sino al contrario, eran un espacio en constante búsqueda de nuevas voces. Hacía falta valor, arrojo y algo de inconsciencia.

Desde ese momento Rafael Solana ya preparaba su *Taller Poético* (1936-1938), que fungió como bisagra entre los *barandales* y los otros jóvenes, compañeros casi todos de la Escuela Nacional Preparatoria, con quienes compartía el gusto por la literatura y la afinidad ideológica de izquierda. Luego de su revista de autor, Solana azuzó a sus camaradas desde las páginas del diario *El Popular*. En el texto titulado “La juventud de piedra”²¹ criticaba su inacción, a lo que Alberto Quintero Álvarez le res-

18 Enrique Ramírez y Ramírez, “Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética”, *Cuadernos del Valle de México*, núm. 1 (1933), ed. facs. (México: FCE, 198), 321-322.

19 José Alvarado, “La revolución y la novedad”, *Cuadernos del Valle de México*, núm. 2 (1934), ed. facs. (México: FCE, 1981), 357-358.

20 Salvador Toscano, “En el hilo de Anabela (fragmento)”, *Cuadernos del Valle de México*, núm. 2 (1934), ed. facs. (México: FCE, 1981), 340-341.

21 Rafael Solana, “La juventud de piedra”, *El Popular*, 2 de octubre de 1938: 5.

pondió con “La juventud en presencia”, donde proponía un nuevo proyecto que se abriera a otros géneros, no sólo a la poesía, que era la esencia de *Taller Poético*.²² Con Efraín Huerta como el tercero de los involucrados y una vez delineado el proyecto —más en un sentido generacional que programático—, se lo presentaron a Octavio Paz, quien se unió al cuerpo de redacción de la revista que fungiría como su pasaporte a la historia de la literatura nacional: *Taller*.

Con una presencia destacada en el canon mexicano, la publicación ostentó dos etapas. La primera de ellas corresponde a las cuatro entregas de apertura: 1 (diciembre de 1938), 2 (abril de 1939), 3 (mayo de 1939), 4 (julio de 1939). Durante este lapso *Taller* se presentó como una revista de grupo, de ruptura y con sentido cosmopolita. Alrededor del cuadro titular, la publicación fungió como receptor de los dos corros que constituían la promoción. De *Barandal* y *Cuadernos del Valle de México* se integraron Salvador Toscano, Rafael López Malo, José Alvarado, Arnulfo Martínez Lavalle, Manuel Moreno Sánchez, Manuel Rivera Silva, Julio Prieto, Humberto Mata y Ramírez, Adrián Osorio, Raúl Vega Córdoba, Rafael Vega Albela, César Ortiz, Raúl Rangel, Ignacio Carrillo Zalce y Enrique Ramírez y Ramírez. Mientras que de la gavilla de jóvenes de *Taller Poético* se sumaron Carmen Toscano, Emmanuel Palacios, Enrique Gabriel Guerrero Larrañaga, Manuel Lerín, Mauricio Gómez Mayorga, Octavio Novaro y Ramón Gálvez. La cercanía con Huerta también sumó a Carlos Villamil Castillo, Antonio Magaña Esquivel, Guillermo Olguín Hermida, Heriberto García Rivas, Ricardo Cortés Tamayo, Alberto T. Arai y José Revueltas.

Ya con un trabajo en diversos medios y libros publicados por parte de los involucrados, en las páginas de la revista se acabaron los ensayos, al igual que se difuminaron las dudas de aquellos novísimos poetas mexicanos. La revista fue así un punto de llegada, más que uno de partida. En sus páginas ya no se cuestionaban las ideologías o se satirizaba a los mayores, sino que los protagonistas dialogaron de igual a igual con otras generaciones y grupos, descartaron ideas que les parecían inadecuadas para su discurso y eligieron los derroteros por donde andar, sin necesidad de soportes ajenos. Es significativo, en este sentido, el ensayo “Razón de ser” de Octavio Paz, que se ostentó como la poética de la revista. El texto abundaba sobre la diferencia de las promociones que los precedían, con el fin de justificar y dibujar la silueta de su propio grupo. Basado en la

²² Alberto Quintero Álvarez, “La juventud en presencia”, *El Popular*, 9 de octubre de 1938: 4.



teoría de las generaciones de Ortega y Gasset, Paz definía el concepto de “juventud” como el motor del cambio cultural, artístico y biológico de las sociedades. Sin embargo, en el plano estético denunciaba el anquilosamiento que habían sufrido las generaciones pasadas cuando se dejaron llevar por la novedad, nutrida casi siempre por la desilusión. Expresaba que esas juventudes tenían una perspectiva nublada por el desencanto de la guerra que, en ocasiones, los había hecho ser reactivos a los discursos que les precedían. La primera diferencia entre promociones era justamente la discordancia histórica: “Nosotros estamos antes de la gran hecatombe próxima; ellos después”.²³ El esnobismo, el talante cosmopolita, el carácter intransigente y la inteligencia de sus hermanos mayores —los Contemporáneos— hicieron que esas generaciones crearan un arte lírico, arte que ya no respondía a las necesidades de los integrantes de *Taller*.

Los de su grupo, planteaba Paz, veían en la literatura una vía para cambiar el mundo, siempre y cuando esta vía estuviera acompañada de acción. Sin caer en el arte comprometido, pretendieron que sus palabras no se encontraran aisladas de la humanidad, que vivía algunas de las horas más críticas de la historia. Dijeron sí al trabajo estético; sí al arte puro; sí a los discursos que enriquecieran la obra; sí a la apertura del mundo. Sí a todo ello, pero sólo si lo que se agregara a la tradición fuera una literatura con sentido humano, que vibrara, viviera y entrara al combate que les demandaba su tiempo: “Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre”. Por eso *Taller* no pretendía “ser el sitio en donde se asfixia una generación, sino el lugar en donde se construye al mexicano, y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte”.²⁴

En su segunda etapa —5 (octubre de 1939), 6 (noviembre de 1939), 7 (diciembre de 1939), 8 y 9 (enero-febrero de 1940), 10 (marzo-abril de 1940), 11 (julio-agosto de 1940) y 12 (enero-febrero de 1941)— el perfil de la revista cambió radicalmente con la incorporación de los exiliados republicanos. Tras la llegada de los españoles, *Taller* quedó constituida por Octavio Paz, como director, y Juan Gil-Albert, como secretario. Integraron la redacción Ramón Gaya, José Herrera Petere, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Solana y Lorenzo Varela, en ese orden. En la sexta entrega se integró al equipo Rafael Vega Albela quien,

²³ Octavio Paz, “Razón de ser”, *Taller*, núm. 2 (1939), ed. facs. (México: FCE, 1982), 151.

²⁴ *Ibid.*

por su deceso, dejó de aparecer entre los redactores en el décimo número. Ocuparon su lugar José Alvarado y el republicano Juan Rejano.

El diseño de la portada de la primera a la cuarta entrega de *Taller* es sumamente modesto. El título de publicación subrayado, bajo el cual se lee “revista mensual”, es acompañado de una pequeña viñeta que, en su número inicial, está firmada por María Izquierdo. Los otros artistas plásticos que colaboraron en estos números fueron Ramón Gaya, Pedro Sánchez, Jesús Guerrero Galván, Juan Soriano y Miguel Prieto. Además, se incluyó la obra de José Moreno Villa, que ilustró los poemas de García Lorca y el retrato de Rimbaud hecho por Verlaine. En su segunda etapa, la publicación cambiaría de manera total. Como el propio Paz lo aseguró: “físicamente la revista fue más atractiva aunque demasiado parecida a *Hora de España*. No podía ser de otro modo: las dos revistas fueron hechura de Gaya”.²⁵ Desde ese momento *Taller* entró, posiblemente sin que sus fundadores lo reconocieran de manera consciente, en la tradición de las revistas del exilio español. Se volvió la primera revista hispano-mexicana.

Por su rico contenido, preparación y propuestas artísticas, los suplementos de *Taller* fueron una de las características más destacadas de la publicación. En orden y a partir de la quinta entrega, éstos fueron *Fragmentos sobre el amor y las mujeres*, de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza; *Liras*, bajo el cuidado de Pablo Neruda; *Endechas*, de sor Juana Inés de la Cruz; *Poesías*, de Luis Carrillo de Sotomayor; *Poemas*, de T. S. Eliot; *La Retama (La Ginestra)*, de Jacobo Leopardi y *Diarios íntimos*, de Charles Baudelaire. En cuanto a los géneros, *Taller* ofreció la oportunidad de conocer un panorama de la poesía joven del México del momento. Presentar las voces novísimas de la literatura nacional se percibía como “un ‘ejercicio espiritual’”. De ahí nuestro interés por Novalis, Blake, Rimbaud”,²⁶ lo que también se demostraba en los ensayos, así como en los suplementos de la revista, que abundaron sobre el género. De esta manera, junto a obras de autores mayores y de las traducciones de poesía en lenguas extranjeras, una de las vetas de contenido de *Taller* fue la lírica. Presentó 51 entradas con un total de 196 poemas. El otro afluente importante de la revista fue el ensayo, de cuyo género brindó 40 textos, el cual va de la mano con las reseñas que, en muchas ocasiones, se presentaban como pequeños ensayos en torno a la obra analizada, de los que la publicación brindó 45 ejemplos. Además, ostentó nueve textos narrativos, seis notas informativas, cuatro críticas

25 Paz, “Contemporáneos”, 99.

26 *Ibid.*, 66.



de arte, un discurso y una epístola. Los contenidos que la revista vendió por separado fueron los suplementos de sor Juana, Luis Carrillo de Sotomayor, Rimbaud, T. S. Eliot y el libro *La educación de los sentidos*, de Rafael Solana, único de los volúmenes que vio la luz con el sello de la publicación. El contenido de *Taller* ofreció 160 entradas, compartidas entre 64 colaboradores. De ellos, 28 fueron mexicanos y 25 españoles, lo que demuestra el carácter hispano-mexicano de la revista. Junto con ellos estuvieron dos alemanes: Federico Hölderlin y Pablo Luis Landsberg; dos franceses: Baudelaire y Rimbaud; un argentino: Aníbal Ponce; un chileno: Pablo Neruda; un estadounidense: T. S. Eliot; un guatemalteco: Luis Cardoza y Aragón; un italiano: Giacomo Leopardi y una uruguaya: Sara Ibáñez. Entre los colaboradores que más destacaron fueron Octavio Paz y Alberto Quintero Álvarez, con 14 y 13 textos, respectivamente, seguidos de Huerta y Solana, con nueve colaboraciones cada uno.

En el aspecto económico, luego del primer número financiado por Solana, la supervivencia de la revista no pudo haberse dado sin la ayuda de Eduardo Villaseñor, un funcionario, diplomático y él mismo escritor en su juventud, quien había sido impulsor del Fondo de Cultura Económica en 1934, cónsul general de México en Nueva York en 1935, administrador del Banco Nacional de Crédito Agrícola en 1936, consejero del Banco de México en el mismo lapso, subsecretario de Hacienda de 1938 a 1940, y director general del Banco de México hasta 1946. El mismo personaje era amigo de los republicanos que llegarían a México, lo que también influyó en su acogida en la revista. Es fácil reconocer la mano de Villaseñor en la publicidad que se presentaba en *Taller*. Los anuncios del Banco de Crédito Agrícola, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, Seguros de México, S. A. y el Fondo de Cultura Económica fueron mediados por el político.

El otro mecenas de la revista, a partir del séptimo número, fue Alfonso Reyes, quien el 7 de noviembre de 1939 “presta” la cantidad de 150 pesos a la publicación. Paz rememoraba: “nos ayudó mucho Alfonso Reyes a través de anuncios de La Casa de España, una ayuda que después nos quitó Cosío Villegas, pues no era amante de la literatura y menos de la joven literatura”.²⁷ Los anuncios de los libros de La Casa de España que aparecen, promocionando diversos títulos, hasta en siete ocasiones en *Taller*, son también por mediación de Reyes. Igualmente, la publicación

27 Ylizaliturri, “Letras de ‘Barandal’”, 54.

recibió sustento de los librereros. La publicidad así lo devela con la propaganda de Editorial América, Librería Porrúa, Biblioteca del Estudiante Universitario, Editorial Losada y Editorial Cvltvra. Asimismo, *Taller* tenía intercambio publicitario con *Letras de México*.

Como sucedió en todos los sentidos de la revista, los españoles la nutrieron de publicidad. Anuncios de las novedades y las colecciones de Editorial Séneca, a cargo de Bergamín, y las revistas de exiliados *España Peregrina* (1940) y *Romance* (1940-1941) se exhibieron en *Taller*. Incluso, estas últimas compartieron la publicidad del Bar Paolo, Aseguradora Mexicana y la Asociación Hipotecaria Mexicana, negocios que seguramente llegaron a *Taller* por instancia de los republicanos que, en ese momento, ostentaban más visión en proyectos editoriales. Los otros anuncios que figuraron en las páginas de la revista fueron la promoción de *Voces de España*, antología preparada por Octavio Paz; *Saludo de alba*, de Alberto Quintero Álvarez; *La educación de los sentidos*, de Rafael Solana, y los suplementos de la revista, así como una curiosa publicidad sobre clases de inglés por correspondencia.

Como puede verse, la injerencia de los exiliados fue total en *Taller*. Su involucramiento la dotó de un aspecto más profesional y cosmopolita. La nómina de sus colaboradores y su contenido la sustentan como una de las revistas en castellano más trascendentales del siglo xx. Ante estas virtudes, en un principio los mexicanos recibieron de forma positiva a los españoles. Sin embargo, luego se sintieron excluidos de su propio proyecto. Las colaboraciones de Huerta, Quintero Álvarez y Solana empezaron a escasear, lo mismo que las de los otros jóvenes. Incluso, en el último número de la publicación se percibe el agotamiento de *Taller* al mostrar reseñas de libros, antes que ensayos o poemas. Al interior, esta lucha entre nacionales y extranjeros germinó la consumación de la revista. Al exterior, la promoción vivía también pugnas ideológicas que acabarían por dividir al grupo para siempre. Si el pacto de hierro entre Alemania y Rusia en 1939 les sembró dudas sobre su apoyo al comunismo, el asesinato de León Trotski, el 21 de agosto de 1940 en su casa de Coyoacán, terminó por separarlos de manera completa. Como un compromiso implícito, los jóvenes omitieron pronunciarse sobre el atentado en *Taller*. El silencio pudo leerse como una declaración de intenciones por parte de la promoción a favor del magnicidio, o como el respeto a la libertad de pensamiento por el que pugnaban desde sus primeras incursiones literarias. Lo cierto es que se negaron a exhibir públicamente el enfrentamiento que se fraguaba

en privado. Aunque todos por igual estaban ligados a las corrientes de izquierda, unos se encontraban más cercanos al Partido Comunista y los más radicales siguieron la línea del Kremlin. La llama crítica que había nacido en *Barandal* aún seguía viva y terminó por alejarlos como amigos, camaradas y compañeros literarios.

Los desencuentros dentro y fuera de la revista fueron los causantes de la finalización de *Taller*. Con la desaparición de la revista también se diluyó el grupo, esa promoción de jóvenes que se desarrolló durante una década, de 1931 a 1941, y que fraguó en su interior plumas imprescindibles para la literatura mexicana como Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas. Un grupo que presentó, desarrolló y maduró su literatura en revistas: *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México* y *Taller*, cuya trascendencia se percibe en los ecos que nos llegan hasta hoy.

Bibliografía

- Alvarado, José. “La revolución y la novedad”. *Cuadernos del Valle de México*, núm. 2 (1934), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 357-358.
- Einstein, Albert. “Lo que yo creo”. *Barandal*, núm. 5 (1931), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 162-165.
- Huerta, Efraín. *Aquellas conferencias, aquellas charlas*. Prólogo de Mónica Mansour. Textos de Humanidades 35. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Krauze, Enrique. *Octavio Paz. El poeta y la Revolución*. Debolsillo. México: Penguin Random House, 2014.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- “Notas”. *Barandal*, núm. 5 (1931), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 166-168.
- “Notas”. *Barandal*, núm. 7 (1931), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 210.
- Paz, Octavio. “Contemporáneos”. En *Obras Completas 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Círculo de Lectura. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Paz, Octavio. “Desde el principio”. *Cuadernos del Valle de México*, núm. 1 (1933), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 330-331.



- Paz, Octavio. "Ética del artista". *Barandal*, núm. 5 (1931), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 147-151.
- Paz, Octavio. "Razón de ser". *Taller*, núm. 2 (1939), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 151.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Quintero Álvarez, Alberto. "La juventud en presencia". *El Popular*, 9 de octubre de 1938: 4.
- Ramírez y Ramírez, Enrique. "Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética". *Cuadernos del Valle de México*, núm. 1 (1933), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 321-322.
- Rojas Garcidueñas, José. "Salvador Toscano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 5, núm. 18 (1950): 9-17.
- Sheridan, Guillermo. *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Ediciones ERA, 2004.
- Solana, Rafael. "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva". En *Las revistas literarias de México*, 185-207. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Solana, Rafael. "La juventud de piedra". *El Popular*, 2 de octubre de 1938: 5.
- Toscano, Salvador. "En el hilo de Anabela (fragmento)". *Cuadernos del Valle de México*, núm. 2 (1934), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 340-341.
- Vega Córdoba, Raúl. "Notas sobre la juventud". *Barandal*, núm. 3 (1931), ed. facs. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 78-85.
- Ylizaliturri, Diana. "Letras de 'Barandal'". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 7 (1999): 157-191.



Washington, DC: Roma conquistó Grecia y se llevó como botín a mil escritores para enseñar su lengua y su literatura a los romanos. La gran poesía de Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio fue también lo que Alfonso Reyes dice del modernismo: un caso de “independencia involuntaria”, pues sus autores quisieron nada más imitar a los poetas griegos.

Ningún cambio literario puede producirse si no es en contacto con otra cultura. Estas apropiaciones antes se habían dado sólo por correspondencia (los libros y las revistas importadas); en el México de los 40 pudieron realizarse mediante el intercambio directo. La élite intelectual española y muchos escritores y artistas europeos, sobre todo franceses o de expresión francesa, se habían trasladado a Ciudad de México, una ciudad que nada tiene en común con la de 1990 [año en que se escribe este texto] y vivió en aquellos años su mejor época. Los desastres de la guerra hicieron posible la aparición de *El Hijo Pródigo* (1943-1946), equivalente a lo que fueron para Argentina *Sur* y para Cuba, *Orígenes*.

El fervor de la obra ajena

El Hijo Pródigo publicó 42 números. Su fundador y director fue Octavio G. Barreda. Al salir como representante de México en las recién fundadas Naciones Unidas, en 1945, Barreda confió la dirección a Xavier Villaurrutia. Isaac Rojas Rosillo administró la revista; Alí Chumacero, Celestino Gorostiza, José Luis Martínez, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo y Rafael Solana fueron sus principales redactores.

¹ Este texto, que se reproduce íntegro, se publicó en el “Inventario” del 17 de septiembre de 1990, *Proceso*, núm. 724. Pese a que los coordinadores trataron de mantener su presentación original, lo editaron ligeramente para la uniformidad de algunos criterios editoriales.

Es fácil consultarla, ya que en 1983 Felipe Garrido y Manuel Fernández Perera hicieron una edición facsimilar en 13 volúmenes, para la serie *Revistas Literarias Mexicanas Modernas* que publicó Martínez cuando estuvo al frente del Fondo de Cultura Económica. Sólo *Contemporáneos* ha sido tan bien estudiada como *El Hijo Pródigo*. Alfredo Villanueva Buenrostro (1965) y Merlin H. Forster (1966) levantaron sus índices. Francisco Caudet hizo su antología para Siglo XXI Editores (1979). María de Lourdes Franco Bagnouls ha analizado la otra gran revista de Barreda, *Letras de México* (1937-1947), en un libro de 1981, y ha reunido las obras del fundador (1985) y la prosa de Bernardo Ortiz de Montellano (1988). El propio Barreda narró la historia en una conferencia de 1962 que fue su testamento y despedida, y figura en *Las revistas literarias de México* (1963).

En 1990 la vemos de otra manera. Tenemos la perspectiva de un ciclo cerrado que empezó en *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*, cuando “movido por el fervor de la obra ajena, Barreda olvidó la práctica de su propia vocación”, como dijo Chumacero en 1964. *Letras de México* se fundó para reseñar los libros a medida que iban saliendo. En sus 134 números fue mucho más allá. Por ejemplo, en septiembre de 1938, a propósito de la visita de André Breton, presentó una notable antología surrealista con traducciones de César Moro y José Ferrel.

América y Europa

Cuando aparece *El Hijo Pródigo* en abril de 1943, con la victoria en Midway se ha disipado el peligro de un ataque japonés contra México. A los enfrentamientos de 1937 sucede la política de “unidad nacional” para luchar contra el nazifascismo. La URSS es aliada de los Aliados. En su inmensa mayoría los escritores mexicanos son partidarios de la Francia libre y el general De Gaulle. Pero, sobre todo, el mito de la invencibilidad de Hitler se ha roto con la victoria soviética en Stalingrado y el triunfo de Montgomery sobre Rommel y el Afrika Korps en los desiertos de Túnez. Mucho después se sabrá que en aquel abril ocurrió también el exterminio, tras una resistencia heroica, del gueto de Varsovia.

Dentro de la pequeña historia, Barreda cuenta que en 1942 empezó *Cuadernos Americanos*. Iba a ser hasta su muerte en 1985 la obra heroica de Jesús Silva Herzog, pero sus números iniciales fueron planeados por Juan Larrea, el poeta español que hizo casi toda su obra en francés. La amargura de Larrea contra una Europa insolidaria que permitió la derrota de la

República, aunada a la increíble violencia de la *Blitzkrieg* contra la población civil, lo llevaron a creer en la liquidación de la cultura europea y el surgimiento de una nueva era en las Américas. La tertulia del café París consideró absurdo proclamar el fin de Europa y decidió hacer una revista “de cultura universal, sin limitaciones de espacio, de todos los tiempos”. Quien lo incitó con más vehemencia a hacer “una revista de categoría” fue, dice Barreda, Octavio Paz.

Perderse para encontrarse

André Gide, espíritu tutelar de *Contemporáneos*, no aparece en *El Hijo Pródigo* hasta los números 34 y 35. Sin embargo, al nombre de la revista no le es ajena la paráfrasis que en 1907 hizo del capítulo V del Evangelio según san Lucas, y que en México han traducido Villaurrutia y Marco Antonio Campos: hay que perderse para encontrarse, es preciso salir para regresar. En la interpretación de Barreda, el hijo pródigo es el tiempo, “péndulo que va y viene, que sale y que regresa, como el Quijote, Ulises y peer Gynt”.

El Hijo Pródigo fue el resultado de la colaboración entre varias generaciones o promociones mexicanas: el Ateneo de la Juventud, sobre todo Reyes; la de 1915, que le dio algunos de sus colaboradores más frecuentes: Ermilo Abreu Gómez, Antonio Castro Leal y Francisco Monterde; *Contemporáneos*, en primer término Villaurrutia y Gilberto Owen, en menor medida Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación; *Taller*: Paz y Solana, con algunas intervenciones poéticas de Efraín Huerta; y los que tenían 25 años en 1943 y comenzaron poco antes en *Tierra Nueva*: Chumacero y Martínez. Barreda desempeñó funciones consulares en los tiempos de la polémica entre arte puro y arte revolucionario. Su ausencia le permitió cumplir después una función que hizo posible, entre otras cosas, reconciliar el modernismo y la vanguardia. En su revista aparece a menudo y con nuevos poemas Enrique González Martínez y se dedican estudios a los dos poetas de la *Revista Moderna* que desaparecen en aquellos años: José Juan Tablada y Rafael López.

Los mexicanos se unen en *El Hijo Pródigo* con los españoles de 1927 (abundan los textos de José Bergamín, Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas), los anteriores a ellos, como Enrique Díez-Canedo, que culmina aquí su gran trabajo de crítico y cronista; y los más jóvenes como Max Aub, Antonio Sánchez Barbudo y María Zambrano. Es notable



la presencia de autores de lengua francesa residentes en México: Victor Serge, Benjamin Péret, Jean Malaquais, Émilie Noulet. Y otro tanto la colaboración de los hispanoamericanos, estuvieran o no en el país: Luis Cardoza y Aragón, César Moro, Alfredo Cardona Peña, Emilio Adolfo Westphalen. Del grupo *Orígenes* sólo se encuentra a Fina García Marruz. No hay mención alguna a José Lezama Lima. En cambio, Villaurrutia comenta las *Ficciones* y los *Poemas* de Borges, y aparece un joven poeta de *Sur*, J. R. Wilcock, quien terminará su vida como escritor italiano y actor en las películas de Pasolini.

El escenario y la pirámide

Contra lo que sugiere esta descripción, no fue una revista conciliadora ni ecléctica: vivió entre grandes polémicas. Ya en el primer número las suscitó el pintor español Ramón Gaya al decir que Posada era un simple “gráfico” y no un artista. Diego Rivera pidió su expulsión del país. Aunque *El Hijo Pródigo* no se opuso al muralismo, sí negó radicalmente el concepto de que era la única pintura mexicana posible. En sus páginas se reproducen textos de Orozco y Siqueiros (que pide aprovechar todos los adelantos tecnológicos para fortalecer el realismo), pero mediante ensayos y reproducciones se abre espacio a otra expresión plástica. Hay en 1944 dos textos fundamentales de Barreda sobre Tamayo y Soriano. Se contribuye a la valoración del arte indígena con estudios sobre las máscaras, los perros prehispánicos y las milpas tarascas. El trabajo más notable en este campo es la “Estética de la pirámide” de Paul Westheim, el gran crítico alemán que iba a escribir libros imprescindibles acerca de estos temas.

Otro tanto se hace a favor del arte virreinal y de los artistas anteriores al muralismo como el impresionista Joaquín Clausell. Se da rango artístico a la fotografía y se reproducen las imágenes hoy clásicas de Manuel Álvarez Bravo. El cine es visto como una industria que no sabe estar a la altura de los artistas empleados por ella. Hay tan sólo un guion de Villaurrutia, “La mulata de Córdoba”, una reseña sobre Eisenstein y una sátira de Solana contra los productores: “Estrella que se apaga”.

Como espectáculo y sobre todo como literatura dramática, el teatro es el mayor interés de la revista. En cada número se publica una obra —para empezar *El gesticulador* de Rodolfo Usigli— y se pide que se presente a los autores mexicanos, se den medios de vida para ellos, la noche no sólo ofrezca la posibilidad de divertirse en los cabarets, se auspicie a

los grupos experimentales como alternativa a un teatro comercial aún representado con acento madrileño que en México resulta postizo. Si en algo triunfó la política cultural de la revista fue en ese terreno. Existe ya un teatro nacional que no ha reconocido su deuda con *El Hijo Pródigo*.

Las modificaciones del relato

Todavía menos se ha apreciado lo que hizo por la narrativa mexicana. Hasta en los textos más elogiosos se le reprocha su desinterés. Ciertamente dio mayor importancia a la poesía y en la revista aparecieron muchos poemas, como los de Cernuda y de Paz, que hoy, tantos años después, seguimos leyendo. Con todo, su influjo sobre el cuento y la novela es casi tan importante como el que tuvo respecto al drama. Acaso podamos dividir nuestra narrativa en un antes y un después de *El Hijo Pródigo*.

En ningún número faltan relatos o fragmentos de novela. En el 8 (noviembre de 1943) junto al primer ensayo y traducción de los *Cuatro cuartetos* que acababa de aparecer en Inglaterra y debemos a Usigli, Martínez publica “La técnica en literatura”, un texto sobre todo aquello que hace literario un texto y lo vuelve comunicable. La técnica, según Martínez, es sencillamente el arte de hacer bien las cosas. Poco después el comentario editorial se pregunta por qué la novela se ha quedado atrás de la poesía mexicana. Y da la respuesta: exige tiempo, soledad sostenida, aislamiento prolongado, lujos que no pueden darse escritores y escritoras mexicanas, pues deben trabajar en otras cosas para darse tiempo de hacer lo que les gusta.

La aportación más significativa está en las reseñas, invariablemente muy críticas, en las que Chumacero, Martínez y Sánchez Barbudo no cesan de combatir la improvisación y el apresuramiento de nuestros novelistas y defienden el cuento no como apéndice de la novela o ejercicio para ella, sino como género válido por sí mismo y difícil de lograr. Sobre todo, los tres comentaristas de ficción logran el triunfo sobre el enclítico. Después de estas notas ya nadie pospone el pronombre al verbo y dice “atole” en vez de “le ató” o “condújolo” en lugar de “lo condujo”. Los enclíticos, dice Chumacero, “entorpecen la expresión natural del estilo”. Estas notas no figuran en la antología de Chumacero que hizo Miguel Ángel Flores: *Los momentos críticos*. Las de Martínez se compilaron en *Literatura mexicana, siglo XX* que está a punto de aparecer en la SEP, 40 años después de su primera edición. En *Primeras letras*, Enrico Mario Santí ha recuperado las colaboraciones de Octavio Paz.





Caudet afirma que la prosa narrativa ocupó un lugar secundario en *El Hijo Pródigo*, si bien reconoce que se publicaron autores como José Revueltas y Agustín Yáñez, quienes poco después iniciarían la moderna novela mexicana. Hace falta llamar la atención sobre los cuentos de Solana y Castro Leal, nunca estudiados ni incluidos en las antologías, ni siquiera en la excelente y muy amplia de Christopher Domínguez Michael, porque sus temas y su estilo no tuvieron antecedentes ni continuadores y en su medio fueron la negación del “no hay más ruta que la nuestra”. La revista se quejaba de que nuestra novelística “monótonamente realista” no diera posibilidades a una literatura de imaginación como la que Borges y su círculo practicaban en Argentina. En cambio, ha perdido vigencia la queja de que casi todos los cuentos y novelas traten del campo y no haya una visión de la capital que en esos años está pasando “de región más transparente a ciudad tentacular”. Hoy más bien se lamenta el exceso de novelas urbanas.

Sin embargo, en los años de la revista aparecen *Ensayo de un crimen*, primera novela acerca de la capital como era en los años iniciales de los 40, y los cuentos fantásticos de Francisco Tario, ahora justamente revalorados. No hay mención alguna a Tario y la novela de Usigli obtiene una reseña muy negativa de Solana. Poco después, Martínez fulmina la *Nueva grandeza mexicana* de Novo.

La literatura no es un lujo

El Hijo Pródigo se publicó bajo condiciones de guerra en papel muy corriente, excepto el *couché* de las láminas en blanco y negro. Fue una revista a la vez elegante y pobre. No pagaba las colaboraciones y no debe de haber tirado más de 500 ejemplares, muchos si se comparan con los 300 de *Orígenes* que ha rescatado Marcelo Uribe en una edición ejemplar de *El Equilibrista*. En 64 páginas a doble columna cabían unas 120 cuartillas por número. Imposible hacer justicia en una simple nota a 2 mil 668 páginas (5 mil 40 cuartillas). Nada se ha dicho de la reproducción de textos antiguos, la constante presencia del surrealismo, el interés por las letras inglesas y alemanas, los textos filosóficos, lo mucho que hizo *El Hijo Pródigo* para consolidar el ensayo como género.

Los editoriales, titulados “Imaginación y realidad”, sintetizaron la política de la revista. Justificaron el “Estado mecenas” porque “en países

como el nuestro donde han florecido todos los vicios de las democracias y casi ninguna de sus virtudes no queda más recurso que el Estado”. Pugnarón por el libro mexicano, que 50 años después se encuentra muy lejos de haber resuelto sus problemas de distribución. Definieron al crítico como “la persona que ayuda a leer, a oír o a ver, no como aquella que hace de la crítica medio de ostentación personal o venganza privada en vez de servir al público”.

Sobre todo insistieron en que dentro de la modernidad científica y política la literatura no es un lujo. Barreda define la democracia como el acceso de todos a lo que hoy es privilegio de unos cuantos. En vez de buscar la destrucción de lo que se considera aristocrático debe tratarse de que llegue a todos. En el tercer número se pregunta qué pueden hacer como escritores para derrotar a Hitler y para que llegue la justicia social, el pan necesario a todos. Y responde: “Hagamos pues literatura, poesía, teatro, recreación de lo entrañable humano, no esteticismo ni propagandismo”.

El Hijo Pródigo luchó por la diversidad y la pluralidad tanto como por la crítica. No volverá a existir una revista así, no se repetirán las condiciones que la hicieron posible. Pero en 1990 podemos repetir lo que ellos dijeron hace medio siglo: no queremos dictaduras.



Las revistas literarias, piezas claves en la construcción del campo artístico mexicano. Primera mitad del siglo XX



María Andrea Giovine Yáñez

Digamos también y fundemos en esto la esperanza, que todas las figuras lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, están accionadas por una fuerza profunda: EL ANHELO DEL PUEBLO, que como un sismo acciona la superficie del país. Esperemos que algún artista, o los artistas, lleguen a ser de ese anhelo LA VOZ.

Diego Rivera, “De pintura y cosas que no lo son”,
La Falange, núm. 5 (1923).

El siglo XX fue el siglo de las revistas y, en México, específicamente las literarias fueron abundantes y exitosas. En sus páginas se construye un proyecto de país —o múltiples proyectos de país—, un proyecto de nación intelectual, y se teje una idea de América Latina, al tiempo que se muestra en la práctica y se reflexiona en la teoría qué es la literatura y qué es el arte de ese siglo.¹ Asimismo, se discuten y toman forma, cambian y se reconfiguran diversos conceptos como lo mexicano, el nacionalismo, la identidad, el indigenismo, el regionalismo, el cosmopolitismo, la modernidad, entre muchos más. El diálogo con las artes visuales es de una intensidad notable. Pocas son las revistas literarias que no dedican alguna sección a abordar temas de artes plásticas o visuales, y pocas también las que no incluyen imágenes de obras de artistas del presente o del pasado. En el periodismo, en general, el diálogo entre visualidad y escritura está muy presente, más aún en las revistas literarias, en las cuales es un

¹ Me centraré en las artes visuales exclusivamente. Sin embargo, es preciso dejar de manifiesto que en las revistas literarias también hubo una intensa discusión sobre teatro, ópera, danza, incluso cinematografía. Las secciones dedicadas a la música son una constante. En cuanto a la crítica y la teoría del contexto musical mexicano destacan, por ejemplo, las plumas de Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, por mencionar sólo dos ejemplos de principios de siglo.



eje medular. Para Fernanda Beigel, las revistas son fundamentales en la construcción del campo cultural latinoamericano y en la gestión de identidades nacionales:

Las revistas, y en general el editorialismo programático, muestran de manera privilegiada las distintas inflexiones del proceso de autonomización de lo cultural en nuestro continente. En primer lugar, sus límites difusos y su particular dependencia con otros campos. En segundo lugar, los alcances de los proyectos político-culturales que surgen en determinadas brechas que se producen en el “espacio de posibilidades” que transita en las relaciones del campo cultural con el campo del poder. Estas condiciones determinan la existencia de “bisagras culturales” que constituyen territorios fértiles para la pregunta por la identidad nacional.²

En el presente texto, me concentraré en las revistas literarias y en cómo, a lo largo de todo el siglo pasado, entre artistas de la palabra y artistas de la imagen se estrecharon lazos estéticos e ideológicos que resultaron en el perfilamiento del campo³ artístico mexicano. La prensa fue, sin duda, una arena de perenne confrontación en donde florecieron las polémicas y los debates entre grupos artísticos y visiones estéticas que definieron el escenario del arte en el siglo pasado, especialmente en la primera mitad. Parto de la premisa de que, en gran medida, las revistas literarias funcionaron como escaparates de la plástica y en ellas se consolidó un debate muy fructífero que orientó las concepciones sobre el arte mexicano y la práctica artística de sus principales exponentes. No cabe duda de que los artistas del siglo pasado —pintores, grabadores, acuarelistas, escultores, fotógrafos, dibujantes— dieron muestra de su trabajo en los circuitos de exhibición propios de la plástica: museos, galerías, exposiciones, muros de edificios. Sin embargo, al mismo tiempo, la mayoría participó de manera constante y entusiasta en publicaciones periódicas y libros, a través de lo cual sus obras y sus propuestas estéticas llegaron a

2 Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos para la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana* 8, núm. 20 (enero-marzo de 2003): 109.

3 En relación con el concepto de “campo”, tomado de Bourdieu y que tan fructífero como problemático ha resultado en muchos contextos, suscribo las palabras de Fernanda Beigel, quien lo aplica al estudio de las revistas culturales latinoamericanas y señala lo siguiente: “asumimos aquí, siempre en relación con la idea de *campo social* como ‘espacio de posibilidades’, que tiende a orientar las búsquedas de los sujetos de un determinado sector de la sociedad, así como aporta el universo de problemas, referencias y conceptos”; *ibid.*, 111.

un público amplio, que no necesariamente es el mismo que el que asiste a los museos o galerías. El tiraje de las revistas, y su consecuente alcance, su reproductibilidad y su permeabilidad en la esfera de lo cotidiano, pasando del quiosco a la mesa del consultorio, de la sala de estar al autobús, son rasgos que permiten afirmar su importancia en la diseminación de las artes visuales durante todo el siglo XX y en la generación de repertorios de imágenes a través de las cuales se construyó un imaginario de temas y recursos propios de lo mexicano en el periodo posrevolucionario y hasta prácticamente mediados del siglo pasado, cuando se abre la puerta hacia el cosmopolitismo y hacia nuevas tendencias estéticas que poco a poco fueron dejando de lado los nacionalismos y exploraron nuevas tendencias de la visualidad, como el geometrismo y el abstraccionismo.

Desde mi perspectiva, la participación de los artistas visuales en la cultura impresa, es decir, en revistas, periódicos y libros, puede dividirse en cuatro tipos: a) Colaboraciones *ex professo*, en otras palabras, realización de dibujos, ilustraciones, fotografías, grabados realizados para una publicación en específico y en ocasiones encomendados por su director con la indicación de algunas pautas específicas; b) Incorporación de obras que no fueron hechas *ex professo* para la publicación, pero que en ésta se reproducen y con ello se recontextualizan (por lo general se trata de la fotografía o reproducción visual de un óleo, un mural, una escultura, una talla, un grabado que no fueron hechos para esa publicación y que tienen una existencia fuera de las páginas de la revista, el periódico o el libro en cuestión; c) Presencia de ensayos, reseñas, textos críticos y teóricos sobre arte, ya sea sobre un movimiento artístico, un artista y su obra, una exposición; y d) Participación en alguno o en varios de los pasos del diseño editorial: puesta en página, diseño tipográfico, de cabezales, de orlas tipográficas, entre otros elementos.

La mayoría de las revistas literarias fueron proyectos concebidos tanto por escritores como por artistas visuales, fueron lugares de coexistencia entre las artes de la imagen y las de la palabra, terrenos compartidos en los que se construía conjuntamente desde la convicción de que las revistas son en sí mismas espacios dinámicos y cambiantes, laboratorios de sociabilidades y nichos de ebullición de ideas y planteamientos estéticos, ideológicos y, en algunos casos, incluso políticos. Cabe señalar que muchas proponían el subtítulo de revistas de arte o hacían explícita su filiación artística o su vocación cultural. Tal es el caso, por ejemplo, de *Savia Moder-*





na. *Revista Mensual de Arte; Irradiador. Proyector Internacional de Nueva Estética; Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura; México Moderno. Revista de Letras y Artes* (1920-1923), *Letras de México. Gaceta Literaria y Artística*, entre otros.

El arte mexicano del siglo xx tiene una vinculación innegable con la cultura impresa, a través de la cual floreció y llegó a incontables manos. Nunca hubo tanta reflexión sobre el arte y sus fronteras, sus objetos de estudio y sus funciones como en el siglo xx, y el debate sobre el arte simplemente no puede entenderse sin su presencia y difusión en las publicaciones periódicas, entre las cuales las revistas literarias ocupan un lugar central.

De la estética *art nouveau*, que encontramos en las primeras revistas que vio nacer un incipiente siglo xx, a la estética punk de los fanzines de los años 90, pasando por el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el arte nacionalista, el arte indigenista, el abstraccionismo y el geometrismo, las páginas de las revistas fueron verdaderos escaparates de la variada producción visual de ese siglo; en ellas encontramos los trazos y planteamientos estéticos de prácticamente todos los artistas de la modernidad y, a través de los ensayos sobre arte publicados en sus páginas, fueron el centro de una intensa discusión sobre el arte mismo, que desembocó en la propia definición de sus agentes, temas, técnicas, motivos y preocupaciones, por tanto, contribuyó a la consolidación del campo artístico mexicano.

Trazos y pinceladas en las revistas literarias de la primera mitad del siglo xx: apuntes historiográficos

Por razones de extensión, no me será posible hacer un análisis pormenorizado de todas las revistas literarias de la primera mitad del siglo xx que incluyeron colaboraciones de artistas visuales, pues fueron más las ilustradas que las que no contaron con imágenes o ensayos sobre artes visuales. Abordaré las más importantes y me detendré en algunos casos que me parece relevante destacar por su importancia en la conformación del campo artístico mexicano o porque han sido menos trabajados. Por ejemplo, se ha escrito mucho sobre las publicaciones de las primeras décadas del siglo, sobre *Savia Moderna* y su vinculación con la estética simbolista y *art nouveau* a través del imprescindible trabajo de Julio Ruelas, o sobre la importancia que tuvo el grupo de *Ulises* y *Contemporáneos* en la consolidación de varios artistas visuales afines a su proyecto estético, así



como sobre las publicaciones estridentistas y su aportación para definir los contornos de una estética de vanguardia nacional.

En *Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)*, Fernando Ibarra aborda varias publicaciones periódicas que fueron fundamentales para la construcción del campo artístico mexicano en el periodo posrevolucionario, un momento clave en el cual una de las principales interrogantes era cómo consolidar una identidad estética a un tiempo nacional y moderna. En ese libro se explora de manera muy detallada la presencia de la crítica de arte y el debate de ideas estéticas en varias revistas literarias fundamentales, como *Horizonte*, *Ulises* y *Contemporáneos*, y también se incluye el análisis de publicaciones especialmente dedicadas a las artes visuales como la revista *Forma*. *Revista de Artes Plásticas* y *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, al igual que la revista *Mexican Folkways*, abierta a varias temáticas, entre ellas el arte. Me permito citar a continuación el párrafo final de las conclusiones de Ibarra:

Los años de la posrevolución resultan imprescindibles para entender el desarrollo de la crítica literaria y la historia del arte en el México moderno. Sin Vasconcelos, sin el muralismo, sin las revistas literarias, sin los suplementos culturales y sin los distintos grupos de intelectuales que se dedicaron a discutir sobre la estética nacional, desde la trinchera de las letras o de las artes, no se podrían comprender ni el germen ni la evolución de los distintos discursos —revolucionarios o no— que marcaron el devenir de la cultura literaria y artística de la nación mexicana en los años posteriores.⁴

Si bien estas palabras se refieren a las décadas posteriores al fin de la Revolución, sin duda pueden extrapolarse a todo el siglo pasado, pues, aunque el debate fue evolucionando y adquiriendo distintos matices, durante todo el siglo XX, particularmente en la primera mitad, la estética nacionalista fue una constante, incluso cuando, al filo del medio siglo, se suma una contraparte importante, la estética cosmopolita, es decir, la discusión del arte mexicano y su lugar en el mundo, la tensión entre regionalismo e internacionalismo, que veremos aparecer una y otra vez, tanto en las propuestas surgidas de la práctica artística como en los ensayos críticos y teóricos sobre arte.

⁴ Fernando Ibarra Chávez, *Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)* (México: UNAM, FFyL, 2020), 264.

*Gladios*⁵ (1916) tuvo sólo dos números y reunió a algunos entonces jóvenes intelectuales que serían fundamentales en la fundación de otras revistas literarias posteriores, como Carlos Pellicer y Octavio G. Barreda. Tuvo una sección de artes plásticas, a cargo de Eduardo Chávez, en la que se publicaron artículos como “Arte patrio. Los elementos precortesianos”, firmado por Federico E. Mariscal. A pesar de su corta vida, *Gladios* pasó a la historia literaria como un importante antecedente de otros proyectos hemerográficos, fue una muestra del arte tipográfico de principios del siglo y del trabajo de los artistas cuyas obras incluyeron sus páginas. En el primer número se publicó un texto titulado “La misión social del arte”, firmado por Enrique Tovar y Ávalos, en el cual se destaca la convicción de que el arte debe tener una misión social: “El arte debe constituir una parte cada vez más importante de la solidaridad humana, de la mutua comunicación entre las conciencias; de simpatías físicas, mentales, que tiendan a unificar la vida individual y colectiva”.⁶ Esta idea, que retomarán José Vasconcelos y los muralistas, estaba en sintonía con muchas propuestas de las vanguardias europeas que buscaban diluir la brecha entre el arte y la vida, y que fueran una y la misma cosa. Ese primer número incluyó cinco grabados de lo que se llamó “Colección Gladios”, de Jan Stika, Mateo Herrera, Saturnino Herrán y Félix Parra, adheridos en cartulina, para coleccionarse por separado, lo cual habla del valor que se otorgaba a estas obras visuales, concebidas como obras de arte que el lector incluso podía mandar enmarcar. El segundo número incluyó tres grabados, numerados del 6 al 8 en continuación a los del primer número: “Palimpsesto” de Saturnino Herrán y dos de Sebastián de Arteaga. Incluye un ensayo dedicado a este último artista, firmado por Mateo Herrera, seguido por un texto de considerable extensión, “El impresionismo”, de la pluma de Rafael Vera Córdova, en el cual se reflexiona sobre las principales características de esta corriente artística que tanta fuerza había tenido en los años anteriores.

Un año después, en 1917, se publica *Pegaso*, cuyo subtítulo indica que se trata de una revista ilustrada. La primera cubierta, realizada por

5 *Revista Moderna de México* (1899-1903) y *Savia Moderna* (1906) son previas a *Gladios*, pero no entraré en detalles, pues el presente volumen incluye un texto específicamente dedicado a estas dos revistas. Baste decir aquí que ambas fueron imprescindibles en el tránsito del siglo XIX al XX y en la difusión de la estética simbolista, *art nouveau* y modernista.

6 Enrique Tovar y Ávalos, “La misión social del arte”, *Gladios*, núm. 1 (enero de 1916): 18.

Saturnino Herrán muestra, precisamente, un pegaso volando en el cielo por encima de unas cúpulas. El logotipo de la publicación es la cabeza de un pegaso. La revista tuvo una sección titulada Arte colonial, en la cual se hablaba sobre la arquitectura de ese periodo. Si bien *Pegaso* no se distingue por la inclusión de obras o artículos sobre artes plásticas, en los primeros números, el cabezal de algunas secciones, por ejemplo, Poemas inéditos, estaba acompañado por una ilustración o viñeta que, al igual que las letras, muestra las características de composición y de uso de la línea propias del *art decó*. Posteriormente, muchos de los cabezales se unificaron a través del uso de formas geométricas, como cuadrados, círculos y rectángulos, propios también del estilo *art decó*. Algunos números después, el diseño de los cabezales volvió a cambiar. La revista incluye muchas imágenes, en su mayoría fotografías, especialmente en la sección titulada La gran guerra, pero también imágenes publicitarias. Las de la tienda La Ciudad de Londres merecerían un análisis aparte, como excelentes ejemplos de obras realizadas a partir de los parámetros de la estética *art decó*. Las portadas son colaboraciones de distintos artistas, como Saturnino Herrán o E. de la Torre. Hay una sección titulada Caricatura extranjera, en la que encontramos numerosas viñetas cuyo tema se centra en el contexto de la guerra. También encontramos varias de la autoría de Carlos Neve, quien además fue colaborador de *Revista Azul*, *Multicolor* y *El Imparcial*.

El diseño editorial de *Pegaso* —la topografía de las páginas, el uso de letras dibujadas para cabezales, las viñetas, las cubiertas ilustradas y el logo de la revista— es un ejemplo excelente de una publicación que integró varios elementos del cánón estético de la época a su apuesta visual y formal.

La revista *México Moderno* (1920-1923) no incluye ninguna imagen en cubierta, sólo los nombres de la revista y del director, el número de tomo, la fecha, el sumario. Fue editada por la casa editorial establecida por Agustín y Rafael Loera Chávez, con el homónimo *México Moderno*. El primer número no contiene ilustración alguna. En los siguientes, se incluyen algunas fotografías. La importancia de esta revista para la conformación del campo artístico mexicano radica en los textos publicados en la sección titulada Artes plásticas de México, de la cual fue responsable Manuel Toussaint y en la que se discutió ampliamente sobre el arte visual de nuestro país, sus agentes y actores. En el número 9, a propósito de la importancia y función del arte, afirma Toussaint: “Un arte en plenitud, [sic] define su época. Si el arte no define una época, carece de valor fundamental; no será nunca ‘clásico’ porque no fue actual nunca. Será un arte





Figura 1. “Poemas inéditos” (cabezal), *Pegaso*, núm. 1 (8 de marzo de 1917): 5.

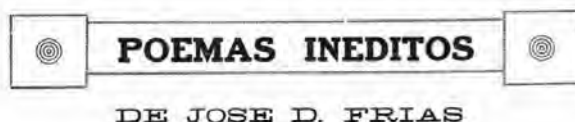


Figura 2. “Poemas inéditos” (cabezal), *Pegaso*, núm. 4 (29 de marzo de 1917): 5.



Figura 3. “Poemas inéditos” (cabezal), *Pegaso*, núm. 6 (12 de abril de 1917): 3.

de jamás. Y el arte que cumple su fin ideal y espiritual, es bueno siempre, dos veces: en su momento y en nuestra relativa eternidad”.⁷

Por estas mismas fechas, 1922-1925, *El Universal Ilustrado*, a través de la colección La Novela Semanal, da a conocer el trabajo de ilustradores como Andrés Audiffred, Cas (Guillermo Castillo) y Jorge Duhart, cuyas imágenes formarán parte indiscutible del repertorio visual de las primeras décadas del siglo pasado. En este mismo sentido, merece especial mención, a pesar de no ser exclusivamente una revista literaria, sino de contenido misceláneo, *Revista de Revistas*. El primer número apareció en enero de 1910 y sus llamativas cubiertas, muchas de ellas hechas

⁷ Manuel Toussaint, “Artes plásticas”, *México Moderno*, núm. 9 (mayo de 1921): 182.

por Ernesto “el Chango” García Cabral, muestran *flappers*, automóviles, salones de baile, escenas de un México que buscaba ser cosmopolita y moderno, imágenes que sin duda contrastan con los numerosos paisajes rurales, las escenas de provincia, las figuras indígenas y la revaloración del imaginario visual prehispánico que encontramos en numerosas publicaciones periódicas y que, a todo lo largo del siglo, irán construyendo a los ojos de millones de lectores una identidad estética filiada con el nacionalismo y lo mexicano, dos conceptos que serán abordados ampliamente por los trazos y las pinceladas de los artistas de la primera mitad del siglo pasado y cuyo trabajo estuvo presente en las revistas literarias, en particular, y en toda la prensa, en general.

En varias publicaciones de la primera mitad del siglo xx se incluyen textos sobre arte y arquitectura prehispánicas, y sobre arte colonial, en un intento por buscar en el pasado fuentes de inspiración y filiaciones para las propuestas artísticas nacionalistas.

Hay que decir que muchas revistas no literarias, sino de contenido cultural, político o misceláneo, así como aquellas destinadas a gremios específicos como las dirigidas a sindicatos, obreros y maestros también contaron con una importante contribución de artistas visuales y en sus páginas se construyeron y discutieron largamente nociones como identidad y nacionalismo, y se debatió —a veces de manera implícita y otras explícita, a veces con fines más didácticos y otros más críticos— sobre las muchas caras del arte mexicano. Entre ellas podemos mencionar *El Maestro*, *El Maestro Rural*, *Futuro*, *LUX* y *Frente a Frente*.

La Falange. Revista de Cultura Latina (1922-1923) contó con siete números y fue financiada por Vasconcelos. Sus portadas incluyeron obras de Abraham Ángel, Adolfo Best Maugard, Carlos E. González, Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano. Se incluyeron ilustraciones de Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Toño Salazar, Diego Rivera, así como de los artistas que hicieron las portadas. Varias décadas después, mirando en retrospectiva, Torres Bodet comentó: “Lo que hubiera podido ‘situar’ a *La Falange* era, junto con la acción folklórica de Ortiz de Montellano [...] nuestro fervor por la pintura mexicana”.⁸ Esta cita deja clara la importancia que la pintura revestía para el grupo y la intención de que tuviera un lugar central en la revista. Si bien *La Falange* no inclu-

⁸ Jaime Torres Bodet, “Tiempo de arena”, texto incluido a manera de prólogo en la versión facsimilar de *La Falange* (México: FCE, 1980), 8; publicado por primera vez en la colección Letras Mexicanas 18 (México: FCE, 1955), 168-171.



yó numerosos textos sobre arte, destaca el titulado “De pintura y otras cosas que no lo son”, escrito por Diego Rivera, quien había regresado a México dos años antes y en ese texto traza una suerte de estado de la cuestión de la escena pictórica mexicana:

Aparte del grupo de Coyoacán, sólo había la tendencia decorativa “nacionalista”, es decir, se empezaban a enjarrar los muros de San Pedro y San Pablo, y Best Maugard trabajaba solo en su casa y “era casi todo”. [...] Tiempo después, llegaron Siqueiros y de la Cueva llenos de ardor, fresco en sus ánimos de entusiasmo por la pintura sin tiempo, época ni modo, de los grandes italianos y el esfuerzo moderno de París. Es decir, de Picasso y los demás. Hoy todos están trabajando, Clausel [*sic*] ha resurgido y también Atl. Se cubre muro tras muro, todos trabajan; los primeros, junto con Guerrero (el que tan bien sabe el oficio de pintor) Mérida y Amero.⁹

Recordemos que apenas unos años antes, el Dr. Atl había fundado en Ciudad de México el Centro Artístico, cuna del muralismo, con el objetivo de crear un arte nacional. Entre los jóvenes pintores que formaron parte del Centro estuvieron Montenegro, Cantú, Alva, Orozco, Rivera y Siqueiros. Para entonces Vasconcelos, quien asumió el cargo de secretario de Educación Pública en 1921, había comenzado ya a comisionar a prometedores pintores para plasmar en los muros de la Secretaría y de la Escuela Nacional Preparatoria una visión de la historia de México que enfatizara la función social del arte, y que contribuyera a la alfabetización de los mexicanos y a la construcción de la identidad nacional a través de la muestra visual de temas como el pasado prehispánico y colonial, la Conquista, la Revolución, la lucha de clases, el hombre indígena, el universo obrero, la vinculación con la tierra y el ensalzamiento a los ídolos patrios. En su ensayo, Rivera se lamenta por la pérdida de contacto entre el público y los pintores, y comenta sobre las reacciones hacia los primeros murales:

Así es que cuando el público de estudiantes, empleados, profesores y personas más o menos letradas han visto los muros decorados... se han muerto de risa o han visto sus digestiones un poco turbadas por el asco y la indignación. [...]. Empezaron las críticas por escrito, lo más violentas posibles. Se trataba de molestar al que dio la posibilidad de ejecutar todos estos trabajos,

⁹ Diego Rivera, “De pintura y otras cosas que no lo son”, *La Falange*, núm. 5 (agosto de 1923): 269.

al Ministro José Vasconcelos, y se procedió como primera providencia a cubrir de insultos a Diego Rivera, que les pareció el más visible de los pintores del “Movimiento” [...] El pueblo y algunos espíritus preparados gustan de las pinturas y los pintores siguen trabajando.¹⁰

Los años en los que los artistas agrupados en torno a *La Falange* estaban trabajando con sus plumas y pinceles, fueron tiempos de notable intensidad para el debate sobre el arte pictórico mexicano. Ejemplo de ello es la célebre encuesta realizada por Óscar Leblanc, publicada en *El Universal Ilustrado* el 8 de marzo de 1923, titulada “¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?”, una pregunta que abrevaba de las posturas contrapuestas de los artistas que representaban el muralismo y los de las recién fundadas Escuelas de Pintura al Aire Libre, creadas como parte de los proyectos educativos de la posrevolución por Alfredo Ramos Martínez, a quien Vasconcelos nombró director de la Escuela de Bellas Artes en 1920. Otro ejemplo de la fuerza de este debate es el “Primer Congreso de Artistas y Escritores”, convocado por la SEP y realizado en mayo de 1923.¹¹ Hacia dónde llevar el arte mexicano, sus técnicas, procedimientos y temas eran extremos de una misma cuerda en la que un grupo jalaba hacia un rumbo y otro, hacia el contrario.

Un año después del último número de *La Falange*, surge la revista *Antena*, fundada por Francisco Monterde en 1924. Con cinco números de duración, sus cubiertas dieron cabida a la obra de los artistas del momento; inicia con la imagen en portada de un grabado en madera de Federico Lanau. En ese mismo número vemos un retrato de Tablada, realizado por Horta, acompañando sus Epigramas. La cubierta del tercer número muestra un linóleo de Norah Borges; en el cuarto número vemos “Atrio en Amecameca”, de Gabriel Fernández Ledesma, y el quinto y último número muestra un retrato de Abraham Ángel.

Bandera de Provincias. Quinquenal de Cultura publica su primer número en 1929, luego de dos décadas de una rica genealogía de revistas literarias que dejaron clara la importancia del binomio visualidad-escritura. La revista, que a decir de Emmanuel Palacios se preocupó tanto por la mexicanidad como por la universalidad, duró apenas un año y estuvo a cargo

¹⁰ *Ibid.*, 270.

¹¹ Para abundar sobre este tema, sugiero consultar la segunda parte del estudio de Marco Claudio Santiago Mondragón, “Revista *La Falange*: panorama general” (tesis de licenciatura, UNAM, 2018), acceso el 19 de mayo de 2022, http://132.248.9.41:8880/jspui/handle/DGB_UNAM/TES01000782451.



de un grupo amalgamado en torno a Agustín Yáñez, en Guadalajara. Su director fue Alfonso Gutiérrez Hermosillo y los escritores en torno a ella se autodenominaron “Grupo sin número y sin nombre”.

En el transcurso de un año justo, *Bandera de Provincias* cumplió, con qué desbordado entusiasmo, su programa: firme apoyo en la tierra propia, amplio vuelo hacia todos los rumbos geográficos y estéticos; preocupación por todos los campos de la creación artística: por las artes plásticas, por la música; volver los ojos hacia nuestra genuina y amplia tradición literaria e intelectual; proyectar el impulso hacia el futuro.¹²

A lo largo de sus 24 números, dos mensuales, encontramos la presencia de algunos de los artistas visuales más importantes del momento: Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Juan Hernández, Salvador Reyes, Leopoldo Llorente, Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Rubén Mora Gálvez.

La reflexión sobre música y teatro estuvo presente; sin embargo, la que se hizo sobre la plástica fue la de mayor peso. En la mayoría de los números se incluyen ensayos de artes visuales, con los debates más recurrentes del momento. En su afán de participar en el concierto de voces a nivel nacional sobre los temas artísticos más apremiantes:

No podía *Bandera de Provincias* dejar de enfrentarse al problema que planteaba el vigoroso movimiento de la pintura mexicana moderna y su búsqueda de inéditos caminos estéticos. Dio la debida atención a la pintura mural, sobre la que publicó artículos que intentaban, con la mayor hondura crítica, su justa y valorativa comprensión: Enrique Martínez Ulloa, José G. Zuno, Agustín Yáñez expresan la definición estética del “grupo”, admirativa del impulso épico que imprimieron nuestros “grandes” a la plástica pictórica de México: Francisco Goitia, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, el Dr. Atl. A su problemática y a uno de sus más singulares epónimos, José Clemente Orozco, se dedica un “Suplemento de preferencia”, el que, como *Bandera* misma, desde el primer número, quiso ser una pauta de renovación tipográfica, tan urgente en Jalisco.¹³

12 Emmanuel Palacios, “Bandera de Provincias”, texto incluido a manera de prólogo en la edición facsimilar de *Bandera de provincias* (México: FCE, 1986), 5; originalmente aparecido en *Las revistas literarias de México* (México: INBA, 1963), 13-34.

13 *Ibid.*, 6-7.

Los textos sobre arte y estética fueron varios y abordaron desde temas generales de arte hasta problemas específicos de la historia del arte, el pasado y el futuro de la producción artística y casos regionales de arte popular: “Una estética autóctona” (Carlos Sthal), “La Revolución mexicana y los cuadros de la Revolución de José Clemente Orozco” (Enrique Martínez Ulloa), “Los caminos de la pintura” y “La pintura mural” (José Guadalupe Zuno), “Los retablos y algunas sugerencias” (Alfonso Gutiérrez Hermosillo), “Los grandes pensadores de la pintura” y “Arte y realidad” (Martínez Ulloa), “Un pintor del México en revolución” (Gaston Poulain), “La talla en Jalisco” (Néstor González Luna), “Sobre la caricatura” e “Historia de la caricatura” (José Guadalupe Zuno), “Hibridismo en el folklore indígena” (Gilberto Moreno Castañeda), “Arte y tiempo” (Javier Vivanco) son algunos títulos de estos artículos. Entre ellos, cabe destacar el ensayo “Nacionalismo y cultura”, de Samuel Ramos, que, si bien no se circunscribe a las artes plásticas, incluye un debate que se refleja claramente en la producción pictórica de la época.

En el octavo número, de agosto de 1929, se publicó uno de los textos sobre arte más importantes de *Bandera de Provincias*, “La Revolución mexicana y los cuadros de la Revolución de José Clemente Orozco”, firmado por Enrique Martínez Ulloa. La toma de postura del autor es clara desde el subtítulo “Impopularidad de la Revolución y del arte revolucionario”. Se trata del primer capítulo del ensayo que dio título al texto y que se publicó en tres entregas. Sobre el pintor jalisciense se afirma lo siguiente, en oposición a Rivera:

Clemente Orozco es de los pintores mexicanos el que más difícilmente se acopla al espectador. El espectador de sus cuadros, cuando cree haber encontrado “una idea” se halla con una mera “impresión”. Y las impresiones, lejos de aclarar el problema de la inteligencia artística, lo agravan. Ante Diego Rivera se puede adoptar una actitud serena, sin más preocupación que apartar de los ojos el deslumbramiento causado por la maravilla del color, que no deja ver los cuadros, sino que como que los oculta, y hasta se puede afiliar la ironía a la vista de ciertos detalles. Ante Clemente Orozco no es posible la serenidad.¹⁴

14 Enrique Martínez Ulloa, “La Revolución mexicana y los cuadros de la Revolución de José Clemente Orozco”, *Bandera de Provincias*, núm. 8 (agosto de 1929): 2.

Es posible entender en las palabras de Martínez Ulloa que este tipo de ensayos influían en la concepción del arte y del espectador, ofrecían a los lectores interpretaciones de obras y de gestos artísticos, invitaban a mirar a partir de ciertas pautas planteadas, e iban desarrollando en ellos una idea de las artes plásticas desde los planteamientos de sus autores.

En el número siguiente, el noveno, encontramos el texto “Leyenda, paradoja: México”, de Rafael Heliodoro Valle, ilustrado con una imagen de Roberto Montenegro en la que se ven unas cúpulas tradicionales de la arquitectura colonial mexicana, presumiblemente de Taxco, por el contenido del artículo. En ese mismo número continúa el texto antes mencionado de Martínez Ulloa, quien plantea los siguientes cuestionamientos con respecto al arte en general:

No es cosa del otro mundo advertir que en el centro de los problemas artísticos contemporáneos, en torno del cual se libra la batalla, entre iniciados y opositores está el problema de las relaciones del arte con la realidad. ¿Es un problema creado por la lucha, que nos oculta la auténtica esencia del arte actual, o, si es el problema central, cual es la verdadera relación existente entre ambos elementos arte y realidad?¹⁵

Se trata, como puede verse, de uno de los puntos más debatidos en la historia del arte en general: la relación entre arte y realidad, que en el muralismo, específicamente en la obra de Orozco, cobra una dimensión vital. Más adelante, en el mismo ensayo, Martínez Ulloa retoma otro de los debates clásicos de la historia del arte, el de la oposición entre arte y arte popular, y pone en el centro al espectador como agente activo: “Un siglo de arte popular nos acostumbró a un arte accesible. Trabajo nos cuesta admitir hoy que el arte, por el solo hecho de serlo, es un fenómeno para cuya comprensión y captación es necesaria una activa colaboración de parte del contemplador”.¹⁶

El número 10, publicado en septiembre de 1929, fue sin duda el más importante en términos de la discusión sobre artes visuales. La primera página muestra un fragmento de un mural de José Clemente Orozco, el cual aparece justo arriba del encabezado del artículo titulado “La pintura en Jalisco”. En esa misma página se encuentra el texto “Los caminos de la pintura”, firmado con las iniciales JGZ (José Guadalupe Zuno), que

15 *Ibid.*, núm. 9 (septiembre de 1929): 4.

16 *Ibid.*



abre con la afirmación categórica: “Hay un estado de gran desconcierto en todo aquello que se refiere a la fijación de un oriente pictórico en nuestro tiempo”.¹⁷ Y añade: “La gran magia de la pintura del porvenir, puede arrancar mejor de los dibujos y grandes cuadros de José Clemente Orozco, y de los dibujos de los niños. [...] Orozco es un real revolucionario, sin antecedentes copistas, sin remiendos cubistas. Quien vio hace veinte años sus caricaturas, encuentra lógicos sus actuales trabajos. Muy mexicano. Muy moderno. Muy jalisciense”.¹⁸ Y termina ensalzando la intuición como única guía en la creación artística.

La página tres del décimo número se encuentra por entero dedicada a la pintura, con ilustraciones de Carlos Orozco, Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro, así como dos obras anónimas, una titulada Retrato de niña y una pintura hecha por niños de Jalisco. En la continuación de “La pintura en Jalisco”, se incluye una crítica abierta a la situación de los artistas y se señala como común denominador “su sentido nacional”:

Pero la verdadera pintura mexicana de estos tiempos, no está aún en los museos; se encuentra abandonada, desconocida aún, diseminada en los templos de los pobres, al lado de las imágenes famosas o en las casas de los labriegos de las distintas regiones del Estado. Son pintores ignorados, a sueldo de ricachos, para retratarlos o para hacerles los retablos en pago de las mandas, o obligados por los milagros de los santos. O hacían las orlas de los misales o decoraban los muros de los corredores de los curatos, o ilustraban los corridos y hojas escandalosas en que se relataban los hechos más notables o se referían fantásticos crímenes. Todas estas documentaciones son tan variadas y numerosas, que dan buena idea de las capacidades pictóricas existentes en Jalisco. Las características principales de ellas son su sentido nacional.¹⁹

Acompaña este número un “Suplemento de preferencia”, que no volverá a aparecer en ningún otro número. En él se incluyen exclusivamente dos artículos sobre arte: “Arte y realidad”, la tercera y última entrega de Martínez Ulloa, y “Un pintor de México en revolución”, también dedicado a Orozco. Varias obras del pintor jalisciense acompañan los textos.

17 José Guadalupe Zuno, “Los caminos de la pintura”, *Bandera de Provincias*, núm. 10 (septiembre de 1929): 1.

18 *Ibid.*

19 José Guadalupe Zuno, “La pintura en Jalisco”, *Bandera de Provincias*, núm. 10 (septiembre de 1929): 3.



390

María Andrea Giovine Yáñez

LA PINTURA EN JALISCO

BANDERA DE PROVINCIALES

PÁGINA SIETEVEINTÉ

(Visto ya la luz pública, Lavareiro, Utrilla, Alvarado, que son sencillos y alegres. El cuadro de este artista muestra el momento en que el grupo, paralizado por el momento de la independencia, se prepara para la batalla. En el fondo, se ven las montañas de Jalisco, y en el primer plano, un grupo de soldados que se preparan para la batalla. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

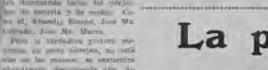
En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

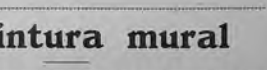
En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

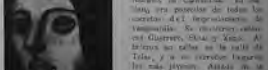
En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.



ROBERTO MONTENEGRO



CARLOS OROZCO



CARLOS OROZCO

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

En las pinturas de este artista, se ven los momentos de la independencia. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista. El cuadro es una excelente muestra de la pintura de guerra de este artista.

EL PALACIO DE CRISTAL
HEMUDA HNOS.
El mejor surtido en Porcelana decorada.
Cristalería. Píero esmalinado.
Ventas al por Mayor y Menudeo
Portal Aldama 71 al 77. Aterrido No. 11.
GUADALAJARA, JAL.
Teléfono Mexicano, 25 65

¿Deseo o no o mis compañeros?
Las mejores recetas los hacen
P. Moreno 184 Tel. Mex. 12-52

JUAN F. HUERTA
Av. 16 de Septiembre 164. - Guadalajara, Jal.
Representante de la Cía. **REVOLVER MALLS GILBERT**
MÁS DE BILIAR Y SUS ACCESORIOS
MIMOGRAFAS ED 18025
Y Accesorios para las mismas.
INSTRUMENTOS MUSICALES ETC. ETC.
DINA PRECIS Y CAYENNES

Figura 4. "La pintura en Jalisco", Bandera de Provincias, núm. 10 (septiembre de 1929): 3.

Según plantea Dafne Cruz Porchini,

Enrique Martínez Ulloa vio finalmente los “cuadros revolucionarios” de Orozco como reflejo de los gustos de una élite, eliminando absolutamente su carácter popular. Los editores de la revista *Bandera de Provincias* le enviaron a Orozco a Estados Unidos el número dedicado a él. El pintor, radicado entonces en Nueva York, mostró enorme beneplácito ante esta iniciativa de sus “compatriotas”.²⁰

La pluma de Agustín Yáñez también se entretuvo en trazar algunas trayectorias artísticas. Su texto, titulado “Carlos Mérida”, se inicia con una comparación: “Con frecuencia me asalta la —manía—maña— de los paralelos. [...] Así, frente al pintor Carlos Mérida, sitúo al poeta Carlos Pellicer: dos nombres iguales y un término común: trópico, color tropical”.²¹ Esta bella afirmación es buen ejemplo de la fusión de los mundos de los artistas de la imagen y los de la palabra, tan constante a lo largo del siglo pasado en sus visiones estéticas compartidas y en sus esferas de acción comunes.

El primer número de 1930 saluda la década con dos textos que serán una importante contribución a la consolidación del campo artístico mexicano: el primero es “Nacionalismo y cultura” de Samuel Ramos, quien analiza la oposición de estos dos conceptos y afirma: “El sentido nacionalista en la educación y la cultura, no es sino un brote parcial de una voz casi unánime que se ha levantado en casi todos los órdenes de lo mexicano”.²² El segundo texto, titulado “El mensurable espacio pictórico mexicano”, del pintor José Guadalupe Zuno, se suma a los artículos sobre Orozco que se habían publicado en números anteriores y en él se insiste en que el campo artístico mexicano no es algo consolidado, sino en desarrollo: “Declaramos ante todo, que el mexicano aún está en formación, y que solo contamos con algunos representativos de avanzada, ya casi desvinculados de las raigambres indias y europeas. Complicados mestizajes son el padrón del nuevo

20 Dafne Cruz Porchini, “Anotaciones al artículo ‘La Revolución mexicana y los cuadros de José Clemente Orozco’, de Enrique Martínez Ulloa”, *Bandera de Provincias*, núm. 8 (1929): 2, en ICAA, Documents of Latin American and Latino Art, acceso el 19 de mayo de 2022, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/762413#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%-2C5895%2C3299>.

21 Agustín Yáñez, “Pintura americana. Carlos Mérida”, *Bandera de Provincias*, núm. 11 (octubre de 1929): 1.

22 Samuel Ramos, “Nacionalismo y cultura”, *Bandera de Provincias*, núm. 17 (enero de 1930): 1.

tiempo mexicano, y el espíritu artístico se presentará consecuente con tal patrón. [...] Siempre ha sido el anónimo productor popular base fuerte en el Arte”.²³

El último número, el 24, publicado en abril de 1930, incluye la reseña “Nuestra exposición de artes visuales”, escrita por Alfonso Gutiérrez Hermosillo, la cual inicia: “Se ha efectuado una exposición de artes plásticas —la primera— que, organizada con elementos de esta ‘Bandera de provincias’ coincidió con el primer aniversario de nuestra revista”.²⁴ Se menciona lo exitosa que fue la exposición y lo concurrida que estuvo (20 276 asistentes). Hubo fotógrafos, pintores, acuarelistas, dibujantes: Gómez Gallardo, Zuno, Mora Gálvez, Marín, Cueva, Anguiano y Caracalla, entre otros. La importancia de *Bandera de Provincias* para la consolidación de los artistas que participaron en la revista queda de manifiesto en el éxito de la exposición organizada por el grupo y en la forma en que la publicación catapultó sus carreras artísticas, como señala Cruz Porchini:

En esta primera muestra, organizada por el grupo de intelectuales y artistas de *Bandera de Provincias* se concedió cierta preferencia a los “verdaderos hallazgos” de la pintura moderna tapatía como Raúl Anguiano y Jesús Guerrero Galván. Esto sirvió para impulsar sus ulteriores carreras artísticas. La participación activa de estos dos pintores, en su lugar de origen, les dotó de una gran visión sobre la cultura, ya que tuvieron acceso al conocimiento de las corrientes vanguardistas europeas y de las técnicas murales.²⁵

El primer número de *Barandal* vio la luz en agosto de 1931 y el último en marzo de 1932. Si bien no se caracterizó por tener una relación muy explícita con las artes, hay contribuciones destacables. Por ejemplo, en el primer número se publica el ensayo “Estética de los avisos luminosos”, de F. T. Marinetti, en el que encontramos las pautas principales que sirvieron de base al futurismo en Europa y que también tuvieron influencia en la visión del grupo estridentista. La primera imagen, que se incluye en el segundo número, es un óleo de Julio Prieto. En las páginas de *Barandal*, Manuel Moreno Sánchez publica sus “Notas desde Abraham Ángel”, que luego aparecen

23 José Guadalupe Zuno, “El mensurable espacio pictórico mexicano”, *Bandera de Provincias*, núm. 17 (enero de 1930): 3.

24 Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Nuestra exposición de artes plásticas”, *Bandera de provincias*, núm. 24 (abril de 1930): 1.

25 Cruz Porchini, “Anotaciones al artículo...”.



como libro. Se trata de un ensayo, dividido en secciones, sobre la poética visual del pintor originario del Estado de México. La sección Pintura mexicana coloca a Abraham Ángel junto con Orozco y Rivera. Se menciona también la obra de Rodríguez Lozano y de Julio Castellanos. En el séptimo número, de marzo de 1932, encontramos el artículo “Pintura mexicana”, también de Manuel Moreno Sánchez, y “Plástica y poética”, de Juan Marinello, así como un ensayo sobre el color, titulado “Colocación sin colores”, de José Alvarado. El *Suplemento de Barandal* de 1932 incluyó la reproducción de siete óleos de Manuel Rodríguez Lozano, sin ningún texto explicativo.

Ruta (1931), dirigida por José Mancisidor, enlista entre sus colaboradores a Rufino Tamayo y Julio Prieto. En el comité de redacción se incluyen artistas visuales: Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado. Los artistas que colaboraron con ilustraciones fueron Feliciano Peña, Olga Costa, José Chávez Morado, Rufino Tamayo, Fernando Gamboa, Francisco Gutiérrez, Julio de la Fuente, Jorge Rigol y Pablo O’Higgins.

La revista *Nuestro México*, en la cual nos detendremos un poco más, surge en 1932 y su vocación nacionalista queda de manifiesto en el subtítulo *Un Magazine Exclusivamente Mexicano*. Se trata de una revista concebida y fundada por Armando Vargas de la Maza, en la que destaca el énfasis puesto en las artes plásticas mexicanas. Publicó numerosos textos sobre el pasado prehispánico y colonial, y varios ensayos ilustrados sobre artes populares. Hojear los ocho números de *Nuestro México* es hacer un recorrido visual por un repertorio de imágenes vinculadas con los principales arquetipos de lo mexicano en el periodo posrevolucionario: campesinos con sombrero y huaraches, paisajes rurales, soldados de la Revolución, mujeres envueltas en rebozos, obreros, héroes revolucionarios como Villa y Zapata, cúpulas coloniales y plantas endémicas mexicanas. Prácticamente todas las técnicas están representadas: ilustraciones, dibujos, grabados, acuarelas, pinturas, esculturas, fragmentos de murales, fotografías artísticas. Estas últimas, así como las secciones de estudios fotográficos, presentan en su gran mayoría composiciones de objetos típicamente mexicanos, como sombreros, vasijas y plantas de agave. Llama la atención la calidad de las imágenes que se incluyen en *Nuestro México*, a diferencia de las publicaciones anteriores, como el caso de la misma *Bandera de Provincias*, o posteriores como *Letras de México* o *El Hijo Pródigo* en las que, a pesar de la importancia puesta en la inclusión de obras visuales, en muchas ocasiones las imágenes son tan oscuras y están tan saturadas de tinta que resultan difíciles de apreciar y terminan cumpliendo más una función documental que estética.

Merecerían un análisis pormenorizado las numerosas tipografías y letras dibujadas para cabezales y títulos de secciones que, en sí mismas, dan cuenta de una estética vinculada, por una parte, con un ideal de lo mexicano y, por otra, con un ideal de la modernidad. Ejemplo de ello es también el trazo de las letras que dan nombre a la revista. Un sello distintivo de la puesta en página de esta revista son los cintillos ilustrados con motivos mexicanos que decoran las páginas. Prácticamente encontraremos presencia de todas las técnicas: acuarela, grabado, dibujo, ilustración y fotografía, y veremos imágenes de esculturas prehispánicas y contemporáneas, arquitectura, máscaras, tallas, tapices, óleo, etcétera.

Nuestro México publicó ensayos sobre teatro, música y arquitectura. Entre los numerosos artículos que abordaron el tema de las artes plásticas podemos mencionar: “Artes populares” (A. Núñez Alonso), “La pintura mexicana” (Celestino Gorostiza), “Diego Rivera” (Rafael A. Romo), “La exposición de tres grandes artistas mexicanos” y “El arte de la fotografía” (Mario Mariscal), “Las artes populares en México. El sentido estético de los indios” (Gustavo Gómez de Orozco), “Los mayas y su arte” (Alberto Escalona y Ramos), “Arte maya” (Vladimiro Rosado Ojeda), “5 pintores jóvenes” (un texto ilustrado y dedicado a la obra de Villagrá, Rendón, Ávila, Márquez y Rivas, quienes exhibían con el título de “pintores independientes”), “Nuestras artes populares” (Salvador Novo), “De la exposición de Revueltas-Méndez Alva” (Jorge González Camarena), “Miguel Covarrubias, el gran caricaturista mexicano” (Adolfo Fernández Bustamante), “Álvarez Bravo y su exposición” y “La pintura mexicana actual” (Xavier Villaurrutia).

Uno de los textos más destacados es el que apareció en el primer número de la revista, escrito por Celestino Gorostiza y titulado “La pintura mexicana”, ilustrado con la pintura “El circo”, de Roberto Montenegro. Gorostiza muestra su asombro por la frecuencia con la que comienzan a organizarse exposiciones de la nueva pintura mexicana y, a pesar de señalar que en muchas ocasiones el público es el mismo y está compuesto en su mayoría por artistas, también deja ver que cada vez hay más caras nuevas que asisten a las exposiciones. Y sobre los pintores de su época, dice:

De los muros cuelgan también cuadros de Roberto Montenegro, de quien, como de Satie, cada obra es un ejemplo de renunciación, Mérida y Orozco experimentan en los campos más nuevos del super-realismo, en tanto que Alfaro Siquieros trata de plasmar con su pincel una emoción ligada con

Las danzas mexicanas



UN bosquejo de las danzas en sus distintos aspectos, en los diversos tiempos de la historia de los grupos étnicos distribuidos en el suelo de la República, constituye este pequeño estudio. Principiaremos por aquellas más rudimentarias tanto por sus movimientos como por su música, para, por un ascenso creciente, llegar a las danzas que aún se conservan en algunos pueblos adonde no se han introducido las nuevas costumbres de la civilización.

Los indígenas que poblaron la Provincia llamada primeramente de la Costa del Seno Mexicano, después del Nuevo Santander de las Tamaulipas, y posteriormente Estado de Tamaulipas, desaparecidos en la actualidad, nos presentan a través de la Historia un interesante aspecto en el grado en que cultivaban la danza y el canto, únicas expresiones de la música que conocieron, pues no supieron de la existencia de ningún instrumento que representara a la música en esa manifestación.

Un pueblo cazador, que vivía errante en innumerables tribus y sólo en raras ocasiones formando poblados miserables, conservaba todavía su desaparición, a principios del siglo pasado, esas manifestaciones de la música; ritmo y melodía; el ritmo marcado en los pasos de la danza y la melodía tan sólo en la modulación vocal. No se acercan siquiera a otros pueblos que habitaron al Norte de ellos, marinos y pescadores, que tenían ya un instrumento para marcar el ritmo de sus danzas: el remo golpeando sobre el

casco de la canoa invertida sobre la arena de la playa. Estos que nos ocupan, no supieron de la cadencia del remo sobre las aguas tranquilas de los ríos, ni del golpe de las olas sobre el casco frágil de sus canoas; no conocieron el movimiento acompasado del cuerpo al hacer deslizar sobre las aguas las débiles barcas, a las que un movimiento fuera del ritmo haría naufragar; tuvieron la escuela de los bosques y las selvas; el rugir de las fieras y el canto de las aves fueron los ejemplos de donde tomaron sus melodías, el rumor de las frondas el único acompañamiento de aquellas melodías, so-

Figura 5. "Las danzas mexicanas" (diseño de letras),
Nuestro México, núm. 6 (marzo de 1932): 17.

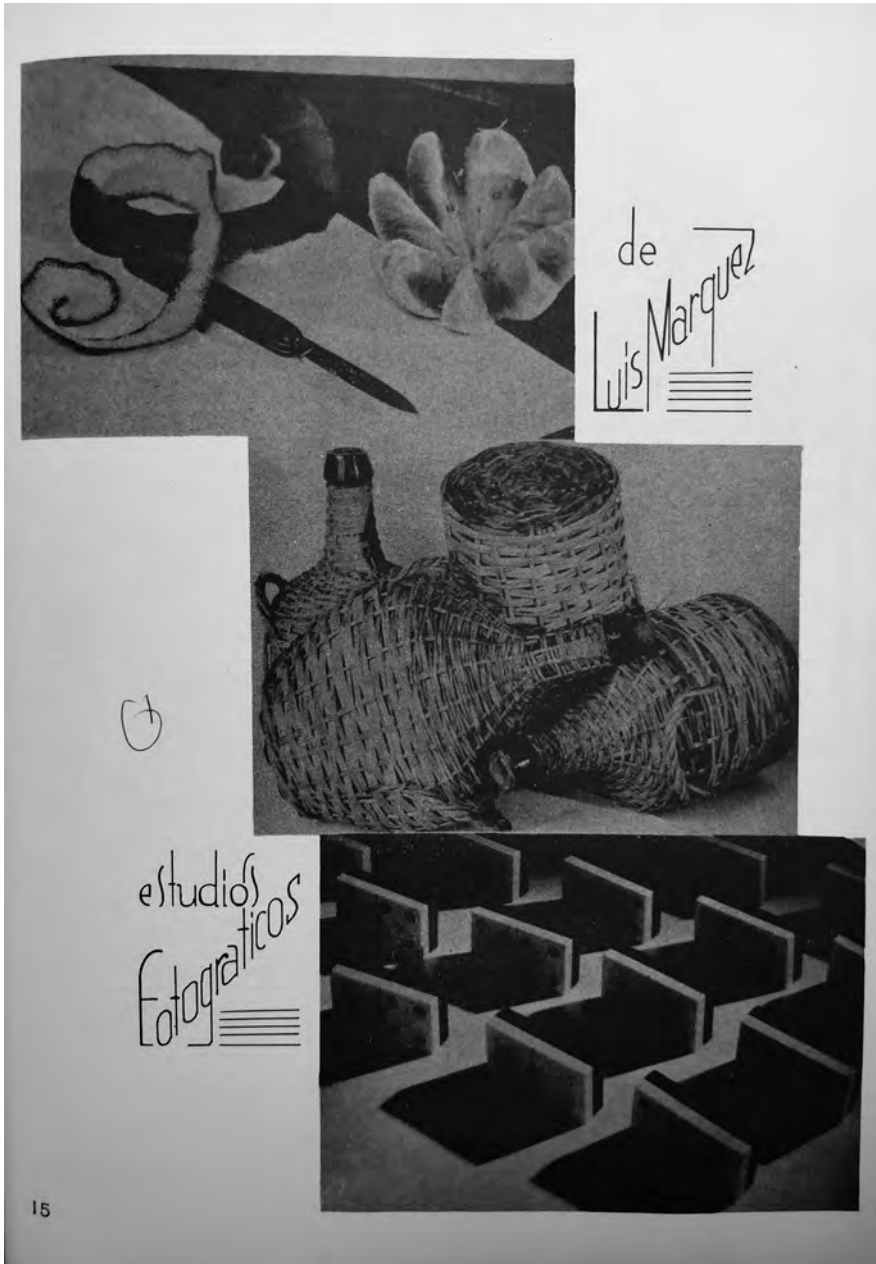
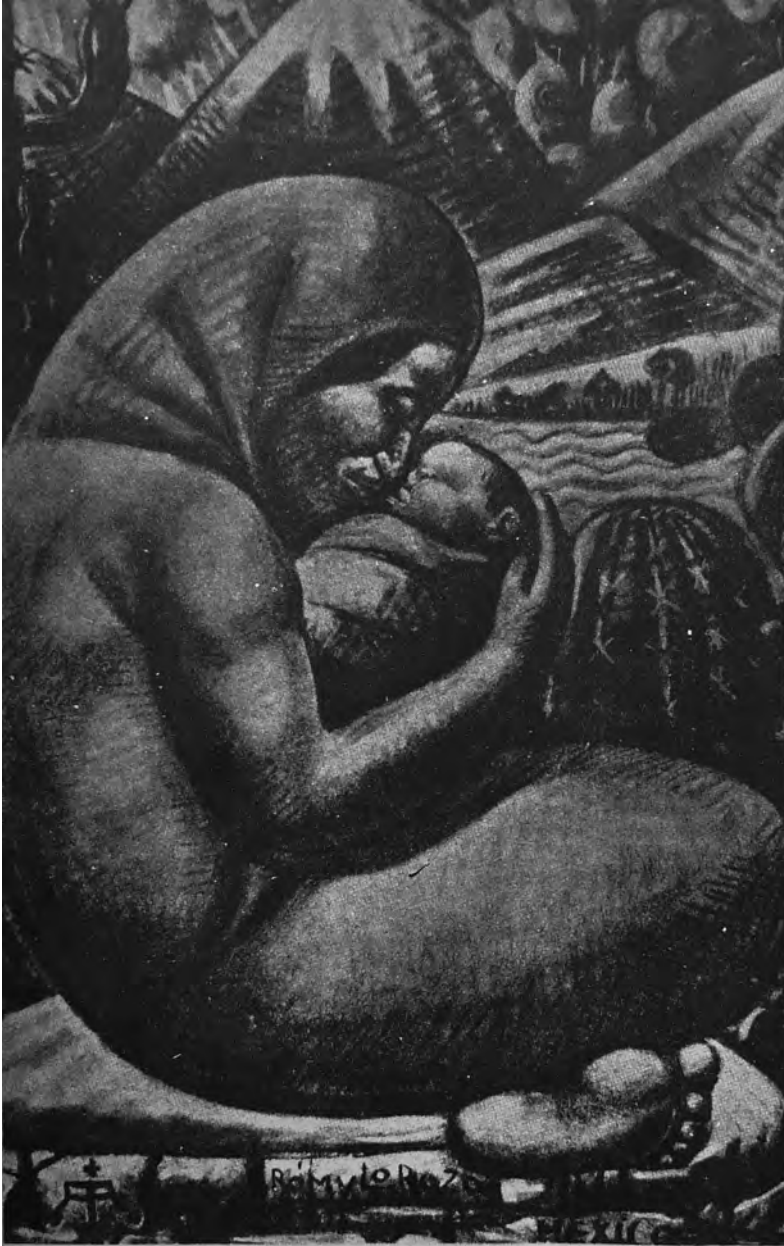


Figura 6. “Estudios fotográficos de Luis Márquez” (diseño de letras),
Nuestro México, núm. 6 (marzo de 1932): 15.



Cactus (dibujo). México, 1931

Figura 7. Rómulo Pozos, "Cactus" (dibujo),
Nuestro México, núm. 8 (noviembre de 1932): 50.





MULTITUD.

Estudio fotográfico de Jiménez.

48

NUESTRO MÉXICO

Figura 8. Estudio fotográfico de Jiménez, "Multitud",
Nuestro México, núm. 8 (1932): 48.

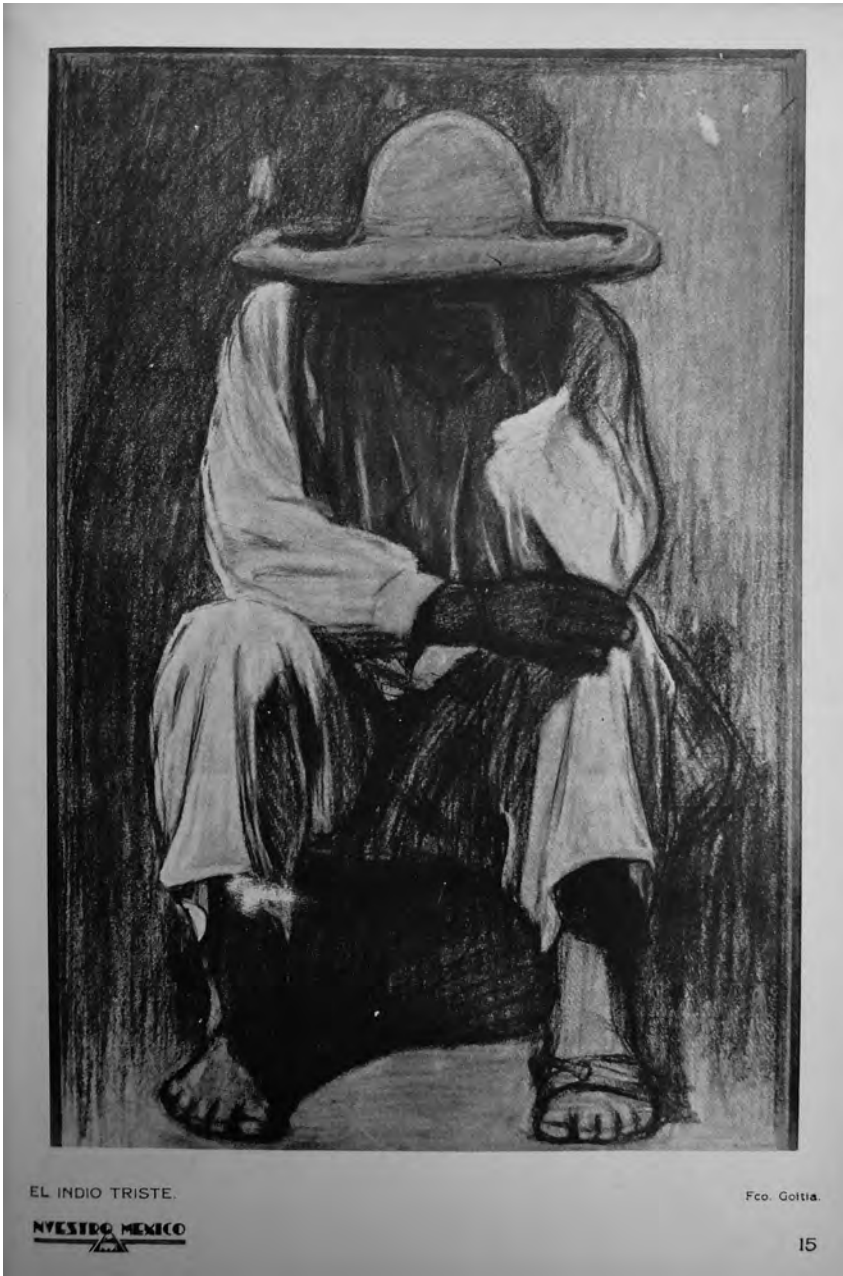


Figura 9. Francisco Goitia, "El indio triste",
Nuestro México, núm. 8 (noviembre de 1932): 15.





las mejores tradiciones, Tamayo y María Izquierdo, Charlo, Kitagawa, he ahí muestras las más variadas de personalidades artísticas definidas, hasta llegar a Agustín Lazo, que también sabe aprisionar sus emociones poéticas en complicadas cárceles de color, en la trampas de su dibujo perfecto.²⁶

Enseguida de este texto, se encuentran varios fragmentos de los *pan-neaux* de Diego Rivera en Palacio Nacional; el crédito de la fotografía es de Álvarez Bravo. El texto que lleva por título el nombre del pintor, firmado por Rafael A. Romo, comienza citando las palabras de José Juan Tablada con respecto a la exposición de Diego Rivera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de la cual se dice que “es la canonización, la consagración del artista mexicano a los ojos del mundo”. Romo no oculta su admiración por el artista guanajuatense y dice que los conocedores se han deshecho en elogios hacia la obra de Rivera y que multitudes se han agolpado frente a los cuadros de la exposición. Y con respecto a la recepción del artista en México, hace la siguiente observación:

Ninguno, como Diego, puede decir con el refrán que “nadie es profeta en su tierra”. Él, que mira arrodillarse reverentemente ante sus cuadros a los críticos más competentes del mundo; él que ha despertado el sentido artístico en un pueblo de mercaderes; él, que oye repetir su nombre en el orbe entero por las trompetas de la fama, no ha merecido en México sino que por mera curiosidad vayan algunos a ver sus monotes, que los más piadosos califican de infantiles y los zoylos tildan de adefésicos.²⁷

Otro texto clave, aparecido en el último número de esta revista, titulado “La pintura mexicana actual”, escrito por Xavier Villaurrutia, deja clara la influencia de la Revolución en la pintura mexicana moderna: “La Revolución nos ayuda a mirar claramente la pintura actual del mismo modo que el marco ayuda a mirar mejor el cuadro”. Para Villaurrutia, quedan fuera del marco varias figuras que “viven ahora sólo porque respiran un rezagado aire de ayer”, las denomina “figuras extemporáneas” y afirma que “su servidumbre al pasado inmediato las expulsa de nuestra atención”. Continúa con las siguientes punzantes palabras:

26 Celestino Gorostiza, “La pintura mexicana”, *Nuestro México*, núm. 1 (marzo de 1932): 34.

27 Rafael A. Romo, “Diego Rivera”, *Nuestro México*, núm. 1 (marzo de 1932): 37.



¿Qué expresión personal se desprende de las obras de Germán Gedovius y de Leandro Izaguirre? Y, para hablar de pintores ya muertos, ¿qué significa la obra de Julio Ruelas?, ¿y qué la de Saturnino Herrán, a la que se ha querido dar un significado racial, nacional, que no consigue sino disminuir sus escasas cualidades intuitivas? En la obra de este último residen, exagerados, todos los defectos de los pintores que lo precedieron, todos los defectos de una época de mano y paleta serviles. (Hablar de él me ahorra la fatiga de hablar de cada uno de ellos y el cansancio de la repetición).²⁸

Le parece que tres pintores corresponden espiritualmente al periodo actual: Adolfo Best, Manuel Rodríguez Lozano y Alfredo Ramos Martínez. En cuanto a la revaloración de temas y motivos populares, comenta lo siguiente: “Los ojos de un mexicano supieron sentir la atracción de formas antes inadvertidas y desdeñadas: las pinturas de retablos populares, la decoración mural de las pulquerías y las expresiones de nuestros excelentes grabadores que ilustran la literatura popular”.²⁹ Según Villaurrutia, a partir de 1921, “los artistas empiezan a tener ojos para la vida mexicana, para las artes y los oficios del pueblo”.³⁰ La pintura mural resulta la condensación de estos ideales y menciona a Montenegro, Atl, Siqueiros, Revueltas, Alba, De la Cueva, Leal, Guerrero y Cabrero, así como a dos extranjeros: Carlos Mérida y Jean Charlot. Luego de detenerse en la trilogía de muralistas (Rivera, Orozco, Siqueiros), dedica varias líneas a Rodríguez Lozano, Lazo y Castellanos. Ubica aparte a tres jóvenes, en el cuadro que se encuentra trazando: Abraham Ángel, Máximo Pacheco y Miguel Covarrubias. Una de las observaciones que merece la pena destacar es la que hace de Tamayo, cuya obra le será tan querida y a quien su pluma ayudará a encumbrar: “¡Quién no palpará en la serie más reciente de sus cuadros un deseo conseguido de sintetizar en colores lo plástico mexicano! Los colores de Rufino Tamayo, vivos, cálidos, frutados, nos acercan a eso que podemos llamar una armonía de raza”.³¹

Para cerrar los años 30 y pasar a la década de los 40, centraremos nuestra atención en dos revistas que tuvieron como común denominador la visión editorial de Octavio G. Barreda: *Letras de México*. *Gaceta Literaria* y

28 Xavier Villaurrutia, “La pintura moderna mexicana”, *Nuestro México*, núm. 8 (noviembre de 1932): 10-11.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*



Artística (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946). *Letras de México*, como su nombre lo indica, surge con la intención de ser un espacio de difusión de la actividad cultural mexicana. En sus 10 años de duración, publicó 132 números, de modo que detenernos en un recuento pormenorizado de todos los artistas visuales que contribuyeron y de los numerosos textos sobre arte que se publicaron sería imposible en el presente ensayo. Sin embargo, quisiera destacar algunos elementos importantes para el tema que nos ocupa. Por ejemplo, el escudo impreso en la portada, que funcionó como distintivo visual de la revista, fue obra de Justino Fernández. Barreda pidió a Carlos Orozco Romero y a Roberto Montenegro que hicieran proyectos de diseño para el cabezal de la revista. La primera página de *Letras de México*, cuya distribución y composición es la de una gaceta, es decir, con secciones distribuidas en columnas y textos que continúan páginas después, incluyó siempre el retrato dibujado del intelectual a cuya obra se dedicaba la sección La actualidad literaria o alguna de las secciones iniciales, como Anuncios y presencias. Estas imágenes constituyeron un muy necesario repertorio visual de los intelectuales de la época, cuyos rostros, de otro modo, el lector no tenía oportunidad de ubicar con facilidad. Así, por ejemplo, encontramos el retrato de Genaro Estrada y el de Carlos Pellicer, hechos por Tamayo; el de Tablada, hecho por Carlos Orozco; el de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, por Roberto Montenegro; el de Alfonso Reyes, por Toño Salazar, entre cientos más. Esto, sin duda, pone de manifiesto la estrecha vinculación que existía entre los escritores y los artistas plásticos, quienes compartían diversas esferas de acción, tanto personales como profesionales.

A lo largo de las páginas de esta revista aparecieron numerosos grabados, dibujos, ilustraciones y fotografías de obras plásticas. Las narraciones, por lo general, aparecen acompañadas de alguna ilustración, a veces con crédito y a veces no; se trata de imágenes costumbristas, paisajes rurales, indígenas, calles anónimas de pueblos. Ningún artista de la época dejó de participar en *Letras de México*. Los jóvenes y los no tan jóvenes, cada uno con su ideología y su postura estética, estuvieron presentes (si bien el corte de la mayoría de las imágenes se centra en mostrar rasgos prototípicos de lo mexicano y sumadas terminan siendo una serie de propuestas de integración de la identidad nacional tan propias del periodo posrevolucionario): Jesús Guerrero Galván, Julio Ruelas, Agustín Lazo, Tebo, Angelina Beloff, Julio Prieto, Rufino Tamayo, Germán Gedovius, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, Carlos Zalcedo, Ignacio Gómez Jaramillo,

Manuel Álvarez Bravo, Mario Alonso, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, José Moreno Villa, José Chávez Morado, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Juan Soriano, Saturnino Herrán, Juan Madrid, Olga Costa, Alfredo Zalce, Jesús Zavala.

Los ensayos sobre arte son numerosos y provienen de distintas plumas, algunos los escribe el propio Octavio G. Barreda. Muchos están dedicados a analizar el trabajo de algún artista en específico, por ejemplo: “Historia y destino del pintor Guerrero Galván” (Agustín Yáñez), “Un pintor mexicano: Mariano Silva Vandeira” (Xavier Villaurrutia), “Agustín Lazo” (Luis Cardoza y Aragón) y “Germán Gedovius” (Manuel Toussaint). Otros abordan movimientos artísticos o ideas estéticas en general, como “La exposición de pintura francesa contemporánea” (Justino Fernández) o “Pintura cubana en México (Rafael Jacobsen). Merecen especial atención, por la postura que traslucen desde su título, textos como “Arte americano quintaescenciado. A propósito de Carlos Mérida”, escrito por J. Crespo de la Serna, o “Rivera y Orozco, pirámides del sol y de la luna de la pintura mexicana actual”, de Alberto T. Arai. En el ensayo “Arte y realidad”, Samuel Ramos habla ampliamente sobre el objeto de la Estética y expresa la especificidad del arte en los siguientes términos: “Nunca es la realidad una norma para el artista, como lo es para el científico y el filósofo; al contrario, su imaginación se mueve respecto de aquella en una completa libertad. Jamás exigimos al artista que nos diga la verdad; otra cosa muy distinta es la que pedimos de él”.³²

Uno de los ensayos más destacables, a mi juicio, es el que aparece en el número 27, del 10. de mayo de 1938, dedicado casi en su totalidad al surrealismo, titulado “El surrealismo y la pintura”, escrito por André Breton e ilustrado con obras de Dalí, Paalen, Magritte, Bellmer, Tanguy y Arp. Este número es especialmente importante porque se publica dos años antes de que tenga lugar, en la galería Inés Amor, la Exposición Internacional de Surrealismo, inaugurada en 1940. Los lectores de *Letras de México* tuvieron la oportunidad de acercarse a las imágenes surrealistas de sus principales exponentes a través de las páginas de esta publicación antes de poder verlas “en vivo y a todo color” en la exposición. Sirva este ejemplo como testimonio de la importancia de la prensa para la circulación de imágenes y el apuntalamiento de un circuito artístico no siempre *a posteriori* de los hechos, es decir, como documentación de la obra de los

32 Samuel Ramos, “Arte y realidad”, *Letras de México* 2, núm. 15 (marzo de 1940): 1.

artistas, sino también *a priori*, preparando el terreno, sensibilizando al público desde las páginas de papel hacia los muros de las galerías. Como otro ejemplo de esta misma dinámica, podemos mencionar la portada del último número de la revista *Ser. Revista Internacional de Vanguardia*, publicada en la ciudad de Puebla entre mayo de 1922 y marzo de 1923, bajo la dirección de Germán List Arzubide, en la que se puede ver un retrato de Manuel Maples Arce hecho por Jean Charlot en un rotundo estilo cubo-futurista. El acceso a esta portada sin duda fue una de las primeras oportunidades para los lectores de la época de ver una imagen de esta naturaleza. En numerosos casos, el público se acercará a la retórica visual de los artistas primero a través de las revistas que en los circuitos propios de la plástica. Por ejemplo, fue común que, antes de tener la experiencia de ver los murales en vivo, mediante la prensa, muchos lectores hayan visto fragmentos de éstos o incluso bocetos o fotografías que documentaban el proceso de elaboración.

Volviendo a *Letras de México*, revisar su sección Anuncios y presencias, un espacio de difusión de actividades culturales, nos permite tener una radiografía de la escena de las artes visuales, sus espacios y sus agentes principales. Un ejemplo del tipo de información que se incluía en cada número de *Letras de México* es: “La Galería de Arte Mexicano ha presentado este mes una exposición de bocetos para pinturas murales y de otros estudios de José Clemente Orozco. Se exhibe, entre sus obras recientes, un retrato al óleo de Luis Cardoza y Aragón”.³³ Otro ejemplo, que además deja ver el valor otorgado al trabajo de los artistas en la esfera de los impresos, es el siguiente: “En la Sala de Exposiciones de las Artes del Libro, de la nueva Editorial Mundo Nuevo, Julio Prieto ha presentado una variadísima y atrayente colección de ilustraciones para libros, realizadas por él. Es merecido el éxito alcanzado por tal exhibición”.³⁴ También: “Gabriel García Maroto presentó en Bellas Artes una exposición titulada ‘Al servicio de la plástica americana’, consistente en 40 gráficas explicativas de una actitud orgánica, realizadas para ayudar a la definición de un plan estético continental”.³⁵

33 Antonio Acevedo Escobedo, Anuncios y presencias, *Letras de México* 2, núm. 15 (marzo de 1940): 1.

34 Antonio Acevedo Escobedo, Anuncios y presencias, *Letras de México* 2, núm. 20 (agosto de 1940): 1.

35 Antonio Acevedo Escobedo, Anuncios y presencias, *Letras de México* 5, núm. 125 (julio de 1946): 15.

Otra sección de *Letras de México* imprescindible para trazar la escena de las artes visuales en los años 30 y 40 es la dedicada a las novedades bibliográficas. Dividido por temas, se incluye un rubro dedicado a “arte, arqueología, etnografía, folklore”, en el que se ofrecen los datos minuciosamente consignados de los libros sobre arte de reciente aparición. Por citar sólo un ejemplo, en el número 120, publicado el 1o. de febrero de 1946, se consignan los datos de la siguiente novedad editorial: “ARELLANO FISCHER, J. Cinco grabados al aguafuerte y buril. En una edición limitada de 120 ejemplares. Presentación de Diego Rivera. México. 1945, Carpeta”.³⁶

En 1943 aparece el primer número de *El Hijo Pródigo. Revista Literaria*, que será el punto de encuentro de dos generaciones, la de *Contemporáneos* y la de *Taller*. Octavio Paz fue quien propuso a Barreda la creación de esta revista. “*Letras de México* tenía una tarea informativa y de divulgación de los nuevos valores, a *El Hijo Pródigo* le tocaba presentar los valores ya realizados, las experiencias maduras dentro de la dirección más avanzada y de mayor calidad en nuestro medio literario y artístico”.³⁷ La importancia del arte queda de manifiesto en las siguientes palabras de Barreda:

En cuestión de las artes plásticas, tratar de que lo incluido fuese mexicano, de todas las épocas, ya que otro de mis propósitos era demostrar, como en los viejos tiempos de *Gladios*, que la pintura en México no había nacido, como tanto se clamaba, con Rivera, Orozco y Siqueiros sino que desde siempre se dieron magníficas manifestaciones de arte pictórico. En los 42 números publicados se incluyó un número igual de artículos sobre artes plásticas, ilustrados con inmejorables reproducciones, en su mayoría de asuntos mexicanos y de temas hasta entonces poco explorados.³⁸

Lo que más distingue a *El Hijo Pródigo* en términos de su apuesta por la inclusión de arte es que hay un claro homenaje visual al pasado pictórico mexicano de todas las épocas, a diferencia de las demás publicaciones que incluyen, en su mayoría, a artistas visuales contemporáneos. A lo largo de los 36 números de la revista, veremos una variada nómina

36 En la sección Libros y revistas recientes, *Letras de México* 2, núm. 120 (1985): 15.

37 José Luis Martínez, “Literatura mexicana del siglo xx, 1910-1949”, [ed. facs.] *El Hijo Pródigo* (México: FCE, 1988), 8; originalmente aparecido en *Las revistas literarias de México* (México: INBA, 1963), 13-34.

38 Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *El Hijo Pródigo* [ed. facs.] (México: FCE, 1988), 10-11; originalmente aparecido en *Las revistas literarias de México* (México: INBA, 1963), 13-34.



de artistas plásticos: José Guadalupe Posada, Baltasar de Echavé Ibía, Antonio Pérez de Aguilar, José María Velasco, Joaquín Clausell, Carlos Mérida, Miguel Cabrera, Juan Soriano, Álvarez Bravo, Juan Cordero, Raúl Anguiano, Ricardo Martínez, Alfonso Michel, José Chávez Morado, Alfredo Zalce y Olga Costa. Se incluirán viñetas de los siglos XVII y XVIII, litografías del siglo XIX, arquitectura colonial y arte prehispánico.

En honor al nombre de la publicación y al espíritu que en él se encierra, será una tónica habitual que se incluyan reproducciones de pinturas dedicadas a esta parábola bíblica, de distintos pintores y épocas, trazando así, a lo largo de los números, una suerte de historiografía visual del tema del regreso del hijo pródigo en la historia de la pintura: Antonio Robledo, Rodin, Rembrandt. El primer número, publicado el 15 de abril de 1943, incluyó una portada de Miguel Prieto y ocho ilustraciones de José Guadalupe Posada, y constituye un homenaje al grabador; se incluye un texto titulado precisamente “Homenaje a Posada” y el ensayo “El grabador Posada” (1952-1913), de Ramón Gaya.

Algunos ensayos sobre arte pondrán énfasis en una revaloración del arte prehispánico. Por ejemplo, en el segundo número se publica “El arte totonaca del antiguo México”, acompañado de ilustraciones de escultura totonaca; en el número cinco se incluye “La cerámica tarasca” de Salvador Toscano, con imágenes de esculturas tarascas. Otros abordarán temas más generales, como “Aspectos desconocidos de la pintura mexicana”, de Walter Pach, publicado en el número tres con ilustraciones de Ignacio María Barreda. Al respecto destacan también “Voz de la pintura mexicana”, de Agustín Lazo; “El arte moderno”, de Jorge Cuesta; “Nuevos pintores mexicanos”, por Julio Acosta, con ilustraciones de Soriano, y “De arte y otras cosas”, escrito por José Clemente Orozco. En este último, que ya se había publicado en *Excélsior*, el 19 de agosto de 1943, Orozco deja claras varias circunstancias con respecto a la situación de los artistas y a su concepción del arte. Afirma, por ejemplo, que la política no influye sobre el arte, por lo menos en México, y plantea que es un país que ayuda al artista a trabajar y a vivir. Dice que el Gobierno es su mecenas y que todos trabajan para el Estado.

Los mexicanos tienen que crear todavía su propia escuela de pintura. En verdad poseen aptitudes para ello. Como Nación, México es muy plástico. [...] El arte mexicano es europeo, aunque no lo quieran admitir muchos, lo

mismo ocurre con todo el arte americano. Aquí oímos hablar de la influencia del arte europeo, pero no hay tal. Nuestro arte es el mismo arte, sólo que tiene su centro en México. Ningún artista mexicano ha inventado nada nuevo. [...] La gente pobre no necesita mensajes, necesita ayuda. Ni existe el arte por el arte mismo. No. Existe como una manifestación de la vida, como cualquier otra cosa.³⁹

Como podemos apreciar en las palabras de Orozco, cerca de llegar al medio siglo, se seguía debatiendo sobre la naturaleza del arte mexicano, se ponía en duda la existencia de una escuela mexicana de pintura y se cuestionaba su independencia con respecto de Europa, algo que contrasta con los muchos esfuerzos realizados durante décadas por consolidar un arte nacional, tipificable como mexicano, único y exclusivo de nuestro país. La función del arte también será cuestionada en muchos sentidos y en numerosas ocasiones. La idea vasconceliana compartida por muchos artistas plásticos de la primera mitad del siglo sobre la función social del arte y su riqueza como instrumento de alfabetización será cuestionada y, en algunos casos, tildada de propagandista, de desproveer al arte de su valor estético más natural y necesario.

Detengo mi recuento en *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*, cuyos últimos números aparecieron en 1947 y 1946, respectivamente, pues cierran un ciclo en la producción de revistas, en la concepción de la literatura y en el debate sobre arte. Se tenderá, cada vez más, a dejar de lado los temas nacionalistas y a incorporar nuevos temas y corrientes artísticas, que se discutirán con interés y entusiasmo en las páginas de las publicaciones periódicas literarias. Vendrán, por supuesto, muchas revistas más, como la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), *Estaciones* (1956-1960), *El Corno Emplumado* (1961-1968), *Plural* (1971-1976), *Vuelta* (1976-1998), *Letras Libres* (1999 a la fecha), *La Tempestad* (1998 a la fecha), por mencionar sólo algunas, que renovarán con nuevas interrogantes y planteamientos el debate sobre el arte mexicano y su relación con el arte de otras latitudes. Un cambio sustancial que veremos a partir de la segunda mitad del siglo xx es el surgimiento y consolidación de la figura del crítico de arte. Raquel Tibol, Juan Acha, Teresa del Conde, Ida Rodríguez Prampolini, el grupo que se reunió en torno a la revista *CURARE*, entre otros, son ejemplo de esta nueva profesión que se irá desarrollando con autonomía del ámbito

³⁹ José Clemente Orozco, "De arte y otras cosas", *El Hijo Pródigo*, núm. 6 (septiembre de 1956): 364.



de la creación literaria y plástica, y que generará sus propias dinámicas y circuitos. Veremos poco a poco cómo el énfasis nacionalista empieza a dar paso a una apertura estética que inundará las páginas de las revistas literarias con nuevas propuestas visuales, como las del geometrismo, el abstraccionismo y el arte conceptual. Los integrantes de la llamada generación de la Ruptura y sus antecesores llegarán con paso firme al diseño editorial y a la ilustración de libros y revistas, y nombres como Günther Gerzo, José Luis Cuevas, Francisco Toledo o Vicente Rojo serán imprescindibles en la renovación de la cultura impresa mexicana de la segunda mitad del siglo xx.

Bibliografía

- Acevedo Escobedo, Antonio. Anuncios y presencias. *Letras de México* 2, núm. 15 (marzo de 1940): 1.
- Acevedo Escobedo, Antonio. Anuncios y presencias. *Letras de México* 2, núm. 20 (agosto de 1940): 1.
- Acevedo Escobedo, Antonio. Anuncios y presencias. *Letras de México* 5, núm. 125 (julio de 1946): 15.
- Barreda, Octavio G. “*Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”. En *El Hijo Pródigo* [edición facsimilar], 10-11. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Originalmente aparecido en *Las revistas literarias de México*, 13-34. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Beigel, Fernanda. “Las revistas culturales como documentos para la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 8, núm. 20 (enero-marzo de 2003): 109.
- Cruz Porchini, Dafne. “Anotaciones al artículo ‘La Revolución mexicana y los cuadros de José Clemente Orozco’, de Enrique Martínez Ulloa”. *Bandera de Provincias*, núm. 8 (1929): 2. En ICAA, Documents of Latin American and Latino Art. Acceso el 19 de mayo de 2022. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/762413#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%-2C5895%2C3299>.
- Gorostiza, Celestino. “La pintura mexicana”. *Nuestro México*, núm. 1 (marzo de 1932): 34.
- Gutiérrez Hermosillo, Alfonso. “Nuestra exposición de artes plásticas”. *Bandera de Provincias*, núm. 24 (abril de 1930): 1.

- Ibarra Chávez, Fernando. *Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2020.
- Martínez, José Luis. “Literatura mexicana del siglo xx, 1910-1949”. En *El Hijo Pródigo* [edición facsimilar]. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Originalmente aparecido en *Las revistas literarias de México*, 13-34. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Martínez Ulloa, Enrique. “La Revolución mexicana y los cuadros de la Revolución de José Clemente Orozco”. *Bandera de Provincias*, núm. 8 (agosto de 1929): 2.
- Orozco, José Clemente. “De arte y otras cosas”. *El Hijo Pródigo*, núm. 6 (septiembre de 1956): 364.
- Palacios, Emmanuel. “Bandera de Provincias”. *Bandera de Provincias*. [edición facsimilar] México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Originalmente aparecido en *Las revistas literarias de México*, 13-34. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Ramos, Samuel. “Arte y realidad”. *Letras de México* 2, núm. 15 (marzo de 1940): 1.
- Ramos, Samuel. “Nacionalismo y cultura”. En *Bandera de Provincias*, núm. 17 (enero de 1930): 1.
- Rivera, Diego. “De pintura y otras cosas que no lo son”. *La Falange*, núm. 5 (agosto de 1923): 269-271.
- Romo, Rafael A. “Diego Rivera”. *Nuestro México*, núm. 1 (marzo de 1932): 37.
- Santiago Mondragón, Marco Claudio. “Revista *La Falange*: panorama general”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. Acceso el 19 de mayo de 2022. http://132.248.9.41:8880/jspui/handle/DGB_UNAM/TES01000782451.
- Torres Bodet, Jaime. “Tiempo de arena”. En *Falange* [edición facsimilar]. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Publicado por primera vez en la colección *Letras Mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Toussaint, Manuel. “Artes plásticas”. *México Moderno*, núm. 9 (1o. de mayo de 1921): 182.
- Tovar y Ávalos, Enrique. “La misión social del arte”. *Gladios*, núm. 1 (enero de 1916): 18.





- Villaurrutia, Xavier. "La pintura moderna mexicana". *Nuestro México*, núm. 8 (noviembre de 1932): 10-11.
- Yáñez, Agustín. "Pintura americana. Carlos Mérida". *Bandera de Provincias*, núm. 11 (octubre de 1929): 1.
- Zuno, José Guadalupe. "Los caminos de la pintura". *Bandera de Provincias*, núm. 10 (septiembre de 1929): 1.
- Zuno, José Guadalupe. "El mensurable espacio pictórico mexicano". *Bandera de Provincias*, núm. 17 (enero de 1930): 3.
- Zuno, José Guadalupe. "La pintura en Jalisco". *Bandera de Provincias*, núm. 10 (septiembre de 1929): 3.



Edwin Alcántara Machuca

Los suplementos culturales de la prensa mexicana conocieron un momento de renovación en 1947 con el surgimiento de la *Revista Mexicana de Cultura* del diario *El Nacional* y, de forma más contundente, en 1949 con la aparición de *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*. En la creación y la dirección de ambas publicaciones fue fundamental la figura de Fernando Benítez, protagonista y eje del periodismo cultural mexicano de la segunda mitad del siglo XX. La emergencia de estos suplementos coincide con un momento de renovación y cambios notables en la literatura mexicana en el campo de la narrativa, particularmente en la novela, que se reflejó en la recepción que se dio a las obras de este género en las páginas de dichas publicaciones.

En este artículo buscaré un acercamiento a la forma en que los suplementos *Revista Mexicana de Cultura* y *México en la Cultura* actuaron como instancias constructoras de opinión, valoración y, eventualmente, de consagración de la novela mexicana a través de un componente cardinal del sistema literario: la crítica. Para ello, abordaré dos momentos clave que marcan el inicio de la transición de la novela mexicana hacia nuevos derroteros: el primero en 1947, año en que se publica *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, obra fundamental de la narrativa mexicana, pero en el que también aparecen novelas donde se advierte la búsqueda de nuevos temas y escenarios que pretenden dejar atrás la literatura de la Revolución; el segundo momento es 1958, año de aparición de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, que ha sido considerada un hito definitivo en el cambio de temas y técnicas narrativas en la novela mexicana y que, en aquel año, estuvo acompañada de la aparición de otras obras del género que experimentaron e innovaron estilos narrativos.



He partido de la hipótesis de que la crítica literaria no siempre —y no necesariamente— opera como una instancia de promoción y consagración de las novelas, sino que su intervención en el sistema literario es más compleja y, con frecuencia, parece ir en sentido contrario de las obras que ulteriormente valoraría la propia crítica y los estudios literarios como aportaciones trascendentes en la novelística mexicana. Es incuestionable que la crítica literaria ejercida por el grupo de periodistas y escritores de *Revista Mexicana de Cultura* y *México en la Cultura* puede ser analizada bajo las premisas que Pierre Bourdieu ha planteado en su análisis del mercado de bienes simbólicos, en el cual los “grupos de producción restringidos” tienden a producir sus “normas de producción” y los “criterios de evaluación de sus productos”.¹ En el caso de la crítica literaria de los suplementos culturales, sobre la producción novelística, tendrían la función de contribuir a la “consagración” de una novela o, por el contrario, desaprobar u obstruir el reconocimiento de aquellas que no pasen por el tamiz de su valoración.

Sin embargo, la idea misma de la existencia de un grupo intelectual dominante, conformado sólo para el reforzamiento, validación y consagración de sus obras, o bien para la descalificación de otras, conduce a una posición que impide ver los matices que pueden encontrarse en la discusión que tenía lugar en el espacio de la crítica literaria y que no estaba conformada sólo por panegíricos de las novelas u otras obras literarias, sino por opiniones que mostraban los claroscuros de las mismas y, con frecuencia, juicios críticos a su calidad. Incluso, esa crítica reconocía la calidad o los méritos de obras de autores que no eran “miembros” del grupo, o de aquellos con quienes llegaron a confrontarse.

1947: la *Revista Mexicana de Cultura* y la transición en la novela mexicana

El suplemento *Revista Mexicana de Cultura* fue creado por el escritor Fernando Benítez cuando dirigía el diario *El Nacional* y tuvo como director ejecutivo a Juan Rejano, experimentado periodista y escritor español exiliado en México. En su primera época (1947-1948), fue un espacio que articuló a

¹ Bourdieu señala que estos grupos restringidos obedecen “a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son a la vez clientes privilegiados y competidores”; Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (México: Siglo XXI Editores, 2015), 90-91.

escritores, intelectuales y académicos que dejaron una importante huella en la vida literaria y cultural mexicana. La publicación, en su conjunto, es un reflejo y escaparate de una efervescente actividad cultural desarrollada en el país en un momento de consolidación de sus instituciones culturales —como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, entre otras— y de una etapa en la que los intelectuales tenían un papel relevante en el apuntalamiento de los valores nacionalistas y la política cultural en el régimen alemanista.

La nómina de sus principales colaboradores permite constatar la relevancia del suplemento. En su columna *Revista de Revistas*, el bibliógrafo José Ignacio Mantecón ofrecía un panorama de las revistas mexicanas, así como latinoamericanas y europeas. Agustín Millares Carlo, en su *Registro Bibliográfico*, le dio seguimiento a la difusión de la actividad editorial en todos los campos del conocimiento. A través de su columna *Las Letras y los Días*, el escritor y crítico literario Antonio Acevedo Escobedo daba cuenta de obras y autores, así como de acontecimientos literarios nacionales e internacionales. En sus *Notas Hispanoamericanas*, Rafael Heliodoro Valle presentaba las novedades, las revistas, publicaciones y la actividad intelectual, literaria y académica de América Latina. El cine tuvo un lugar destacado y permanente en la sección escrita por Efraín Huerta, *Close Up de Nuestro Cine*, mientras que el crítico Gustavo Pittaluga escribía artículos especializados en *Análisis de obras musicales y compositores*. Leopoldo Zea publicó una serie de ensayos bajo el título “La Filosofía en México” —que más tarde reuniría en su libro de 1955, con el mismo título— y en los ensayos publicados como “Anatomía del teatro en México”, el escritor mexicano Rodolfo Usigli sometió a una aguda crítica al teatro mexicano. Diversos escritores y periodistas cultivaron en las páginas de este suplemento, el cuento o relato, como José Revueltas, Francisco Rojas González, José Rubén Romero, Edmundo Valadés, José Mancisidor, María Elvira Bermúdez, Eugenio Trueba y César Garizurieta. La poesía corrió a cargo de numerosos autores, entre ellos Alí Chumacero, Carlos Pellicer, Efraín Huerta y el propio Juan Rejano, así como de las poetas Guadalupe Amor, Margarita Michelena, Gabriela Mistral y Margarita Paz Paredes, entre otras.

Al mediar el siglo xx, la novela mexicana experimentó un cambio notable no sólo en cuanto a la técnica y el estilo narrativos, sino fundamentalmente en los temas y atmósferas que se desplazaron del ámbito rural al urbano y, de manera marcada, transitaron de la épica revolu-



cionaria hacia la vida de personajes del mundo cotidiano de las ciudades y, con frecuencia, al de los seres marginales suburbanos. Este giro en la novela mexicana coincide, en un primer momento, con la aparición de la *Revista Mexicana de Cultura*, donde la crítica comienza a registrar precisamente esa etapa de transición que vive la novela mexicana. En su reseña-crítica “Crónica de la novela”, de 1947, José Luis Martínez atisbaba las nuevas rutas de la novela al explicar la necesidad de reconocer que la literatura mexicana había entrado en una época de letargo; sin embargo, creía ver signos alentadores y “optimistas” con la aparición de seis novelas que, si bien no se atrevía a asegurar eran obras “definitivas dentro de su tendencia”, representaban “un esfuerzo considerable por alcanzar la plenitud del difícil arte novelístico, por explorar nuevos caminos y por expresar, desde distintas perspectivas, la realidad de México”.² Estas novelas eran: *Lola Casanova*, de Francisco Rojas González; *Donde crecen los tepozanes*, de Miguel N. Lira; *Lluvia Roja*, de Jesús Goytortúa; *El coronel fue echado al mar*, de Luis Spota; *La noche anuncia el día*, de Diego Cañedo; y *Su nombre era la muerte*, de Rafael Bernal. Con excepción del de Cañedo, todos estos libros merecieron la crítica de la *Revista Mexicana de Cultura*, junto con otras de mayor o menor relevancia. La mayoría de ellas no tuvo una buena recepción por parte de los críticos del suplemento; sin embargo, a manera de muestra sobre el comportamiento de la crítica en los suplementos culturales, centraré aquí mi interés sólo en dos novelas: *Al filo del agua* de Agustín Yáñez y *El coronel fue echado al mar* de Luis Spota.

Es significativo que de la novela de Agustín Yáñez *Al filo del agua*, obra decisiva en la literatura mexicana del siglo xx, sólo fuera escrita una crítica en *Revista Mexicana de Cultura*. El joven crítico Henrique González Casanova —tenía entonces 23 años— hace un cuidadoso análisis de la atmósfera, el trazo de los caracteres y los comportamientos de los personajes del pueblo jalisciense que se encuentran al borde de un sacudimiento que hará que sus vidas se liberen de la “costra de los viejos moldes”. El crítico está convencido de que el lector se halla frente a una obra trascendente por sus méritos literarios. Considera que más allá de los temas que toca, la sola expresión del texto lo coloca en un “alto nivel”, destaca su fino uso de la expresión popular y predice que *Al filo del agua* “está destinada a ser reconocida como una de las máximas conquistas de nuestra literatura”.³

2 José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo xx. 1910-1949* (México: Conaculta, 2001), 247.

3 Henrique González Casanova, “Agustín Yáñez: *Al filo del agua*.- Novela.- Editorial Porrúa, México, 1947”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 1 (6 de abril de 1947): 11.

González Casanova acaso ponía de esta forma una de las primeras piedras en las que se cimentaría el reconocimiento que lograría esta novela por ser una obra renovadora de la narrativa mexicana. En su crítica de *Al filo del Agua* publicada en la *Revista de la Universidad de México*, ese mismo 1947, Antonio Acevedo Escobedo apuntaba la capacidad de Yáñez para “rescatar la esencia última de lo mexicano”;⁴ sin embargo, es significativo que la novela no mereciera mayor atención de los críticos de *Revista Mexicana de Cultura*, pese a la orientación nacionalista del suplemento, y que fuera mejor valorada por la crítica y por los estudios literarios posteriores.⁵

Una de las obras que más resonancia y crítica favorable recibió fue *El coronel fue echado al mar*, tercera novela del joven Luis Spota —tenía entonces 21 años— y ganadora del Premio del Certamen Cultural de los Talleres Gráficos de la Nación en 1947, que fue reseñada y elogiada por Florentino M. Torner, exiliado español y excatedrático de la Universidad de Madrid, al describir los misteriosos sucesos y la rebelión que ocurren a bordo de un barco de la armada estadounidense donde viaja un mexicano. Juzga que el de la novela es un relato vivaz, expresivo y “rico en motivos”; los personajes “están bien y brevemente caracterizados”; la acción está “bien ordenada y desarrollada”; el estilo es “rápido, sin materia adiposa”. El crítico sólo le reprocha al autor el uso de algunas expresiones que “menoscaban la amenidad de su buen español”. Concluye que en Spota “comienza a ser realidad plena y presente una promesa de futuro muy brillante”.⁶ Torner ya observa en el novelista los rasgos que serán percibidos, a su vez, por otros críticos sobre del uso del lenguaje y el ritmo narrativo muy influidos por la literatura estadounidense.

Otro autor que dio un buen recibimiento a la novela de Spota fue Antonio Acevedo Escobedo, quien escribió sobre ella en dos ocasiones en su columna Las Letras y los Días: elogia algunas expresiones en las que

4 Antonio Acevedo Escobedo, “Agustín Yáñez. *Al filo del agua*. Novela. Ilustraciones de Julio Prieto.- Editorial Porrúa S. A. México 1947”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 6 (marzo de 1947): 11.

5 Para Domínguez Michael, con *Al filo del Agua* Yáñez alcanzó “su cenit y su caída”; Christopher Domínguez, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* (México: FCE, 2007), 545. En las décadas posteriores, la novela fue objeto de múltiples ensayos y estudios especializados, por ejemplo, el de Armando Pereira y Claudia Albarrán, “Al filo del agua y la ética del sujeto”, en *Narradores mexicanos en la transición del medio siglo. 1947-1968* (México: UNAM, IIFL, 2006), 31-43.

6 Florentino M. Torner, “Luis Spota: *El coronel fue echado al mar*.- Obra premiada en el Certamen Cultural de la Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación.- México, 1947”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 3 (20 de abril de 1947): 12.



logra síntesis “expresivas y resueltas” como las siguientes: “Sus espaldas eran anchas como puertas de iglesia”, “El viento silbaba en los cables rípidamente, como si tuviera un papel de canto frente a los labios”, o “Su quijada como reja de arado”.⁷ Al enfatizar sobre la originalidad del lenguaje, de alguna forma hacía contrapeso a la crítica de Torner sobre el buen uso del español. En otra de sus columnas, a propósito de que Spota formó parte de la “comitiva periodística” que acompañó al presidente Miguel Alemán en su “resonante” viaje a Estados Unidos, Acevedo Escobedo refirió que el escritor recibió la oferta de una editorial de Nueva York para que su última novela, *El coronel fue echado al mar*, fuera traducida y publicada, por lo que auguraba que la obra tendría “un éxito seguro”.⁸ Con esto parecía cerrarse un círculo favorable para el “éxito” de un escritor: ganar un premio otorgado por el gobierno, ser un periodista que forma parte de la comitiva presidencial y, por supuesto, que la crítica le diera un buen trato a su novela.

La nota discordante en la valoración de *El coronel fue echado al mar* la dio José Luis Martínez —ya por entonces un erudito crítico literario—, quien, a diferencia de Torner, no tuvo reparo en señalar abiertamente la excesiva influencia en el novelista de la literatura estadounidense, impregnada a su vez del estilo periodístico reporteril. Merece citarse el juicio de Martínez:

Bastante extraño en nuestro ambiente literario, un libro como el de Spota se explica suponiendo en su autor una frecuentación mayor de la novela norteamericana que de la nuestra. Su estilo es el que conocemos sobre todo en las novelas de Hemingway y algunas de Dos Passos; estilo que nació en los grandes reportajes. En suma, acción constante; diálogo ágil y ligero, superficial; sensacionalismo desproporcionado; dibujo rápido de los caracteres.⁹

A pesar de que afirmaba que no era una obra que “alcanzará la posteridad”, Martínez concedía que era una narración que podía leerse con agrado y “sin esa sensación de pesadez y lentitud que es tan común en

7 Antonio Acevedo Escobedo, *Las Letras y los Días*, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 7 (18 de mayo de 1947): 7.

8 Antonio Acevedo Escobedo, *Las Letras y los Días*, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 3 (20 de abril de 1947): 7.

9 José Luis Martínez, “Exámenes”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 3 (20 de abril de 1947): 4.

la novela mexicana”.¹⁰ El reclamo de Martínez al libro de Spota por resultar “extraño” a “nuestro ambiente literario” tiene un tono claramente nacionalista pues, a su juicio, incurría en el error de dejarse influir por la narrativa de Ernest Hemingway y John Dos Passos, así como por el estilo periodístico sensacionalista y ligero que percibía en aquella literatura. La posición de Martínez abonaba a la antigua discusión entre el nacionalismo y el universalismo en la literatura que seguiría vigente y cobraría bríos nuevamente en los años 50. Pero, particularmente, mostraba que en la valoración de una obra literaria, difícilmente se podía lograr la unanimidad de la crítica y, a pesar de la buena recepción que tuvo en *Revista Mexicana de Cultura*, no cabría decir que esta obra de Spota sería una de las novelas que consagrarían la carrera literaria de este escritor.

1958: *México en la Cultura* y los nuevos caminos de la novela

Considerada la publicación que dio un giro decisivo al moderno periodismo cultural, *México en la Cultura* emergió luego de que, por diferencias políticas con el Gobierno, Fernando Benítez dejara la dirección de *El Nacional* y consiguiera el apoyo del propietario del diario *Novedades* para publicar un novedoso suplemento cultural en sus páginas dominicales, que el periodista dirigió de 1949 a 1961. Con una vocación que comenzó a abandonar claramente el discurso nacionalista, *México en la Cultura* dio espacio al pensamiento, la creación y el arte de otras latitudes, además de ser innovadora tanto en sus contenidos como en su diseño. Varios colaboradores de *Revista Mexicana de Cultura* y exiliados españoles se incorporaron a esta publicación, entre ellos José Moreno Villa, quien escribía sobre pintura; Francisco Pina, Emilio García Riera, José de la Colina y Jomi García Ascot, que hicieron crítica de cine; Adolfo Salazar sobresalió en la crítica musical y Ceferino Palencia reseñaba las exposiciones y artes plásticas.¹¹ El diseño gráfico estuvo a cargo de Moreno Villa y, a su muerte, de Vicente Rojo.

Los escritores mexicanos que colaboraron en *México en la Cultura* son una pléyade de figuras notables que sería larga de enunciar, pero que incluyó, entre otros, a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Leopoldo Zea, Gastón García Cantú, Salvador Reyes Nevares, Emilio Uranga y Salvador Azue-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Teresa Férriz Roure, “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano”, *Arrabal*, núm. 1 (1998): 235-242.

la. Posteriormente se incorporaron los jóvenes Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Elena Poniatowska, José Luis Cuevas y Carlos Monsiváis, quienes escribían también reseñas, entrevistas y crítica de teatro, sobre artes plásticas, conciertos o diversos acontecimientos culturales.¹² Numerosos fueron los autores que escribieron crítica literaria en el suplemento, como Henrique González Casanova, Florentino M. Turner, Ramón Xirau, Alí Chumacero, José de la Colina y, por supuesto, José Luis Martínez, José Emilio Pacheco y Emmanuel Carballo. El suplemento se caracterizó por ser una importante ventana para dar a conocer las creaciones de múltiples y notables narradores: Juan José Arreola, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Ricardo Garibay, Rosario Castellanos y Elena Garro, así como de muchos otros jóvenes escritores.

No parecía casual que la aparición en 1949 de *México en la Cultura* corriera paralela a las búsquedas, exploraciones y cambios que se experimentaban en la narrativa mexicana y que surgiera precisamente en este momento coyuntural en la cual aún no se perfilaban claramente esos nuevos derroteros.¹³ José Luis Martínez, uno de los principales críticos de *México en la Cultura*, apuntaba en sus páginas en 1950:

Después de la corriente de atención para los temas rurales que evocaron la Revolución y los movimientos sociales posteriores, los novelistas mexicanos han vuelto los ojos en los últimos años a la ciudad y particularmente a la de México. Entre sus múltiples clases y esferas sociales, todos han elegido hasta ahora, la vida de los barrios humildes porque encuentran en ellos, perfilados y dramáticos, los conflictos que sus obras requieren. Novelas recientemente aparecidas —como *Páramo*, de Rubén Salazar Mallén, *El ventrílocuo*, de Antonio Magaña Esquivel, *Más allá existe la tierra*, de Magdalena Mondragón, *El sol sale para todos*, de Felipe García Arroyo [...] aparte de numerosos cuentos, comienzan ya a construir un género novelístico de la barriada metropolitana.¹⁴

12 Víctor Manuel Camposeco, *México en la Cultura (1949-1961). Renovación y testimonio crítico* (México: Conaculta, 2015), 93-118; Humberto Musacchio, *Historia del periodismo cultural en México* (México: Conaculta, 2007), 134; David Gutiérrez Fuentes y Dafne Borrás Pineda, *¿Por qué voló El Búho?* (México: UAM, 2001), 31-32.

13 Para la revisión de la crítica literaria en este apartado, fue fundamental el estudio de Camposeco sobre “México en la Cultura”; Camposeco, *México en la Cultura*, 242-324.

14 José Luis Martínez, “La literatura mexicana en 1949”, *México en la Cultura*, núm. 48 (1o. de enero de 1950): 3.

En este mismo sentido, otro colaborador de *México en la Cultura*, Alí Chumacero, fue contundente al emitir su opinión sobre la decadencia de la novela de la Revolución, al afirmar en 1951: “Si no hubiera sido porque Luis Enrique Erro [...] escribió su novela *Los pies descalzos*, y porque Martín Luis Guzmán hizo una decente edición de *Las memorias de Pancho Villa* [...], casi nada se habría hecho digno de reseñar en la prosa novelística”.¹⁵

Si bien el cambio de escenarios, personajes y temas en la novela mexicana había comenzado ya a finales de los años 40, la obra que se caracteriza por dar el giro definitivo de la novela de la Revolución mexicana hacia la que tiene como escenario la moderna capital mexicana es *La región más transparente* de Carlos Fuentes, publicada en 1958.¹⁶ La diversidad de análisis y opiniones que esta novela generó ese año, particularmente en *México en la Cultura*, resulta muy ilustrativa sobre los contrapuntos y los matices que mostró la crítica literaria y que no necesariamente parecían dirigirse a consagrar esta novela como la obra que propició ese cambio decisivo en la novela mexicana.

Quizá una de las más equilibradas y finas críticas que se escribieron sobre *La región más transparente* fue la del poeta Luis Cardoza y Aragón,¹⁷ quien destaca las innovaciones en la narrativa de la novela de Fuentes, aunque señala que las “aportaciones técnicas” que ofrece “no enriquecen la obra”. Acierta sin duda al afirmar que se trata de una “novela torrencial, cargada de impaciencias, toda grito y relámpago”, pero es franco al señalar que la narración “es más bien atiborrada que compacta”. Cardoza y Aragón acude a una metáfora que representa fielmente la complejidad de la novela: “Y henos aquí ante una especie de Coatlicue contemporánea, ante un nudo de serpientes de plástico, ante un confuso a la vez que bien dibujado monumento de pasiones y caprichitos, trenzados y erigidos con lodos pútridos y ascuas de ternuras y denuestos”. Pareciera que, al tiempo que elogia la audacia narrativa de Fuentes, apunta la dificultad que enfrentó el escritor

15 Alí Chumacero, “La literatura mexicana en 1951”, *México en la Cultura*, núm. 152 (30 de diciembre de 1951): 3.

16 Para José María Espinasa, el “gran empuje” en el cambio de escenarios en la novela mexicana vino con *La región más transparente*, que ya no se centraba en el campo, sino en la urbe moderna “con toda su complejidad y toda la fascinación que despierta en sus habitantes”; señala que la novela de Fuentes representa un “cambio de lenguaje, de sintaxis, de léxico, y sobre todo, la irrupción de elementos psicológicos al interior del comportamiento sociológico”; José María Espinasa, *La literatura mexicana del siglo xx* (México: Colmex, 2016), 245.

17 Luis Cardoza y Aragón, “Sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes”, *México en la Cultura*, núm. 478 (11 de mayo de 1958): 1-2.

para construir ese “confuso” monumento literario. No obstante, Cardoza y Aragón no tiene dudas de que esta novela es “uno de los libros de mayor significación publicado en México en los últimos años”.

A la escritora Elena Garro se debe una de las críticas más severas a *La región más transparente en México en la Cultura*.¹⁸ De forma indirecta, pone en duda la originalidad del autor, al considerar que la antecesora de esta novela fue *Adán Buenosaires* de Leopoldo Marechal, cuya “coincidencia” con el libro de Fuentes es para ella “asombrosa”. Algo de lo que más parece desagradar a Garro es la forma en que están contruidos los personajes, los cuales encuentra superficiales y lo ejemplifica con Bobó, de quien asegura: “Le falta interioridad y esta carencia trata el autor de suplirla con exterioridades como la importancia de su departamento, sus amigos, sus bongoseros, sus frases y sus incidentes amontonados desordenadamente”. Y no repara en generalizar su apreciación al preguntarse: “¿se puede considerar personajes a esos seres amorfos y planos que circulan gesticulando a manera de Pina Menichelli, en el cine mudo, a través de las páginas del libro?”. La escritora remata con otros duros juicios contra los recursos narrativos de la novela con otra contundente afirmación: “Con estos artefactos casi inservibles produjo 460 páginas que giran vertiginosamente sobre sí mismas, que producen mucho alboroto y a las cuales da el pomposo nombre de novela”. Incluso la califica como una “simulación de novela”.

Otras críticas de *México en la Cultura* ponderaron distintos aspectos de *La región más transparente*. Por ejemplo, en relación con la técnica narrativa, Jaime García Terrés escribió que “aun admitidos notorios defectos”, la novela representa “un esfuerzo positivo hacia el rompimiento con la rutina y las fórmulas envejecidas”. No obstante, no repara en afirmar que “al novelista le falta meterse —por así decirlo— en la piel de sus personajes; entenderlos y no sólo caricaturizarlos; infundirles vida y no sólo palabras; descubrir su humanidad y no sólo sus excentricidades”.¹⁹ Por su parte, en su crítica, Ramón Xirau analiza el trazo caricaturesco de los personajes hecho por Fuentes al remitirse al mismo capítulo al que hace alusión Elena Garro y considera que este tratamiento es correcto “cuando la caricatura es intencional, como lo es en la fiesta de Bobó al principio de la novela. No está tan bien cuando los personajes quedan hechos es-

18 Elena Garro, “Sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes”, *México en la Cultura*, núm. 478 (11 de mayo de 1958): 2, 10.

19 Jaime García Terrés, “El interés que centraban los cuentistas hoy se desplaza a los novelistas”, *México en la Cultura*, núm. 500 (12 de octubre de 1958): 2.

guince, línea difuminada y carecen de volumen”.²⁰ Además, para Xirau, la novela presenta un ritmo que “resulta excesivo y acaba por cansar a fuerza de hacernos tener el alma en vilo y el espíritu en constante espera”.²¹ Tanto García Terrés como Xirau parecen no quedar satisfechos con la obra de Fuentes, aunque ambos coinciden en el futuro promisorio del joven novelista, pues el primero afirma que su talento y “el camino emprendido” lo llevará a “mejores conquistas”, y el segundo asegura que el lector debe buscar en esa novela “un escritor en potencia”.

Emmanuel Carballo, quien recientemente había compartido con Fuentes la experiencia de dirigir la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1957) en su primera época —donde por cierto se publicaron adelantos de *La región más transparente*—, le da al libro un mejor trato. Asevera que la novela de Fuentes fue el “libro del año”,²² pero parece salir en defensa de quienes critican la superficialidad de los personajes al asegurar que “la intención de la novela es ante todo crítica, de ahí que los personajes sean más caricaturas que armónicos seres reales: tipos, más que hombres y mujeres”. Con esa observación parece coincidir con la opinión de Garro, Xirau y García Terrés sobre el tratamiento de los personajes, a fin de cuentas, carentes de profundidad. Para Carballo, el mayor mérito de la novela reside en la conjunción de los “modernos procedimientos técnicos y estilísticos con una incisiva posición política frente a la actual situación del país”.

Es claro que una ponderación más reposada y rica de las aportaciones de *La región más transparente* como un “parteaguas de la literatura mexicana” y como una obra que dio un nuevo curso a la novela del país, por la innovación de las técnicas narrativas y el sentido crítico hacia la sociedad y la política de su tiempo, vendría con el transcurso del tiempo y los estudios académicos sobre ese libro.²³ Sin embargo, si bien la crítica de su tiempo vislumbró claramente las virtudes y la trascendencia del esfuer-

20 Ramón Xirau, “Los libros al día; sobre *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, y *El libro vacío*, de Josefina Vicens”, *México en la Cultura*, núm. 512 (4 de enero de 1959): 5.

21 *Ibid.*, 5.

22 Emmanuel Carballo, “1958: el año de la novela”, *México en la Cultura*, núm. 511 (28 de diciembre de 1958): 1.

23 En efecto, Georgina García considera la novela como un “parteaguas” en la literatura mexicana; Georgina García Gutiérrez Vélez “Un capítulo de la historia cultural del siglo xx: *La región más transparente* hace cincuenta años”, en *La región más transparente en el siglo xxi. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra*, comp. y ed. de Georgina García Gutiérrez Vélez (México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas / UV, 2012), 55. Este libro reúne ensayos académicos desde distintos aspectos y ángulos en torno a la novela de Fuentes.

zo renovador de Fuentes, no fue complaciente con la novela y no podría decirse que fue un factor para su glorificación inmediata ni le atribuyó la extraordinaria relevancia que más tarde alcanzaría.

Emmanuel Carballo no se equivocaba cuando afirmó en *México en la Cultura* que 1958 fue “el año de la novela” en México, idea que confirmaba Jaime García Terrés al considerar que “el interés que centraban los cuentistas hoy se desplaza a los novelistas”.²⁴ En efecto, además de *La región más transparente*, en 1958 los críticos de *México en la Cultura* comentaron novelas de trascendencia en la historia literaria mexicana como *Casi el paraíso*, de Luis Spota; *El libro vacío*, de Josefina Vicens; *El solitario atlántico*, de Jorge López Páez; *Los signos perdidos*, de Sergio Fernández, y *Las ganas de crecer*, de Armando Ayala Anguiano, sólo por mencionar algunas obras representativas. Todas estas novelas fueron objeto de la crítica de *México en la Cultura*; sin embargo, llevaré nuevamente mi interés a Luis Spota con su novela *Casi el paraíso*, pues representa un caso ilustrativo sobre el comportamiento de la crítica literaria en los suplementos culturales.

Es un caso particular en la literatura de aquel año, pues, aunque fue un libro publicado por primera vez en 1956, las dos reediciones que alcanzó en 1958 fueron objeto de mayor atención por la crítica de *México en la Cultura*. Uno de los juicios más duros lo asestó Jaime García Terrés al clasificar la novela dentro de una “literatura semi comercial” cuya importancia no era literaria, sino conferida por su “inusitada divulgación” y su “triumfo en el mercado”. Calificaba la trama como “elemental y llena de trucos”, de lo que resultaba una “sátira convencional, que comienza como un pastiche de película neorrealista italiana y acaba naufragando en un mar de ambiciosas trivialidades, personajes, planos y crítica social adocenada”. Además, el triunfo de la novela entre los lectores era explicable entre un público que se nutría del “dramatismo barato”, la “nota roja” y el “fácil *suspense* de los folletines”.²⁵

Carballo trata con más consideración la novela de Spota, aunque sin dejar de hacerle un examen agudo. Luego de expresar que se trata del mayor “*best seller* de los últimos tres años”, afirma que hay una “asombrosa capacidad para atraer al lector” y retenerlo en sus 450 páginas. Opina que Spota es un “escritor para lectores, fenómeno inaudito en la ficción mexicana”.²⁶ Aunque reconoce su eficacia narrativa, también sugiere que esto

24 Carballo, “1958...”, 1; García Terrés, “El interés...”, 2.

25 García Terrés, *ibid.*

26 Carballo, “1958...”, 1.

lo hace un gran vendedor y no necesariamente un gran novelista. Estas apreciaciones sobre Spota nos remiten al conocido recelo de los miembros de La Mafia contra este escritor, quien era poco apreciado por ese grupo y con el cual llegó a tener diferencias importantes. *El Herald Cultural*, suplemento que en los años 60 dirigiría Spota, sería crítico del grupo de Benítez a quien Spota, en una entrevista, cuestiona su exclusivismo.²⁷ Este escritor alcanzaría un lugar notable en las letras mexicanas, si bien no lograría una posición destacada en las instancias académicas o círculos literarios, dejó huellas entre un público lector que siguió su obra y en una industria editorial que reimprimiría muchos de sus libros.

El oráculo de la crítica literaria: reflexiones finales

Más que unas conclusiones definitivas, son diversas las reflexiones e hipótesis que se derivan de esta muestra en torno a la crítica literaria en dos momentos fundamentales (1947 y 1958) que marcan una etapa de cambios importantes en la novela mexicana. Es notable que una obra como *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, mereciera poca atención de la *Revista Mexicana de Cultura*, a pesar de la orientación nacionalista del suplemento y la del propio diario *El Nacional*, ya que, además de su innovación en la técnica narrativa, esa novela explora de manera fina y penetrante la mentalidad mexicana. En cambio, es de destacarse que *El coronel fue arrojado al mar*, de Luis Spota, quien no se interesó por el asunto de la identidad nacional e incluso fue acusado de mostrar un estilo influido por la literatura estadounidense, fuera objeto de más críticas y comentarios en el suplemento que la novela de Yáñez, la cual, a la larga, se consagró como una obra maestra de la literatura y sería objeto de diversos estudios académicos.

Más allá del momento de cambio para la novela mexicana que marcaría la publicación de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, su caso es muy singular y sintomático del comportamiento de la crítica literaria, pues si bien su autor fue uno de los escritores centrales de *México en la Cultura* y del grupo de Benítez, de ninguna manera parece haber sido sólo elogiado y aclamado por el clan. En la crítica de la novela se enuncian las fallas y los aciertos, aunque parecieran pesar más las primeras. Es muy

27 Musacchio, *Historia del periodismo cultural en México*, 146; Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987* (México: Plaza y Valdés / UNAM, CIICH, 2007), 96.



llamativo, por decir lo menos, que una obra que se considera un hito en la literatura mexicana sufriera un cuestionamiento tan importante —un juicio tan severo, si pensamos en el de Elena Garro—, que después se revertiría diametralmente en una valoración de sus aportaciones a la narrativa.

También es significativo que la producción novelística de Luis Spota produjera tanto resquemor, aun después de dos años de que se publicara *Casi el paraíso*, en 1958. Parecía que a sus críticos les era difícil asimilar el peculiar fenómeno de “éxito” comercial y literario que esas novelas representaban. Es curioso que la que es quizá su obra más conocida y leída fuera objeto de tanto interés en *México en la Cultura*, aunque fuese para descalificarla o para cuestionar sus estrategias narrativas destinadas a atrapar lectores, y que recibiera mayor atención de la crítica que obras como *El libro vacío* de Josefina Vicens o *El solitario Atlántico* de López Páez, entre otras, que muestran innovaciones tanto en la temática como en la técnica narrativa. Quizá esa misma crítica fue la que al final sirvió, en el largo plazo, para elevar la importancia literaria de la novela de Spota.

Los suplementos *Revista Mexicana de Cultura* y *México en la Cultura* cumplieron una importante misión en el sistema literario, tanto en 1947 como en 1958, al poner en la mesa de discusión la producción novelística y dar testimonio del momento de transformación que definió nuevas rutas para la narrativa mexicana. Sin embargo, a partir de los casos analizados, puede pensarse que las obras que despiertan mayor interés en la crítica literaria de los suplementos culturales no necesariamente son las que serán consagradas, sino que, a veces, pueden ser aquellas que terminan por ocupar un lugar poco trascendente en la historia literaria. En sentido inverso, novelas que no merecieron mucha atención de la crítica en el momento en que se publicaron, o que fueron objeto de duros cuestionamientos, posteriormente son bien valoradas por los estudios literarios académicos. Los críticos de los suplementos culturales actúan con frecuencia como un oráculo que puede vaticinar la consagración de una obra, pero también pueden emitir juicios que no coinciden con la valoración que los estudios literarios hacen posteriormente sobre las aportaciones y trascendencia que puede alcanzar una novela.

Bibliografía

- Acevedo Escobedo, Antonio. “Agustín Yáñez. *Al filo del agua*. Novela. Ilustraciones de Julio Prieto.- Editorial Porrúa S. A. México 1947”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 6 (marzo de 1947).
- Acevedo Escobedo, Antonio. Las Letras y los Días. *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 3 (20 de abril de 1947).
- Acevedo Escobedo, Antonio. Las Letras y los Días. *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 7 (18 de mayo de 1947).
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI Editores, 2015.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. México: Plaza y Valdés / Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Ciencias y Humanidades, 2007.
- Camposeco, Víctor Manuel. *México en la Cultura (1949-1961). Renovación y testimonio crítico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Carballo, Emmanuel. “1958: el año de la novela”. *México en la Cultura*, núm. 511 (28 de diciembre de 1958).
- Cardoza y Aragón, Luis. “Sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes”. *México en la Cultura*, núm. 478 (11 de mayo de 1958).
- Chumacero, Alí. “La literatura mexicana en 1951”. *México en la Cultura*, núm. 152 (30 de diciembre de 1951).
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Espinasa, José María. *La literatura mexicana del siglo xx*. México: El Colegio de México, 2016.
- Férriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano”. *Arrabal*, núm. 1 (1998): 235-242.
- García Gutiérrez Vélez, Georgina. “Un capítulo de la historia cultural del siglo xx: *La región más transparente* hace cincuenta años”. En *La región más transparente en el siglo xxi. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra*. Compilación y edición de Georgina García Gutiérrez Vélez, 55-66. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Veracruzana, 2012.
- García Terrés, Jaime. “El interés que centraban los cuentistas hoy se desplaza a los novelistas”. *México en la Cultura*, núm. 500 (12 de octubre de 1958).





- Garro, Elena. "Sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes". *México en la Cultura*, núm. 478 (11 de mayo de 1958).
- González Casanova, Henrique. "Agustín Yáñez: *Al filo del agua*.- Novela.- Editorial Porrúa, México, 1947". *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 1 (6 de abril de 1947).
- Gutiérrez Fuentes, David y Dafne Borrás Pineda. *¿Por qué voló El Búho?* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Martínez, José Luis. "Exámenes". *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 3 (20 de abril de 1947).
- Martínez, José Luis. "La literatura mexicana en 1949". *México en la Cultura*, núm. 48 (1o. de enero de 1950).
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo xx. 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Musacchio, Humberto. *Historia del periodismo cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán. "Al filo del agua y la ética del sujeto". En *Narradores mexicanos en la transición del medio siglo. 1947-1968*, 31-43. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.
- Torner, Florentino M. "Luis Spota: *El coronel fue echado al mar*.- Obra premiada en el Certamen Cultural de la Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación.- México, 1947". *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 3 (20 de abril de 1947).
- Xirau, Ramón. "Los libros al día; sobre *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, y *El libro vacío*, de Josefina Vicens". *México en la Cultura*, núm. 512 (4 de enero de 1959).



IV

Nuevas dinámicas
del periodismo cultural
en cuatro casos de análisis

Para una historia de la *Revista de la Universidad de México* (1930-1970)



Rafael Vargas

*Para Álvaro Matute, gran lector
de la Revista de la Universidad,
con admiración*

En 1930. México aún no conquista plenamente la calma. Sale de la Guerra Cristera (con una Iglesia que nunca abandonará la intriga política) y de la rebelión escobarista, pero entra en la turbulenta cauda de la crisis económica internacional, originada por el quiebre de la bolsa neoyorquina en octubre del año anterior.

José Vasconcelos, candidato a la Presidencia en el proceso electoral del año anterior, alega un fraude en su contra y, camino al exilio, llama infructuosamente a la insurrección armada. Su opositor, Pascual Ortiz Rubio, sucede a Emilio Portes Gil en la Presidencia de la república. Ambos son vistos como instrumentos del verdadero detentador del poder: Plutarco Elías Calles, el jefe máximo. El 5 de febrero, día en que Ortiz Rubio asume la Presidencia, ocurre un atentado en su contra. Acusada de participar en la supuesta conspiración contra el nuevo presidente, Tina Modotti es expulsada de México muy poco tiempo después.

De los 16.6 millones de habitantes con que cuenta el país, según el censo levantado en mayo de ese año, sólo 38% sabe leer. Las mujeres conforman 51% de la población, y su creciente presencia como trabajadoras del sector público les da pie para comenzar a organizarse y pelear por sus derechos económicos, políticos y sociales. Dos notabilísimas feministas *avant la lettre*, Elvia Carrillo Puerto y Florinda Lazos León, convocan a un Congreso en Ciudad de México, al que asisten obreras y campesinas.

También los estudiantes universitarios han buscado transformar sus circunstancias. En mayo de 1929, realizaron una huelga en contra de me-

didadas académicas que consideraban arbitrarias y sus demandas evolucionaron hasta convertirse en una lucha por la autonomía, que finalmente fue expedida como ley por Portes Gil, el 22 de junio de 1929.

Líderes revolucionarios buscan asilo y apoyo en México, como César Augusto Sandino, quien después de pasar un año en estas tierras, regresa a Nicaragua en mayo de 1930.

Hay músicos, pintores, escritores y arquitectos que realizan obras muy notables —Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, los poetas que publican la revista *Contemporáneos* (que cumple tres años de publicarse), Juan O’Gorman, Luis Barragán y Carlos Contreras, por citar sólo algunos de los nombres más célebres—, pero México todavía está lejos de contar con una gran infraestructura cultural.

Apenas en junio de 1930 se reinicia la construcción del Palacio de Bellas Artes y, más allá de las bibliotecas con que cuentan algunas escuelas, en realidad no existen bibliotecas públicas.

En la Universidad, como apunta Georgina Araceli Torres Vargas, “en los ocho años posteriores al rectorado de José Vasconcelos no se desarrolla una actividad editorial importante. [...] Es hasta 1929, luego de que obtuviera su autonomía, que se observan algunos intentos por retomar el impulso que anteriormente se había dado a la producción de textos en la institución”.¹

Grosso modo, en este contexto nace la revista *Universidad de México* —“Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México”, según se lee en la página del directorio—, un ambicioso intento por difundir el quehacer y las metas de la principal casa de estudios del país.

I

El primer número aparece en noviembre de 1930. El director es Julio Jiménez Rueda, abogado, diplomático y escritor de renombre, entonces con 34 años, quien además encabezaba el Departamento de Intercambio de la UNAM. Ha sido nombrado directamente por su antiguo compañero en la Facultad de Leyes, Ignacio García Téllez, primer rector de la Universidad en su nueva etapa como institución autónoma.

¹ Georgina Araceli Torres Vargas, *La Universidad en sus publicaciones. Historia y perspectivas* (México: UNAM, DGPFE, 1995), 51.

El secretario de redacción es el profesor Pablo Martínez del Río, historiador y arqueólogo, quien 15 años más tarde habrá de convertirse en el primer director del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Es probable que él y Jiménez Rueda sean los responsables de ensamblar las anónimas “Palabras iniciales” que ocupan las seis páginas de apertura del número. No se quiere explicar en ellas la aparición de la revista, sino fijar la atención y la memoria de los lectores en la trascendental reforma que vive la institución a la cual sirve como órgano de expresión. Por ello, en vez de augurios y declaraciones, se transcriben los 19 artículos de la Ley Orgánica de la Universidad, expedida por Portes Gil, con la que se cristaliza la autonomía, así como algunos fragmentos del discurso inaugural de García Téllez. Sólo en la última parte del escrito se recogen las palabras de profesores y alumnos con respecto al cambio que viven. El doctor Ignacio Chávez habla en nombre de los primeros y Alejandro Gómez Arias es el portavoz de los segundos. Cierra el texto un saludo de Ortiz Rubio a los universitarios, con el que anuncia la adquisición de un terreno en Lomas de Chapultepec para la edificación de la Ciudad Universitaria.

El mejor mensaje lo constituye el restante contenido de la revista, claro indicador de la imagen que la Universidad Nacional tiene de sí misma en ese momento y de lo que busca proyectar: una institución que, si bien no participó como tal en la lucha armada ni se vio afectada por ella, se identifica sin lugar a duda con los sectores de la sociedad más necesitados de educación y cultura, y busca vincularse con ellos.

Al respecto, pueden verse los títulos de los ensayos y artículos que se ofrecen: “Instituto Americano de Derecho y Legislación Comparada”, “La educación del indio y los idiomas indígenas”, “Las universidades y el teatro”, “La revolución agraria mexicana”, “La integración nacional”, “El dilema de México”, “El ingreso de alumnos a la Facultad de Medicina”. Las indispensables notas sobre libros (brevísimas reseñas de unas cuantas líneas) están a cargo de Baltasar Dromundo.

Con un costo de un peso por ejemplar (10 la suscripción anual), periodicidad mensual, 90 páginas por número y un tamaño de 26 centímetros de altura por 19 de ancho, la revista, de sobria y sencilla presentación, impresa a una sola tinta en interiores y a dos en la cubierta, es el rostro extramuros de la Universidad.

Aunque prácticamente no tiene ilustraciones, salvo por los grabados de Valerio Prieto que se alternan en la portadilla de cada edición



(representan los edificios distintivos de la UNAM, como el de la antigua rectoría, en las calles de Guatemala y Primo de Verdad; el exconvento de San Agustín, o el Colegio de San Ildefonso), la mayoría de los números incluye algunas páginas de papel *couché* en las que se reproducen diversos tipos de obras —desde esculturas prehispánicas hasta orfebrería indígena—, rasgo que acusa el interés de sus editores por la arqueología y las artes, así como la obvia influencia de otras publicaciones culturales de la época, como la revista *Contemporáneos*, con la que Jiménez Rueda ha colaborado.

Pero más que una revista cultural a la usanza de la época, en sus comienzos *Universidad de México* quiere ser una de las expresiones más importantes de la extensión cultural universitaria (recuérdese que aún no existe Radio Universidad), lograr que sus lectores conozcan cabalmente lo que la Universidad es, cómo está estructurada —sobre todo después de la cantidad de cambios que trajo la autonomía— y cuáles son las posturas e ideas de los universitarios en relación con los grandes problemas nacionales. Así, en los primeros números, la mayoría de los artículos aparece firmada por los directores de las facultades, escuelas e institutos, quienes explican, como Estanislao Mejía, director de la Facultad de Música, “Qué es la Facultad de Música y sus funciones dentro de la universidad”, o bien dan cuenta, como Isaac Ochoterena, director del Instituto de Biología, de “Un año de trabajos” en esa dependencia.²

La propia diversidad de la institución hace que los contenidos de la revista resulten dispares.³ De ello son plenamente conscientes sus hacedores, que desde el segundo número han insertado un texto en la página

2 Los directores de las 18 instancias que conforman la Universidad en 1930 son: Antonio Caso, Facultad de Filosofía y Letras; Luis Chico Goerne, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales; Fernando Ocaranza, Facultad de Medicina; Mariano Moctezuma, Facultad de Ingeniería; Francisco J. Domínguez, Facultad de Odontología; Roberto Medellín, Facultad de Ciencias e Industrias Químicas; José F. León, Facultad de Comercio y Administración; Francisco Centeno, Facultad de Arquitectura; Estanislao Mejía, Facultad de Música; Pedro de Alba, Escuela Nacional Preparatoria; Vicente Lombardo Toledano, Escuela Central de Artes Plásticas; Juana Palacios, Escuela Normal Superior; Roberto Velasco, Escuela de Educación Física; José Zapata, Escuela de Medicina Veterinaria; Enrique Fernández Ledesma, Biblioteca Nacional; Isaac Ochoterena, Instituto de Biología; Leopoldo Salazar Salinas, Instituto de Geología; y Joaquín Gallo, Observatorio Astronómico. Todos colaboran en el transcurso de los primeros años de la revista.

3 Es frecuente encontrar ensayos como “Importancia y porvenir de la carrera de Ingeniero Forestal”, junto a “La inmigración mexicana en los Estados Unidos”, “La Doctrina Estrada” o “Por qué son más fuertes los estadounidenses”.

correspondiente al directorio de la revista (la segunda de forros), que define los propósitos de la publicación y aclara cuál es su sitio dentro de la comunidad universitaria:

Universidad de México quiere ser un exponente de lo que es nuestra primera institución de cultura en el país, y consecuente con el deseo expresado, desea que todos los que forman parte del cuerpo universitario publiquen en ella sus trabajos. Sólo pide seriedad en los artículos que se le envíen. Es una revista de estudio, no un magazine literario ni un escaparate lírico de buenas intenciones. La investigación, el análisis de los problemas sociales y el estudio de cuestiones científicas tendrán cabida siempre en sus páginas. La universidad realiza con ello su mejor obra de cultura fuera de las aulas. La colaboración de profesores y alumnos es indispensable en esta tarea.

La dirección de la revista desea también, para el mejor éxito de su tarea, que los lectores de ella expresen claramente su opinión sobre la misma, que inicien mejoras, corrijan yerros, y sean verdaderos guías de la marcha intelectual de la misma. Universidad de México no es, como su nombre lo indica, obra de un individuo, de un grupo, de una capilla; es la obra de todos; maestros, alumnos, ex alumnos. Es la obra de la universidad que, al conseguir su autonomía, ha llegado a una mayoría de edad preñada de augurios, pero también colmada de compromisos contraídos con el pueblo que la sostiene y con la república que tanto espera de ella.

Poco a poco se van sumando colaboradores externos: Ermilo Abreu Gómez, León Felipe, Alfonso Reyes, Rafael Heliodoro Valle. Y poco a poco la revista se decanta en favor de las humanidades, aunque nunca deja de prestar atención a las actividades científicas y tecnológicas de la Universidad.

Debe subrayarse su carácter pluralista y su apertura a temas que en la época son altamente polémicos, como “La educación marxista” (el Partido Comunista Mexicano había sido proscrito en 1930), sobre la que escribe Eduardo Pallares, o “Los derechos de las mujeres”, que defiende la abogada socialista Elodia Cruz F., quien solía repetir que “si algunas mujeres son mejores empleados que los hombres, entonces la mujer debiera tener el derecho de votar”.

Una de las mejores ediciones de esa primera época es el número doble que se dedica a Goethe en el centenario de su muerte, en 1932.⁴ El nú-

4 Núms. 17-18 (marzo-abril de 1932).



mero cuenta con el respaldo de la Embajada de Alemania y abre con unas “Palabras preliminares” del ministro alemán en México, Eugen Will. Curiosamente, quien no participa es Alfonso Reyes, el escritor mexicano que más ha escrito sobre el inmenso sabio alemán. La razón es de sobra conocida: Reyes se desempeña en ese momento como embajador de México en Brasil y la revista *Sur*, fundada también poco tiempo antes, ya le ha solicitado un ensayo con el mismo motivo. *Sur* publica íntegro “Rumbo a Goethe” (85 páginas) a comienzos de 1932.

Jiménez Rueda dirige la revista hasta agosto de 1932, ya que, a partir del mes siguiente, asume la Secretaría General de la UNAM bajo la rectoría de Roberto Medellín Ostos, quien el 12 de septiembre de ese año releva a Ignacio García Téllez. Éste, por su parte, habrá de convertirse, un año después, en el jefe de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas y, a partir de 1934, en secretario de Educación Pública del régimen cardenista.

El nuevo director de la publicación, desde septiembre de 1932, es Andrés Iduarte. Su encargo es verdaderamente fugaz (sólo realiza el número doble 23 y 24, de septiembre y octubre), pues en noviembre tiene que hacer arreglos para viajar a España a comienzos de 1933, país en el que vivirá hasta junio de 1938.

Queda entonces al frente Pablo Martínez del Río, quien en lo referente a revistas no sólo tiene experiencia como secretario de redacción de *Universidad de México*, ya en 1916, en plena Revolución, se las había arreglado para publicar una revista literaria, *La Nave*, aunque ésta encalló después del primer número.

Con Martínez del Río, *Universidad de México* adquiere un equilibrio interesante. Continúa publicando ensayos y artículos de temas muy diversos, pero la historiografía se convierte en un hilo conductor evidente y le da coherencia al conjunto.⁵ Por desgracia, justo cuando se acerca a su “definición mejor” (como diría el poeta Lezama Lima), la revista deja de publicarse.

El Primer Congreso de Universitarios Mexicanos, realizado del 7 al 14 de septiembre de 1933 en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, dirigida por Vicente Lombardo Toledano, susci-

5 El eclecticismo de la primera época de *Universidad de México* no sólo es inevitable, sino que forma parte de sus intenciones, en la medida en que quiere reflejar la diversidad de la institución. Como su subtítulo lo indica, es el órgano de difusión de las facultades, escuelas e institutos universitarios, que en los años 30 no publican sino boletines. Con excepción de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, cuya publicación inicia en 1937 el Laboratorio de Arte, la Universidad empezará a editar revistas especializadas sólo a finales de los años 40.



ta una agitada polémica en el seno de la Universidad, a raíz de la cual Roberto Medellín es impugnado y, tras un mes de protestas, forzado a renunciar a su cargo.

En términos esquemáticos, el punto central del conflicto es la adhesión del rector Medellín a la política educativa gubernamental del presidente Abelardo Rodríguez y su secretario de Educación, Narciso Bassols, interesados en orientar la educación universitaria hacia el socialismo. Lombardo Toledano argumenta en favor de la postura federal. El principal opositor a ella es Antonio Caso, quien aboga por la libertad de cátedra y rechaza la imposición de lineamientos, que considera una amenaza a la naciente autonomía. La polémica escaló y dio lugar a un choque entre el Gobierno federal y la Universidad, que, al cabo, propició que se resolviera dotar a esta última de autonomía plena, incluyendo la financiera.

Para concluir el conflicto, Abelardo Rodríguez envió una iniciativa al Congreso para reformar la Ley Orgánica de la Universidad, en octubre de 1933. Pero ello no significa un mayor apoyo del Gobierno federal a la Universidad, sino prácticamente un rompimiento: ésta quedó obligada a procurarse sus propios recursos económicos en lo sucesivo —así será por lo menos durante los siguientes dos años, ya que la posición del gobierno tampoco cambiaría durante el primer año de la presidencia de Lázaro Cárdenas.⁶

Debido a todo ello, la última edición de la que podría llamarse “época fundacional” de *Universidad de México* aparece en agosto de 1933. Martínez del Río sólo consigue editar 10 números.⁷

El 23 de octubre de ese año, Manuel Gómez Morín asume la Rectoría. La parquedad de los recursos disponibles le obliga a seguir una política económica severa, sintetizada en el lema “Austeridad y trabajo”, durante los 13 meses en que encabeza la UNAM. Para paliar el déficit, Gómez Morín solicita donativos a empresas y a particulares, e incluso

6 En relación al conflicto entre la Universidad y el Gobierno federal en esa época, véanse: María de Lourdes Velázquez Albo, *Los congresos nacionales universitarios y los gobiernos de la Revolución, 1910-1933* (México: UNAM, CESU / Plaza y Valdés, 2000); Javier Mendoza Rojas, *Los conflictos de la Universidad en el siglo XX* (México: UNAM, CESU / Plaza y Valdés, 2001), así como Javier Garcíadiego Dantán, “El rectorado de Manuel Gómez Morín: la defensa de la Universidad y de la libertad”, *Revista de la Universidad de México*, núms. 602-604 (2001): 71-80.

7 Para un estudio específico sobre la revista en el periodo 1930-1938, véase: Isaac García Venegas, “Itinerarios: de la autonomía a la cultura popular (sobre la *Revista de la Universidad* en la década de los treinta)”, *Revista de la Universidad de México*, núms. 613-614 (julio-agosto de 2002): 5-12. Prácticamente, la totalidad de esa magnífica edición —subtitulada “Nuestros primeros pasos”— acerca al lector al conocimiento de esa época de la revista, de la cual reproduce más de 20 textos.

organiza una rifa del automóvil que, institucionalmente, corresponde al rector. Es obvio que en tal situación el rector y el Consejo Universitario habrán considerado la edición de una revista universitaria como la menor de sus preocupaciones.

En octubre de 1934, el Consejo Universitario solicita el apoyo del Gobierno y le informa que se suspenderán las actividades porque se carece de condiciones adecuadas para trabajar. El Gobierno asegura haber entregado a la Universidad la cantidad de 10 millones de pesos, equivalentes a tres años de presupuesto.

En medio de un clima de confusión, los estudiantes de Leyes deciden hacer una huelga para protestar contra el Gobierno. Gómez Morín los llama a levantarla. A finales de noviembre, otra huelga en su contra lo lleva a renunciar.

El nuevo rector, Fernando Ocaranza, enfrenta una situación igual o aún más crítica en lo financiero y decide solicitar apoyo directamente al presidente Cárdenas, quien asume el poder en diciembre de 1934. Ocaranza le señala que la Universidad no puede trabajar en condiciones tan precarias. La negativa que recibe motiva que presente su renuncia el 17 de septiembre de 1935.

Una semana más tarde, exactamente, Luis Chico Goerne es designado como nuevo rector. La gestión de Chico Goerne es mucho más favorable que la de sus dos predecesores. No sólo tiene buenas relaciones con Ignacio García Téllez, secretario de Educación, sino que también simpatiza y se identifica con Cárdenas. Pronto desarrolla una “política académica de acercamiento al proyecto social del cardenismo”.⁸

Como la historiadora Gabriela Contreras señala, Chico Goerne supera el déficit presupuestal del comienzo de su gestión gracias a la venta de los terrenos de Las Lomas en los que se había pensado construir Ciudad Universitaria, los cuales adquiere la Secretaría de Guerra.

Acaso gracias a esos recursos, la Universidad puede adquirir maquinaria de artes gráficas y fundar la Imprenta Universitaria a finales del mismo 1935. Salvador Azuela, jefe del Departamento de Acción Social, nombra al frente de ella al poeta e impresor Miguel N. Lira, que también se hace cargo de dirigir la nueva publicación, identificable con los propósitos de extensión cultural de la institución: *Universidad. Mensual de Cultura Popular*.

⁸ Véase Gabriela Contreras Pérez, “La Universidad: nacional y autónoma”, *Perfiles Educativos*, núms. 105-106 (2004): 173-179.

Aunque el título y su aspecto son distintos, la intención de esta revista es la misma que la de *Universidad de México*: la difusión extramuros de las labores universitarias. El primer número aparece en febrero de 1936. La tapa en cartulina es de 23 x 30 centímetros; en interiores cuenta con 64 páginas de 22.5 x 29 centímetros, impresas a una sola tinta; 56 en papel periódico y 16 en *couché*, impresas por una sola cara. El diseño es rudimentario y, en términos gráficos, el conjunto tiene un aspecto más bien pobre, pero los contenidos son interesantes y logran un buen equilibrio entre las colaboraciones de firmas reconocidas y los textos representativos de instancias universitarias como el Instituto de Biología, la Facultad de Derecho, las Escuelas de Arquitectura y de Ingeniería, el Observatorio Nacional.

La inclusión en este primer número de textos que ensayan una aproximación al marxismo, y de anuncios de proyectos universitarios para el bienestar social —construcción de viviendas y hospitales—, deja entrever la voluntad de acercarse al gobierno de Cárdenas. Las “Palabras iniciales”, firmadas por el propio rector Chico Goerne, no dejan duda al respecto. Éste establece una diferencia tajante con la Universidad anterior a la Revolución, una manera velada de referirse a las gestiones de sus antecesores inmediatos:

Nuestra Universidad pretende también, como la pasada, investigar y crear ciencia; pero pretende, además, ennoblecer esa ciencia, sirviendo con ella a la vida doliente de los bajos fondos sociales.

La Universidad de hoy ambiciona, sobre todo, ser un organismo vital, fundido en la existencia del país, palpitando con él, conviviendo con él sus inquietudes y sus ideales.

Frente a la vieja Universidad egoísta, indiferente al mundo que se agita y que sufre fuera de sus muros, la nueva ha de ser una Universidad generosa que se entregue en plenitud a la vida de su pueblo.

Este número inicial de su revista es el primer paso que da por esa nueva ruta, por esa nueva ruta que ha de llevarla un día a la entraña misma de México.

Por otra parte, para cubrirse anticipadamente de posibles ataques, pronto inserta la siguiente leyenda en la contratapa: “Esta revista constituye una de las publicaciones del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma de México y no está afiliada a ninguna



doctrina en particular ni pertenece a grupo sectario alguno, sino que abre sus páginas a todas las tendencias”.

Con un tiraje de 20 mil ejemplares y distribución gratuita a través de un directorio de personas físicas y morales, además de librerías y otros puntos de circulación, *Universidad* gana una presencia muy importante en la comunidad universitaria y en buena parte del público lector. También gana paulatinamente en calidad. Basta la sola mención de algunos colaboradores: Ramón del Valle-Inclán, Genaro Estrada, Antonin Artaud, Rafael Alberti, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Méndez Plancarte, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri y Luis Alberto Sánchez.

Universidad crece poco a poco y va creando nuevas secciones, como Panorama (16 páginas añadidas casi al final de la revista), en la que se da cuenta de lo que ocurre en el arte, las ciencias y la política en el mundo. En diversos números la revista incluye reproducciones de obras de pintores mexicanos —Diego Rivera, Julio Ruelas, José Guadalupe Posada, el Dr. Atl—. Lira y sus colaboradores se preocupan por dar un sitio especial a las artes plásticas. Así, a partir del número 24 (enero de 1938), incluye unos Cuadernos de Arte de 16 páginas, impresos en papel *couché*. El primero de ellos, elaborado por el pintor Agustín Lazo, se titula “Sobre las actividades sobrerrealistas”, el castizo apelativo que algunos, como él y Xavier Villaurrutia, preferían para referirse al surrealismo.

Hacia sus últimos números, *Universidad* está cada vez mejor diagramada y más nutrida. Llega a tener 92 páginas o más por edición. Las carátulas de esos últimos números se imprimen en serigrafía. Es evidente que tal crecimiento debe haber causado algún problema en cuanto a costos, aun imprimiéndose en los talleres de la propia institución, pues en marzo de 1938 la publicación inserta en sus primeras páginas el siguiente aviso:

A NUESTROS LECTORES

En los veinticinco números hasta ahora aparecidos de *Universidad. Mensual de Cultura* [...] nos hemos esforzado por presentar la más selecta nómina de escritores mexicanos y extranjeros y hemos intentado ofrecer al lector, sin partidarismos ni compromisos de ningún género, el panorama contradictorio y apasionante del mundo actual. [...]

Las solicitudes de suscripción que continuamente recibimos no sólo de nuestro país, sino de todos aquellos en que se habla nuestro idioma o se tiene interés por el arte y el pensamiento mexicanos, así como una sosteni-

da y numerosa correspondencia, demuestran que el esfuerzo de divulgación cultural emprendido por la Universidad Nacional a través de su revista, no ha sido inútil, y nos mueven a continuar la tarea.

Con estos propósitos, desde el próximo número iniciaremos una etapa de positivo mejoramiento en todas las secciones de *Universidad*, inaugurando, además, una serie que incluirá información de interés actual, documentos gráficos, crítica de arte y bibliográfica, notas sobre espectáculos, etc. Continuaremos publicando, en la forma de monografías independientes, los “Cuadernos de Arte” que, escritos por autoridades en cada uno de sus temas, han sido recibidos con excepcional entusiasmo. Cada número, como hasta hoy, llevará, fuera de texto, una bien seleccionada página de música mexicana.

El nuevo programa, como es natural, aumentará considerablemente el costo de *Universidad* —que hasta ahora se ha repartido absolutamente gratis— y nos vemos, por ellos, muy a pesar nuestro, obligados a buscar otras fuentes de ingreso que no sean exclusivamente las universitarias y la cooperación de los anunciantes que hasta la fecha han permitido la publicación de este mensual.

A partir del número 28, correspondiente a mayo próximo, *Universidad* dejará de distribuirse gratuitamente, fijándose condiciones de venta que no pueden ser más accesibles y que permitirán a todos nuestros lectores seguir recibiendo mensualmente *Universidad*.

Si nuestros lectores acceden a prestarnos la colaboración que solicitamos, les agradeceremos encarecidamente se sirvan devolvernos la anexa solicitud de suscripción debidamente llenada y con el importe respectivo.

LA DIRECCIÓN

En el número de abril, el anuncio se reitera: “Ya dimos a conocer, en la edición del mes pasado, las circunstancias económicas y morales que nos obligaron a adoptar, a partir del mes de mayo venidero, un nuevo plan editorial y de distribución, a base de una modesta cuota de suscripción por parte de nuestros lectores”.

El precio de venta por ejemplar es bajo (30 centavos), lo mismo que la cuota de suscripción: un peso con 50 centavos por semestre o dos con 50 centavos por un año. Sólo con una revisión a fondo de los archivos del *ISSUE* se podría saber la magnitud de la respuesta de los lectores de la revista. Pero se antoja factible que no haya sido tan entusiasta como sus editores esperaban.



Hacia esas fechas, la Universidad vive un clima de encrespamiento político que todo lo polariza. El rector Chico Goerne es atacado con creciente frecuencia. Un ejemplo: el 23 de marzo, en una manifestación universitaria para apoyar la expropiación petrolera decretada por el presidente Cárdenas, éste invita a Chico Goerne al balcón central del Palacio Nacional para ondear el pabellón universitario. Al día siguiente, se acusa al rector de comprometer la autonomía universitaria.

El conflicto, irónicamente, que acabará por forzarlo a renunciar a la Rectoría, el 9 de junio de 1938, es su oposición al proyecto del Consejo Nacional de Educación Superior e Investigación Científica —entidad creada por Cárdenas en octubre de 1935 para reorganizar la educación profesional— que propone crear seis centros universitarios en diferentes regiones del país, para desarrollar la educación superior de México.

Con su renuncia, *Universidad* concluye. No obstante, tras su salida aparece una última edición de la revista, la 29 (junio de 1938). En ella se reproducen unas palabras del nuevo rector de la UNAM a partir del 21 de ese mes, Gustavo Baz, y aparece como nuevo director de la publicación Antonio Acevedo Escobedo. Pero, por sus contenidos, es evidente que fue preparada por Miguel N. Lira y sus colaboradores, y que su envío a la imprenta fue demorado en espera de los cambios en Rectoría.

Unas palabras sin firma que, por ende, han de atribuirse a Acevedo Escobedo hablan de “La Universidad ante el porvenir” y señalan que los estudiantes “están cansados de la demagogia, la agitación estéril, la política intrascendente”. Brilla en el índice de esa edición el “Diálogo con André Breton”, de Rafael Heliodoro Valle, en cuyo curso el poeta francés hizo la célebre y muchas veces mal entendida afirmación de que “México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia”. Se antoja extraño que Gustavo Baz no haya sostenido la publicación de *Universidad* durante su periodo como rector (hasta diciembre de 1940). Georgina Araceli Torres Vargas explica la razón:

Hacia 1938 las condiciones económicas de la Universidad eran precarias; necesitaba de los recursos suficientes que le permitieran cubrir los sueldos del personal docente, técnico y administrativo, así como los gastos de las dependencias universitarias.

[...] Debido a estos desajustes económicos, la administración decidió tomar algunas medidas a fin de resolver el problema. Entre esas medidas se encontraba [...] proceder a la suspensión de aquellas dependencias que no

fueran absolutamente indispensables para la existencia de la Universidad [como] el Departamento de Acción Social, creado en 1936.⁹

II

Pasarán poco más de ocho años antes de que la Universidad vuelva a contar con una revista de divulgación y cultura general. No es sino hasta cuando Salvador Zubirán asume la Rectoría, el 4 de marzo de 1946, que ese relegado proyecto de extensión cultural se reanima.

El 7 de abril se crea la Dirección General de Difusión Cultural, que conjunta la Escuela de Verano, Radio Universidad, el Servicio de Educación Popular y la Imprenta Universitaria. Es nombrado al frente de ella Alfonso Pruneda, rector de la Universidad de 1924 a 1928. A su vez, éste encarga al joven abogado Francisco González Castro el proyecto de una publicación universitaria destinada a los lectores en general.

Es dable conjeturar que González Castro haya acudido a Antonio Acevedo Escobedo en busca de su consejo y que éste le auxiliase a configurar un equipo para lanzar el nuevo impreso. ¿Será idea de este último, o de Rafael Heliodoro Valle, invitado a participar en la nueva revista, darle exactamente el mismo nombre que tenía la revista fundada por Julio Jiménez Rueda en 1930?

En cualquier caso, la nueva época de *Universidad de México*. Órgano de la *Universidad Nacional Autónoma de México* arranca en octubre de 1946. Tiene 32 páginas con un formato muy distinto al de sus dos antecesoras. Es mucho más grande —30 x 40 cm— y está impresa a dos tintas en papel rotopipsa. En más de un aspecto recuerda el formato que la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* tenía en su primera época, en los años 50, cuando la dirigía Emmanuel Carballo. El costo por ejemplar es de 20 centavos.

El equipo que la realiza está conformado por González Castro en la dirección; Antonio Acevedo Escobedo en la jefatura de redacción; redactores: Rafael Heliodoro Valle, Elvira Vargas, Salvador Pineda y Salvador Domínguez Assiayn. Entre los colaboradores destacan: Ermilo Abreu Gómez, Fernando Benítez, Antonio Castro Leal, Alí Chumacero, Andrés Henestrosa, Efraín Huerta, Julio Jiménez Rueda, Miguel N. Lira, José Luis Martínez, Pablo Martínez del Río, Edmundo O’Gorman, Héctor

9 Torres Vargas, *La Universidad en sus publicaciones*, 74-75.



Pérez Martínez, Francisco Rojas González, Salvador Toscano, Manuel Toussaint, José Vasconcelos, Agustín Yáñez y Leopoldo Zea.

Es notable la calidad de su impresión, muy superior a las anteriores. También llama la atención la gran variedad de anuncios (más de 40), desde automóviles hasta tiendas departamentales, que la revista despliega a partir del primer número, gracias, según parece, a la habilidad del poeta Germán Pardo García, colombiano afincado en México desde principios de los años 30, quien recibe crédito como gerente comercial.

En cuanto a colaboraciones, el primer número incluye a Heliodoro Valle, Samuel Ramos, Agustín Yáñez, Francisco Rojas González, Alfonso Reyes, Luis Enrique Erro, y tiene secciones muy bien definidas (Noticias de la Dirección de Difusión Cultural; Por el mundo de los libros; Hechos, Letras, personas; Panorama cultural; Actualidad universitaria), compuestas por notas breves, sin firma, que brindan al lector una gran cantidad de información de manera muy ágil. En general, dentro de su sencillez, la factura física y literaria de la revista es una síntesis afortunada de saber y buen gusto.

Como es usual en toda publicación al comenzar una nueva época, ésta abre con la siguiente:

JUSTIFICACIÓN

México supera día a día el ritmo de su crecimiento urbano, de su desarrollo técnico, de sus necesidades espirituales. Pero el auge material del país no significa nada en sí mismo en esta época, si junto a las edificaciones donde se instalan grandes hoteles, fábricas, laboratorios, hospitales, centros de esparcimiento, etcétera, no surgen parejamente —o se mejoran los que ya existen— los centros de investigación científica, los planteles de profesiones superiores y especializadas en los que la juventud de nuestros días se prepare convenientemente a fin de construir el poderoso México de mañana.

Atenta a tal exigencia del momento la Universidad Nacional vive ahora una inmensa etapa de reorganización, trabajo y disciplina cuyo designio para un futuro inmediato es afirmar hasta el sumo límite las capacidades y el rigor en la formación de los profesionistas que pasan por sus aulas cuatro veces centenarias pero siempre vinculadas con el espíritu universitario de su tiempo.

La publicación de la revista *Universidad de México* tiene como propósito asociar a los estudiantes en un esfuerzo común para mejorar y dignificar

su casa de estudios, así como fomentarles un sentimiento de solidaridad indestructible con ella.

Cada mes se recogerá aquí la voz de los más destacados maestros universitarios que a través de nuestras columnas prolongarán su sapiente diálogo con los estudiantes. Estos, a su vez, hallarán en la revista todas aquellas disposiciones y noticias relativas a actividades de la Universidad que les conciernen directamente.

En el ambiente de la más alta casa de estudios mexicana, y fuera de ella, *Universidad de México* será un diáfano reflejo de las inquietudes culturales del país y un vehículo puesto de modo permanente al servicio de la mejor coordinación y logro de tales esperanzas.

El párrafo inicial de esta “Justificación” es ilustrativo de la atmósfera en que vive una parte de los mexicanos. El Distrito Federal y algunas otras ciudades de la república mexicana se expanden. El país sigue un modelo de industrialización que prevalecerá sin oposición en el sexenio de 1946 a 1952, los años del desarrollismo alemanista, que identifica desarrollo con crecimiento sostenido del producto interno bruto, así sea a costa de la dependencia financiera internacional.

Si en épocas anteriores la relación de la Universidad con el Gobierno federal ha sido tirante, bajo el régimen de Miguel Alemán, en el que se echa a andar la construcción de Ciudad Universitaria, se produce una vinculación muy fuerte. En marzo de 1947, una de las breves notas anónimas de la sección Noticias de la Dirección de Difusión Cultural asevera: “Podemos decir que la Universidad está conduciendo al país. La exaltación del Lic. Miguel Alemán al puesto supremo de México es la primera señal de esa evidencia”.

Universidad de México cumple de manera equilibrada su propósito de difundir la imagen y las tareas de la Universidad, así como ofrecer al lector textos de literatura, humanidades y ciencias, de autores relevantes. Hay poemas de Efraín Huerta y de Alí Chumacero, textos de Luis Cardoza y Aragón y de Max Aub, ensayos de Jaime Torres Bodet y de José Luis Martínez. Es una publicación que todavía hoy, a más de medio siglo de distancia, suscita interés y se lee con gusto.

En ocasión del primer aniversario de su aparición, la revista publica un texto anónimo que es balance y anuncio de sus actividades:





Con el presente número, *Universidad de México* cumple un año de vida. Los fondos económicos de la Casa de Estudios se vienen aplicando a la renovación de equipos y laboratorios, a la magna empresa de edificar la Ciudad Universitaria, a otras muchas exigencias que demanda su radical modernización, y si en consecuencia el aspecto gráfico de nuestra revista no toca ni de lejos los límites de la suntuosidad, tal circunstancia —en ningún caso bochornosa— se ha tratado de compensar con una inalterable preocupación por reflejar del mejor modo que ha sido posible la inquietud creadora del Instituto, las palpitaciones sobresalientes del momento mexicano y los proyectos que se desarrollan en provecho de la cultura del país.

No estamos satisfechos con lo realizado hasta aquí. Es más: elementos universitarios de buena voluntad nos han hecho notar que estas páginas no consagran espacio suficiente a reseñar muchas actividades de la Casa de Estudios y que, con frecuencia, derivan hacia aspectos meramente literarios. Aunque esta última no nos parece una objeción válida, puesto que los caminos de expresión de la cultura de un país son infinitos, es el momento de aclarar que si aquí no se registran todos los sucesos del amplio mundo universitario, ello se debe a la escasa colaboración que la mayoría de las facultades, institutos y escuelas nos han brindado. No obstante en los meses venideros se buscarán los recursos más propicios para allegarnos una más nutrida información.

Universidad de México madura un ambicioso proyecto que habrá de desenvolverse en 1948. Se tiene el propósito de que, independientemente de que se aumenten y enriquezcan sus secciones, la revista llegue absolutamente a todos los hogares de los catedráticos, estudiantes y autoridades de la Casa de Estudios.

¿A qué ambicioso proyecto se refieren los directivos de la revista? Es curioso que hablen así del futuro en un momento cuando es inminente un relevo en la Rectoría de la UNAM. En abril el doctor Zubirán concluye su gestión como rector y poco después lo releva el licenciado Luis Garrido, quien ocupará ese cargo del 2 de junio de 1948 al 14 de febrero de 1953.

En *Universidad de México*, ciertamente, ocurren cambios: a partir del número 18 (marzo-junio de 1948) la revista se adelgaza. Ya no tiene 32 sino 24 páginas y, más importante aún, Rafael Heliodoro Valle se ha convertido en su director. Como cuenta María de los Ángeles Chapa Bezanilla, el 23 de junio el dramaturgo yucateco Wilberto Cantón transmite a Valle la invitación del rector Garrido para que dirija la revista.¹⁰

10 María de los Ángeles Chapa Bezanilla, *Rafael Heliodoro Valle, humanista de América* (México: UNAM, IIB, 2004).



Hay un dejo de justicia en el hecho de que este hondureño, nacido en Tegucigalpa en 1891 y radicado en México desde 1907, asuma la dirección de una publicación que él ha contribuido a animar casi desde su fundación, en los años 30, primero con notas bibliográficas, luego con ensayos y después con extensas e inteligentes entrevistas ejemplares en una época en la que apenas comenzaban a cultivarse como forma literaria.¹¹

Acompañan a Valle en la redacción Alfonso Pruneda, Agustín Yáñez, Wilberto Cantón y Rafael Corrales Ayala. Gracias a sus buenas relaciones con el medio intelectual mexicano, gran parte de las mejores colaboraciones que se publican pertenecen a este periodo. Entre muchas otras cosas, cabe destacar el apoyo que la revista brinda —en el número 24 (enero-febrero de 1949)— a la candidatura de Alfonso Reyes al Premio Nobel.

Sólo se editan, lamentablemente, 10 números bajo su dirección —del 18 al 27 (abril de 1949)—. Ese breve periodo es sin duda el mejor de esta tercera época. Valle deja *Universidad de México* porque parte a Estados Unidos como embajador de Honduras. Unos meses más tarde aparecerá en el directorio de la revista como “Corresponsal en Washington”. Volvería a México hasta 1955.

El número 28 de la revista aparece sin crédito alguno en la dirección. Pero en el 29 se indica en el cargo al abogado Rafael Corrales Ayala, funcionario de cierta importancia en los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Manuel Ávila Camacho. Con Corrales Ayala la revista se vuelve casi exclusivamente académica, y aunque cuenta con ensayos y textos de autores ya muy distinguidos por ese entonces —como los escritores Juan José Arreola, Mariano Azuela y Francisco Díaz de León, o el compositor Julián Carrillo—, se dedica sobre todo a dar cuenta de actuaciones y discursos del rector Luis Garrido, congresos, reuniones, ponencias, conferencias, intercambios, inauguraciones de cursos, etcétera. El contraste con el trabajo de su tocayo Heliodoro Valle es grande.¹²

11 Rafael Heliodoro Valle es un autor que debe releerse y revalorarse. Sus aportaciones a las letras hispanoamericanas son importantes. Como nota curiosa, la Biblioteca Nacional conserva una de las colecciones más completas de la *Revista de la Universidad*, desde 1930 hasta 1958, gracias precisamente a que Emilia Romero, la viuda de Heliodoro Valle, donó la colección que éste formara.

12 En 1976 la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Diego Valadés, publicó un número doble (abril-mayo), con una selección de textos publicados en *Universidad de México* entre 1946 y 1952, para conmemorar “tres décadas de labor editorial ininterrumpida”. Quizá para el lector interesado sea mucho más fácil acceder a ese número que a los ejemplares de aquellos años.

En julio de 1952, Horacio Labastida es nombrado director de Difusión Cultural y la revista sufre nuevos cambios. Nombra como encargados de ella a Miguel Prieto (pintor español, a quien no es exagerado considerar padre del diseño gráfico moderno en México) y a Antonio Acevedo Escobedo. Rafael Corrales Ayala se convierte ahora en responsable de Relaciones.

El primer número del nuevo equipo aparece en agosto. Prieto ha hecho modificaciones en la revista. Su tamaño es de nuevo un poco más grande (2 centímetros más en base y en altura, aproximadamente), casi el mismo del suplemento cultural del diario *Novedades, México en la Cultura*, que realiza desde 1949 al lado de Fernando Benítez.

Respetuoso de las características gráficas de la revista, que tiene casi seis años en circulación, Prieto no hace cambios dramáticos, pero afina y mejora el logotipo, que adquiere mayor plasticidad gracias a las letras que él esboza y hace dibujar a su joven asistente, Vicente Rojo, y da una nueva distribución a los materiales que se insertan en las primeras páginas. Asimismo, aumenta y diversifica los contenidos visuales, combinando dibujos, grabados y fotografías.

En términos de contenido, el cambio es todavía más perceptible. De una gaceta informativa de actividades universitarias, vuelve a ser una revista cultural variada y de gran interés, como se puede ver a través de las colaboraciones de los primeros números: “Apuntes sobre Ortega y Gasset”, “Razón y pasión de sor Juana”, “Arte mexicano en Europa”, “Relaciones entre México y Estados Unidos durante la última década del siglo XIX”, poemas de Enrique González Martínez, ensayos y notas de nuevos autores como Horacio Flores Sánchez y Ricardo Garibay.

13 números se publican con este formato, a pesar de que el rectorado de Luis Garrido concluye en febrero de 1953. Hay continuidad gracias a que el nuevo rector, Nabor Carrillo, ratifica a Horacio Labastida en la Dirección de Difusión Cultural. Pero en agosto de ese año Labastida es designado director de Servicios Escolares de la UNAM y se nombra en Difusión a Jaime García Terrés, quien en los últimos años se había desempeñado como subdirector general del Instituto Nacional de Bellas Artes y director de la revista *México en el Arte* (1948-1952).

Antonio Acevedo deja la revista, pero García Terrés conserva a Miguel Prieto, diseñador de *México en el Arte* y otras publicaciones del INBA. Esta vez, Prieto reduce el tamaño de la revista (23.5 x 34.5 cm), que en lo sucesivo se imprimirá en papel *couché* mate, a una sola tinta, salvo por medio pliego, lo cual permite que la primera y la cuarta de forros se

impriman a dos tintas —hay que subrayar que en *Universidad de México*, como en muchas de las publicaciones diseñadas por Prieto, la portada y la cuarta de forros en realidad no se distinguen del resto de las páginas, salvo por el logotipo de la revista, de manera que es más preciso hablar de ellas como “página uno” y “página treintaidós”.

III

El primer número de esta nueva época de la revista abre con un ensayo de Antonio Castro Leal titulado “El valor de la poesía hispanoamericana”. Conviene subrayarlo como un signo del eje alrededor del cual la revista girará en lo sucesivo. Castro Leal no es el autor más admirado por García Terrés, pero, sin duda, la poesía es su principal interés. Visto en retrospectiva, se advierte que la presencia constante de la poesía —de la poesía auténtica, siempre indesligable de la inteligencia crítica— es lo que le confiere una gran riqueza a la revista en el periodo dirigido por García Terrés, lo que la hace no sólo legible, sino pertinente y necesaria hoy mismo.

Sin embargo, García Terrés y su equipo —Henrique González Casanova en la coordinación editorial, Prieto con su debido crédito como director artístico— se ahorra aspavientos y anuncios de cambio y más bien apuesta a la institucionalidad, como lo deja ver el Editorial que encabeza la página tres:

Universidad de México pretende ser una publicación cuya calidad informativa no se limite a lo meramente noticioso, sino que llegue al círculo más amplio de la difusión y la divulgación culturales, a través de la publicación de ensayos, artículos, entrevistas, reportajes, que revelen, por los autores mismos o por sus entrevistadores o cronistas, las obras que los intelectuales y los artistas mexicanos realizan, ya sea de manera individual o colegiada, así como los trabajos de las instituciones, sin atenerse en esto a los de las que por su índole técnica puedan considerarse más vinculadas con la ciencia o con la cultura superior en general, sino yendo al examen mismo de la estructura de la administración pública y de la realidad social mexicanas, para develar de una manera viva y actual la participación y la responsabilidad, que al técnico, al profesional, al hombre de ciencia, tocan en la vida pública nacional.

Es también propósito de la revista *Universidad de México* proporcionar, además de la información objetiva y rigurosa de los acontecimientos cul-



turales de mayor importancia —exposiciones, conciertos, espectáculos, conferencias, publicaciones, etc.—, los puntos de vista que revelen la actitud crítica y vigilante del público más sensible a su recepción.

Dados estos objetivos, la revista irá incorporando nuevas secciones —cuya publicación será regular en la medida en que el material lo exija— hasta ser cabalmente universitaria por el espíritu unitario que prevalezca ante la contemplación y examen de la diversidad.

Como el propio García Terrés le comentó al historiador Álvaro Matute en una conversación pública sostenida en el Museo Carrillo Gil, el 29 de junio de 1983, a él y a sus colaboradores les pareció importante optar por la institucionalidad. “Ni siquiera designamos a la nuestra como una nueva época; quisimos mostrar nuestro respeto a una tradición porque ello nos parecía necesario en este país de tantos genios improvisados que viven descubriendo el Mediterráneo”.¹³ No hay, pues, anuncios de modificaciones radicales, pero el cambio se hace evidente muy pronto.

En el segundo número de esta nueva etapa aparece la primera entrega de *La Feria de los Días*, ensamblado de breves comentarios sobre política, lecturas, vida cotidiana —inspirada en la sección *The Talk of the Town*, de la revista *The New Yorker*— en los que, gracias a su buena factura prosística, como lo señaló Matute en la conversación citada, incluso las nimiedades aparentes se convierten en asunto mayor.

También en ese segundo número empiezan a colaborar escritores aún más jóvenes que García Terrés (quien entonces tiene 29 años), como Carlos Fuentes, quien se ocupa de la crítica de cine, o Eduardo Lizalde y Enrique González Rojo, quienes firman con sus iniciales múltiples comentarios sobre libros. Este punto es especialmente interesante, porque la apertura a la colaboración de escritores jóvenes convertirá a *Universidad de México* en el espacio de expresión de las nuevas generaciones, sin que ello signifique excluir a quienes vienen colaborando con la revista de tiempo atrás, como Francisco Monterde, Jorge Crespo de la Serna o Vicente T. Mendoza.

13 Diálogo entre Álvaro Matute y Jaime García Terrés, “Los espacios de la literatura”, en *Los reinos combatientes, todavía. Palabras y versos en el 60º cumpleaños de Jaime García Terrés con algunos textos adicionales* (México: El Colegio Nacional, 1986), 43-57. La lectura completa de esta extensa conversación, en la que ambas partes aportan datos precisos y observaciones inteligentes, es indispensable para todo aquel que quiera adentrarse en la historia de la *Revista de la Universidad de México*.



A partir del tercer número, Fuentes se integra a la revista como secretario de redacción. En el quinto, Octavio Paz (con quien García Terrés trabó amistad en París en 1950) colabora por primera vez. Entrega seis poemas, que Prieto despliega sobriamente en dos páginas. Es curioso que Paz no haya publicado antes en *Universidad de México*, sobre todo teniendo en cuenta su amistad con Miguel N. Lira —impresor de su primer libro: *Luna Silvestre* (1933)— y con Rafael Heliodoro Valle. Sobra decir lo que su asociación con esta etapa de la revista habrá de significar, tanto para la revista como para el propio Paz, quien en lo sucesivo tendrá en ella un espacio propicio y el apoyo de un importante grupo de jóvenes escritores que lo admiran. Otro colaborador constante, de gran importancia, es Alfonso Reyes, quien ha vuelto definitivamente a México.

En el séptimo número, Emmanuel Carballo releva a Fuentes en la secretaría de redacción (éste, no obstante, mantendrá varios años su columna de cine bajo el pseudónimo de Fósforo II). En el décimo, Rulfo entrega, probablemente a petición de Carballo, un fragmento de su novela en preparación, “Los murmullos”, que un año más tarde publicará el Fondo de Cultura Económica bajo el título de *Pedro Páramo*.

Son muchos los escritores que poco a poco se suman a un proyecto que, además de privilegiar la poesía, se ocupa también de los trabajadores mexicanos que emigran a Estados Unidos, de los problemas de agua en Ciudad de México, de la educación indígena, de los escollos que padece la industria editorial mexicana, y que a la vez da a conocer a los jóvenes universitarios —y a gran parte de los lectores mexicanos en general— a Ezra Pound y a Jorge Luis Borges.

En el curso del primer año de la revista bajo la dirección de García Terrés se esbozan varias de las líneas que normarán los siguientes 12 años de trabajo: el interés en América Latina —con la colaboración de muchos destacados autores hispanoamericanos—, la preocupación por los problemas del país, el gusto por las artes plásticas y la música, el afán de insertar las ciencias naturales en un entorno acostumbrado a creer que la cultura se reduce al mundo de las humanidades.

Todo lo anterior sucede durante un momento importantísimo en la vida de la Universidad: su traslado del centro capitalino a Ciudad Universitaria, que Adolfo Ruiz Cortines entrega a Nabor Carrillo el 22 de marzo de 1954.

La Dirección de Difusión Cultural se instala en el décimo piso de la torre de Rectoría y la mudanza opera en su favor, pues la concentración

de escuelas, facultades e institutos, así como la disponibilidad de nuevos espacios, permite multiplicar la oferta de actividades culturales y un contacto más estrecho e inmediato con estudiantes y profesores.

Otra novedad en la vida universitaria beneficiará también a la revista: la fundación de la *Gaceta UNAM*, que, a partir del 23 de agosto de 1954, da cuenta “de las medidas de orden académico y administrativo que se adopten para la mejor marcha de nuestra casa, para hacerlas llegar oficialmente, al maestro, al funcionario y al empleado, al estudiante y al padre de familia”, según se lee en el primer editorial, redactado por Jaime García Terrés. El director del nuevo órgano informativo de la UNAM es Enrique González Casanova, quien asumirá su nueva labor sin abandonar la coordinación de *Universidad de México*.

La división de tareas posibilitará, prácticamente de inmediato, que la revista se convierta en una publicación cien por ciento cultural —lo cual no significa que deje de ocuparse de los asuntos de la Universidad— y se libre de las responsabilidades (y limitaciones) propias del órgano portavoz oficial de la institución. También permitirá, a mediano plazo, que su proyección internacional sea mucho más amplia y se lea con parejo interés en Chile, Colombia, Perú o Argentina.

En 1955 ya tiene un perfil propio. Varios escritores renombrados colaboran con frecuencia en sus páginas, como Alfonso Reyes (que en el curso de ese y los siguientes dos años publica por entregas “Historia documental de mis libros”); Andrés Henestrosa, con su columna Pretextos; Luis Cernuda, que publica a veces un poema, a veces un ensayo; Jorge J. Crespo de la Serna y Justino Fernández se alternan en la crítica de artes plásticas; el compositor Joaquín Gutiérrez de las Heras entrega notas sobre música; Mario Puga hace extensas entrevistas a escritores como Reyes, Rafael F. Muñoz, Artemio de Valle Arizpe, Martín Luis Guzmán y Carlos Pellicer; también son colaboradores cercanos Alí Chumacero, Paul Westheim, Tomás Segovia y Jomi García Ascot.

Entre los autores más jóvenes que colaboran con la revista hay uno especialmente notable por su asiduidad y versatilidad: Carlos Valdés, quien andando el tiempo se convertirá en miembro de la redacción de la revista y uno de sus pilares. Empieza a colaborar en el número de septiembre-octubre de 1954, con varias reseñas bibliográficas. Pronto se le encuentra escribiendo también sobre cine, artes plásticas e historia de la literatura náhuatl, así como cuentos, ensayos de corte personal, imaginativos y cargados de humor.

También le dan identidad a la revista el equilibrado diseño de Prieto, los dibujos de Vicente Rojo y de Juan Soriano, las fotografías de Ricardo Salazar. Y comienzan a llegar colaboraciones de América del Sur: Julio Cortázar, Fernando Charry Lara, Manuel Scorza, Mariano Picón Salas y Jorge Luis Borges, entre otros.

Al hacer un recuento de quienes colaboran con *Universidad de México*, le dan una estructura y la fortalecen, es importante recordar que desde el comienzo de la dirección de García Terrés la revista se articula con dos de los más importantes focos de difusión cultural en ese momento: el mencionado suplemento *México en la Cultura* y el Fondo de Cultura Económica. La buena relación que la revista entabla con ambas instancias tiene que ver, en cierta medida, con la amistad que García Terrés guarda de años atrás con las personas que forman parte de ellas: Fernando Benítez, en el caso del suplemento, y, muy especialmente, con respecto al Fondo, Joaquín Díez-Canedo.

Esas relaciones ayudan a nutrir las páginas de la revista, de la misma manera en que ésta allega autores de calidad a dichos suplemento y casa editorial. No son pocos los escritores que luego de darse a conocer en las páginas de *Universidad de México* se integran con un libro a la todavía naciente colección de Letras Mexicanas, o bien se convierten en traductores del Fondo.

Asimismo, la riqueza de la revista es un reflejo de la abundancia de actividades que surgen del impulso de quienes laboran en la Dirección de Difusión Cultural. Dos ejemplos: la serie de obras teatrales escenificadas por el grupo Poesía en Voz Alta y los ciclos de conferencias en la Casa del Lago, ese antiguo espacio del Instituto de Biología que García Terrés y Juan José Arreola, Tomás Segovia y Juan Vicente Melo convierten en uno de los sitios más resonantes de la capital de México, entonces con poco más de 5 millones de habitantes.

En 1956 ocurren tres cambios importantes en la composición del equipo que hace la revista. En marzo se integra, como jefe de redacción, Juan Martín, un español partidario de la República que vive en México desde 1951. En agosto muere Miguel Prieto y nadie ocupará, hasta finales de 1966, su sitio como director artístico. En lo sucesivo, la revista se formará siguiendo su modelo, aunque, como veremos más adelante, con algunas variaciones. En septiembre Emmanuel Carballo deja la secretaría de redacción.

Los efectos de estos cambios tardarán en hacerse visibles, pero con ellos se inicia un periodo de transición. Cada vez más escritores jóve-



nes integran el cuerpo de colaboradores. Se publican más ensayos sobre autores extranjeros y temas de política y ciencias sociales. Cada vez se traducen más textos.

Juan García Ponce comienza a colaborar en el número correspondiente a julio de 1957 con notas de libros y, casi de inmediato, con una columna sobre teatro. Él y Juan Martín traban buena amistad. Un fruto de ella es el primer texto de García Ponce sobre pintura: a instancias de Juan Martín escribe un ensayo acerca de Juan Soriano.

Juan Martín deja la revista en diciembre de 1958 para poner una pequeña librería francesa que, tras una serie de avatares, acabará por transformarse, en 1961, en la galería Juan Martín. En febrero de 1959, Carlos Valdés y Juan García Ponce se convierten en secretarios de redacción.

En marzo se publica el que quizá pueda considerarse el número de la revista con mayor repercusión en términos políticos. Un número especial, no sólo porque tiene más páginas que las ediciones a las que están habituados sus lectores (40, en vez de 32), sino sobre todo porque la mayoría de esas páginas están dedicadas a un solo tema —lo que casi lo convierte en un número monográfico—: la Revolución cubana. Esta edición incluye un testimonio de primera mano de su director, García Terrés, quien ha visitado Cuba durante la primera quincena de marzo para registrar el parecer de la gente, así como las actividades y medidas tomadas por el nuevo régimen. Su “Diario de un escritor en La Habana” recoge el ánimo festivo de la gran mayoría de los habaneros después de la victoria de los revolucionarios y no oculta el optimismo de su autor en relación con el porvenir de Cuba.

Por ese número —que contiene también testimonios de Enrique González Pedrero, Carlos Fuentes y Víctor Trapote, además de opiniones de Manuel Cabrera, Leopoldo Zea, Jorge Portilla, Augusto Monterroso y Ernesto Mejía Sánchez—, García Terrés tuvo una escaramuza con las autoridades universitarias, que habían ordenado, sin enterar al director de Difusión, que el impreso no se distribuyera. En protesta, García Terrés presentó su renuncia, la cual no le fue aceptada.

Los 5 mil ejemplares de la edición salieron a la venta y se agotaron en dos semanas. El asunto quedó superado. Pero desde la prensa abundaron los ataques contra la UNAM, la Dirección de Difusión Cultural y García Terrés, al que un anónimo editorial de *Excelsior* tildó de “traidor a la patria”.



El escándalo suscitado sirve para ilustrar el papel que la Universidad desempeñaba en aquellos años: una isla de libertad en medio de una cultura autoritaria, en la que la disensión y la crítica son posibles. Y más aún los espacios de la Dirección de Difusión Cultural, en los que, como bien distingue Carlos Monsiváis, “lo político ocupa un sitio muy reducido, pero es inocultable el desprecio por la cultura oficial, sus inercias y cortesanas, que hacen del gobierno la fuente de los dogmas implícitos y del rechazo a cualquier disidencia, la que exista y la que conviene desaparecer antes de que se produzca”, y puntualiza:

No creo exagerar: en el periodo anterior al auge de la industria cultural, la UNAM es el mayor espacio formativo del público nuevo. En una ciudad no muy acostumbrada a lo moderno, Difusión Cultural cumple con creces su tarea. Propone nuevas atmósferas y autores, e incluso —a través del teatro y de la actitud de algunos escritores— formas de vida. ¿Cómo se describe de modo que le haga justicia el espíritu de esos años, anteriores al desbordamiento de la oferta? La ciudad parece reducirse para potenciar lo que sucede en unos cuantos ámbitos. Los estrenos de teatro son noticia, algunos escritores o músicos son parte de las autobiografías ideales de sus admiradores, las conferencias se escuchan de principio a fin. Y en el vértigo, desde la UNAM se fomenta la ilusión y las realidades de la Autonomía ante la censura, el mayor obstáculo para la creación en y de una sociedad cerrada.¹⁴

Esa edición de marzo del 59 se singulariza también por otro hecho: su portada es casi del todo distinta a las que la revista ha tenido desde 1953. Conserva el logotipo diseñado por Prieto, pero la diferencia es más que notable cuando se coteja el ejemplar de ese número con ediciones anteriores.

En los números siguientes, los anónimos encargados de la formación de la revista continuarán introduciendo cambios. En el número de agosto, el título deja de ser *Universidad de México* para convertirse en *Revista de la Universidad de México*.

Pero es necesario retroceder cuatro meses para marcar otra fecha con una piedra blanca. En el número correspondiente a abril de 1959, aparece la primera de las muchas colaboraciones que José Emilio Pacheco

14 Carlos Monsiváis, “Cuatro versiones de autonomía universitaria”, *Letras Libres*, núm. 71 (2004): 47-53.

publicará en la revista: una serie de breves reseñas de libros que firma solamente con sus iniciales. La participación de Pacheco en *Universidad de México*, como la de Valdés y la de García Ponce, es decisiva para la elaboración de la revista durante la primera mitad de la década del 60, que también marcará en más de un sentido el trabajo de Pacheco en el futuro, quien cuenta que “En abril de 1960 [García Terrés] me pidió ocupar la última página con notas breves sacadas de las revistas extranjeras que llegaban hasta el décimo piso. Él mismo bautizó la sección y ‘Simpatías y diferencias’ apareció firmada con mis iniciales”. En esa página se encuentra el primer antecedente de su espléndido *Inventario*, que pocos años después empezaría a escribir en el suplemento cultural de *Excelsior*.

Cuando Juan García Ponce gana una beca Rockefeller y se muda a Nueva York, en septiembre de 1960, Pacheco se convierte en secretario de redacción, e inmediatamente invita a colaborar a Juan Vicente Melo quien, al igual que Valdés, García Ponce y Pacheco, comienza por entregar notas sobre libros. Hacia noviembre, Melo es ya uno de los secretarios de redacción. En enero de 1961, Carlos Valdés es nombrado jefe de redacción y al mes siguiente Henrique González Casanova deja la coordinación de la revista para concentrarse en la edición de *Gaceta UNAM*.

Pero hay que detenerse un momento en el paisaje que la *Revista de la Universidad* ofrece en 1960. El mero hecho de ojear el índice de un número de ese año es útil para tener una idea de la calidad que la publicación había alcanzado.

Hay dos colaboraciones que saltan a la vista del lector que lo revisa a más de 50 años de distancia: una de Octavio Paz, la primera entrega de una sensacional serie de artículos titulada “Corriente Alterna”; y otra de Gabriel García Márquez, “La siesta del martes”, un cuento que Augusto Monterroso, otro colaborador cercano de aquellos años, le entregó a García Terrés con la escueta recomendación: “Mira a este joven que va a publicar pronto algo muy importante”. Así fue como García Márquez publicó por primera vez en México.

Pero también llama la atención un artículo sobre escritores de América en Concepción, firmado por Carlos Martínez Moreno, un muy buen narrador uruguayo al que García Terrés conoció un par de meses antes, precisamente en Concepción, Chile, durante un encuentro internacional de escritores del continente americano (incluido Estados Unidos) organizado por el poeta Gonzalo Rojas, cuya obra entonces casi no era conocida fuera de su país.



En ese encuentro García Terrés conoció también, entre muchos otros, a Nicanor Parra (y fue el primero en México en escribir sobre su poesía); a Sebastián Salazar Bondy, tal vez el escritor sudamericano con el que llegó a sentirse más identificado; a Ernesto Sábato, a dos de los poetas *beatniks*, Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti. Todos ellos colaboraron en un momento u otro —o a veces con mucha frecuencia— en la *Revista de la Universidad*, y con algunos de ellos hizo amistad de por vida.

Ferlinghetti es uno de los autores que figuran en ese índice, del que también forman parte Ernesto Mejía Sánchez, Max Aub, Ramón Xirau, Francisco Monterde y Emilio Carballido. Y no se trata de un número elegido por su carácter excepcional. Cualquiera de los números de la revista entre 1960 y 1966 tiene una calidad similar. Leerlos en aquel momento debe haber sido un banquete (todavía lo es hoy).

Por desgracia, el espacio de estos apuntes no permite extenderse en la descripción de los contenidos de la *Revista de la Universidad* durante esos años. Pero no se puede dejar de mencionar, por la inteligencia y constancia de sus colaboraciones, a Elena Poniatowska, Jorge Ibargüengoitia, Emilio García Riera, Federico Álvarez, Jesús Bal y Gay.

El 13 de febrero de 1961, el doctor Ignacio Chávez asume la Rectoría de la UNAM y ratifica a García Terrés en la Dirección de Difusión Cultural. En septiembre Juan García Ponce regresa a México y en octubre se reintegra al equipo de la revista. Desaparece la jefatura de redacción y ahora los cuatro escritores (García Ponce, Melo, Pacheco, Valdés) constituyen, sencillamente, la Redacción.

En 1962 la revista tiene ya un corte hispanoamericanista, con colaboraciones de argentinos, chilenos, uruguayos, colombianos, nicara-güenses, además de “Cartas” enviadas por corresponsales que cuentan lo que sucede en el ámbito cultural en Francia, España, Estados Unidos y Argentina.

A la vez, siempre hay textos extranjeros de gran calidad traducidos por los redactores de la revista, como “Exasperaciones”, de Igor Stravinski, donde el compositor habla de algunos de los directores de orquesta e intérpretes que ha conocido, o el análisis del presidente John F. Kennedy sobre las belicosas relaciones entre “Escritores y políticos”, o “La errancia erótica”, del filósofo greco-francés Kostas Axelos, o las reflexiones del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer sobre “La ciudad contemporánea”. Escritos que no caducan.

Otro número de la revista que causa revuelo es el de enero-febrero de 1963, casi una monografía de 64 páginas sobre el psicoanálisis. Textos de Freud, Jean Hyppolite, Herbert Marcuse, Erich Fromm, W. H. Auden, Lawrence Durrell, Frank O'Connor, un muy extenso e inteligente ensayo de García Terrés sobre la influencia de Freud en nuestro tiempo —y varios subtemas más, como los paralelismos entre las ideas de Freud y Marx—. El agotamiento de la edición es prueba incontestable del interés del público lector.

En abril de 1963, Alberto Dallal se une a la redacción. Su primera aportación es la traducción de un largo ensayo de H. M. Waidson sobre “La novela alemana reciente”. Más adelante escribirá notas teatrales y numerosas reseñas de libros.

En 1964, por encima de la gran calidad que tienen los números de la revista publicados ese año, destaca la publicación de *Nuestra década*, una obra en dos volúmenes —con más de mil páginas cada uno— que, como se advierte en el breve texto de presentación, recoge una selección de ensayos, poemas, narraciones, breves piezas de teatro y, también, notas, crónicas, artículos de carácter más circunstancial, que en su conjunto “dan una imagen de la vida de esta publicación en los diez años anteriores”. Es una antología magnífica, hecha por García Terrés y José Emilio Pacheco (aunque ninguno de los dos volúmenes acusa autoría alguna), en la que, como le comenta García Terrés a Matute en el diálogo mencionado, “puede advertirse el núcleo de nuestra obra”.

Y, en efecto, basta con recorrer el índice de cada volumen para reconocer los núcleos temáticos de *Revista de la Universidad de México* y calcular el peso que tenía cada uno de ellos. En la primera parte del primer tomo, los poemas y ensayos sobre poesía, conjuntados, comprenden más de 400 páginas. Enseguida, los textos narrativos y ensayísticos de autores mexicanos, que brindan una “Visión de México” (como se titula el apartado en que se agrupan), ocupan otras 400 páginas. Las “Imágenes de Hispanoamérica” (semblanzas de escritores de España y América del Sur, en la mayoría de los casos, aunque también tienen cabida algunas muestras de género narrativo) ocupan las últimas doscientas.

El segundo tomo abre una “Ventana al mundo” que en 426 páginas deja ver muchos ensayos relativos también a poetas y poesía, y luego pone el acento en la “Presencia de España”, no sólo a través de textos de autores españoles, sino también mediante ensayos de mexicanos sobre temas

de España. Las páginas restantes reúnen estudios y notas de libros, artes plásticas, teatro, humor, música y cine.

Es fácil deducir que la decisión de hacer esta suerte de balance se debió, por una parte, al amor por las cifras redondas y, por otra —como se aclara líneas abajo—, al deseo de celebrar 10 años de continuidad en una publicación universitaria signada anteriormente por rupturas y drásticos cambios:

Podría decirse que la *Revista de la Universidad de México* tiene ya casi medio siglo de existencia. Sin embargo, la unidad de sus diversas épocas es nula, pues se ha tratado en cada caso de una publicación con características formales y materiales muy distintas. La *Revista de la Universidad de México* que surgió en 1953 contiene pues, si se quiere, otra etapa; pero con valores y propósitos peculiares que la distinguen de las realizaciones precedentes.¹⁵

Ameritaba hacerlo, además, por el hecho de que en ese periodo la revista no sólo no había padecido altibajos, sino que se había vuelto cada vez más fina, y los dos volúmenes tenían mejores posibilidades de perdurar y dar testimonio de ello que los frágiles ejemplares sueltos.

Sólo se echan de menos en esta obra dos cosas: textos sobre ciencia, que los hubo en la revista, aunque menos de lo que habría sido deseable. Los editores advierten esa falta y explican: “carecemos en México para la difusión de muchas disciplinas científicas: consecuencia de la realidad, no de nuestro criterio”. Pero abundan reproducciones de dibujos y otros materiales gráficos, que eran mucho más que ilustraciones de los textos. La riqueza de la *Revista de la Universidad de México* en ese aspecto era muy grande.

En mayo de 1965, García Terrés es nombrado embajador de México ante Grecia y renuncia a la Dirección de Difusión Cultural. Parte a Europa en julio, pero todavía el número de la revista correspondiente a agosto acredita su dirección. Con él se redondean 12 años de trabajo. El índice muestra qué clase de revista deja: colaboraciones de Mario Vargas Llosa y Sebastián Salazar Bondy; un ensayo de Marta Traba sobre Francis Bacon; otro sobre el Periquillo Sarmiento y el Quijote, del mexicanista norteamer-

15 Nota de presentación a *Nuestra década. La cultura contemporánea a través de mil textos*, ed. y selec. de Jaime García Terrés y José Emilio Pacheco, 2 vols. (México: UNAM, DGPFE, 1964).

ricano Arnold C. Vento; García Ponce sobre Thomas Mann; una nueva entrega de la columna Corriente Alterna, de Octavio Paz.

Recibe la estafeta el filósofo Luis Villoro, una de las mejores mentes de México, muy reconocido desde los años 50 por obras como *Los grandes momentos del indigenismo en México*, *Páginas filosóficas* y *El proceso ideológico de la revolución de independencia*. El primer número bajo su dirección abre con un editorial, “Continuidad de una tarea”, que por su extensión es imposible citar aquí *in toto*, pero de cuya lucidez brindan una clara idea los primeros dos párrafos:

Con este número se inicia el vigésimo año de vida de nuestra revista. Cuatro lustros de una labor continuada, sin defecciones, de difusión y estímulo de la cultura en nuestro país. Pocas publicaciones de este género podrían aspirar a tanto. Este resultado ha sido posible porque detrás de sus páginas alentaba siempre el alma de la institución cuyo nombre ostenta. Nuestra revista es sólo un latido de una vida espiritual que transcurre, día con día, en nuestras aulas y en nuestros laboratorios.

Desde su modesto formato inicial, al servicio de un propósito informativo, la revista de la Universidad ha pasado por muchas etapas. Si cada una fue capaz de superar a la anterior en algún aspecto, se debió a que podía apoyarse en la labor realizada anteriormente y usufructuar su experiencia y sus aciertos. Hoy comienza otra de esas etapas transitoria en la continuidad de una larga tarea. Ahora como antes, las realizaciones que alcance sólo serían posibles por el empeño que pusieron en su obra quienes nos precedieron. En muchos años de una dirección en que la generosidad se unió a la inteligencia, Jaime García Terrés logró que la revista llegara a su mayor nivel de calidad, tanto en su presentación como en su mensaje. Obligación primordial nuestra será velar por mantener la altura alcanzada.

Sin duda mantiene esa altura. En primer lugar, porque, salvo algunos ajustes —Juan García Ponce pasa a ocupar la jefatura de redacción; Carlos Valdés se marcha, y Melo, Pacheco y Dallal quedan como redactores—, sabe conservar el núcleo fundamental de colaboradores que construyeron la revista con García Terrés, condición esencial para que la continuidad exista, cuando las cosas han sido bien hechas, no sólo en una publicación periódica, sino en cualquier institución.

Dentro y fuera de la comunidad universitaria Villoro es un hombre respetado y con una vasta red de relaciones intelectuales, factor indispen-



sable para dirigir una publicación periódica. Además, como filósofo, es la persona idónea para llevar la revista al difícil equilibrio entre las ciencias naturales y humanas, que, como se ha visto aquí, predominaron no sólo en la época de García Terrés, sino a largo de la historia de la revista. Ahora sus páginas se diversifican y enriquecen con análisis sobre el racismo, las leyes de la física, el desarrollo de la ciencia en México, la medicina en la época de la Colonia, la física moderna, la mecánica cuántica y la cibernética.

Algunos intereses específicos de Villoro también dejan su impronta en la revista, como la filosofía hindú y la filosofía de las religiones. Y, aunque la presencia de la poesía se adelgaza en cierta medida, no se descuida el alto nivel de los trabajos literarios que se publican en la *Revista de la Universidad de México*. En los 12 números que Villoro y su equipo arman, hay poemas y ensayos de Vicente Aleixandre, Octavio Paz —quien reanuda su *Corriente Alterna*, suspendida en 1961—, Rosario Castellanos, Norman Mailer, Salvador Novo, Kobo Abe, así como expedientes sobre Pedro Henríquez Ureña y acerca de literatura alemana.

Por desgracia, el doctor Chávez, reelecto para un segundo periodo como rector en marzo de 1965 (que normalmente habría concluido en marzo de 1969), enfrenta una serie de conflictos proijados desde el gobierno diazordacista y se ve forzado a renunciar a la Rectoría, en una situación de franca violencia, el 27 de abril de 1966. “¿Por qué el encono?”, pregunta —y responde— Sergio Colmenero:

Recordemos que durante esos años la Universidad fue un espacio en el que se desarrolló una gran actividad tanto intelectual como política que, de alguna manera, va a desembocar en la irrupción de los sectores medios y particularmente los universitarios en el escenario político nacional participando en la defensa de la Revolución Cubana; rescatando la impronta nacionalista y antiimperialista de la Revolución Mexicana; apoyando al Movimiento de Liberación Nacional encabezado por Cárdenas y, más adelante, al movimiento médico.

Por todo ello, en el Gobierno y, particularmente entre los grupos más conservadores, había hostilidad y desconfianza hacia la Universidad y los universitarios.¹⁶

16 Sergio Colmenero, *Historia, presencia y conciencia. (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1951-1991)* (México: UNAM, FCPYS, 1991), 103.



Javier Barros Sierra sucede a Ignacio Chávez a partir del 5 de mayo de 1966. Villoro deja la Dirección de Difusión Cultural que, en un primer momento, es ocupada por Raúl Henríquez Inclán —un arquitecto identificado con la escuela de Le Corbusier—, quien de manera respetuosa se mantiene al margen de la realización de la revista, por cuya hechura se da crédito a Luis Villoro, Juan García Ponce y Alberto Dallal (Pacheco renuncia un par de meses después de la salida de García Terrés). Pero en junio, Raúl Henríquez ha sido sustituido por Gastón García Cantú y, al igual que Henríquez, da el crédito por la hechura de las ediciones correspondientes a junio, julio y agosto a Villoro, Dallal y García Ponce —la firma de éste ya no se incluye en el último de esos números.

El primer número de la revista bajo la dirección de García Cantú aparece en septiembre de 1966. Su jefe de redacción es Alberto Dallal. El director artístico es Vicente Rojo, quien hace cambios importantes en la presentación. El primero es el tamaño: ahora tiene 22.5 x 31.5 cm de alto, una medida un poco más pequeña que la manejada por Prieto. El siguiente es el uso del espacio, Rojo despliega la mancha de texto con más aire y elegancia, y se da espacio para jugar con todo tipo de elementos tipográficos y plásticos que no sólo dan marco a los textos y los ilustran, sino que en muchos casos los complementan y enriquecen.¹⁷ Otro cambio importante es el del papel: en vez de *couché*, ahora se emplea un cultural ahuesado, en el que la luz rebota menos y, por ende, permite una lectura más cómoda. En esta nueva etapa, la revista cuenta con 32 páginas, pero, al centro de ellas, se añade un cuadernillo, impreso en papel de otro color y foliado con números romanos, que suele variar entre ocho y 12 páginas.

Los cambios en el plano editorial no son menos significativos. Desde el primer número se hace evidente que García Cantú quiere que la revista sea un espacio para publicar principalmente a autores nacionales y para abordar asuntos concernientes a México. Así, en ese primer número, con excepción de Ernesto Cardenal, todos los autores que lo conforman son mexicanos: Jaime Torres Bodet, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Agustín Yáñez y Juan José Arreola.

En principio, la idea podría parecer estimable si no significara desmontar un proyecto cuya bondad se fundamentaba precisamente en lo contrario: un gran interés en las letras extranjeras, así como una gran

17 Sobre el papel de Vicente Rojo en la revista, véase Javier Bañuelos Rentería, “El diseño gráfico como un acto de seducción. Entrevista con Vicente Rojo”, *Universidad de México*, núms. 613-614 (julio-agosto de 2002), fuera de paginación.

curiosidad por las ideas y los acontecimientos de todas partes del mundo. Con su habitual simpatía y franqueza, Juan García Ponce contó en varias ocasiones lo que pasó en el décimo piso de Rectoría cuando García Cantú llegó a la Dirección de Difusión Cultural:

Nos mandó a todos los antiguos colaboradores de Jaime a escribir a nuestra casa con el sueldo que teníamos antes, ya que por reglamento no podía despedirnos de la Universidad. Aceptamos encantados [...] poco después, ante su incapacidad para hacer la revista, me volvió a llamar para ocupar el puesto de Secretario de Redacción. Acepté, pero en seguida volvió a mandarme a mi casa, porque él era nacionalista y yo me opuse a que la *Revista de la Universidad* fuese así.¹⁸

En efecto, García Ponce aparece como jefe de redacción en el número de diciembre de 1966, pero se va en enero de 1967. No se acredita a nadie como redactor durante el resto del año. En enero de 1968, el nuevo jefe de redacción es Augusto Monterroso, que hace tres números de gran calidad, pero sólo dura hasta marzo. Nuevamente, la redacción queda vacante.

Y el vacío se nota. Aunque la *Revista* cuenta con buenas colaboraciones en casi todas sus ediciones, carece de articulación: Juan José Arreola entrega artículos con alguna frecuencia; Carlos Monsiváis aporta magníficos ensayos sobre Julio Cortázar, Lezama Lima y Marilyn Monroe, y entrevista a Octavio Paz (quien en otro número publica sus “Topoemas”); José Luis Martínez hace dos números bajo el título de “Nueva sensibilidad”, en los que publica textos de José Agustín, José Carlos Becerra, Alejandro Aura, Esther Seligson, Alicia Reyes, Raúl Garduño, Carlos Montemayor, Elsa Cross, Vicente Leñero y Gustavo Sáinz.

Tampoco tiene columnas que brinden noticias sobre la vida cultural en México y en el mundo ni secciones que le den agilidad. En los primeros números —entre agosto de 1966 y febrero de 1967—, se intenta una columna: Junta de Sombras, en la que se alternan Pacheco, García Ponce, Ramón Xirau y otros, pero cuando éstos se apartan de la revista, sólo muy esporádicamente vuelve a publicarse.

18 Las palabras de García Ponce están tomadas de dos fuentes: la primera parte (hasta la palabra Redacción) de su “Retrato de autor”, publicado en la edición española de *Letras Libres* (febrero de 2004): 48-51, y la segunda, de su homenaje a Juan Vicente Melo, “Dos imágenes de Melo”, publicado en *La Palabra y el Hombre*, núm. 100 de (octubre-diciembre de 1996): 133-139.



Acorde con la efervescencia de la época, la revista publica textos de corte político muy interesantes sobre las dictaduras en América Latina, la censura en la URSS, la universidad Argentina avasallada por los militares, la Guerra de Vietnam (a propósito de la cual se reproducen las cartas entre Ho Chi Minh y Lyndon B. Johnson), pero no hay contrapesos ni equilibrios que ayuden a hacerla siempre atractiva.

Lo mejor del periodo de García Cantú será el diseño de Vicente Rojo, motivo suficiente para coleccionar la revista, muchas de cuyas páginas son excelentes ejemplos de arte gráfico (y hay ciertos números que simple y llanamente pueden considerarse objetos bellos). Gracias a la amistad de Rojo con otros pintores, la revista siempre ostenta en sus portadas reproducciones muy bien impresas de cuadros notables (obras de Toledo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Abel Quezada, Manuel Felguérez, Rufino Tamayo, Enrique Echeverría, María Izquierdo, entre muchos otros) y dibujos de gran calidad.¹⁹

Héctor García es un colaborador frecuente en el aspecto visual, y sus fotografías, siempre apreciables, también contribuyen a enriquecer los números en que aparecen. Serán esenciales para realizar el primer número del volumen 23 (septiembre de 1968), en el cual se publica una “Relación de los hechos” del movimiento estudiantil de 1968 que abarca de julio a octubre, y que en realidad aparece hasta noviembre de ese año. Sobra decir que el considerable retraso de la revista se debe al conflicto estudiantil y a la toma de Ciudad Universitaria en septiembre de 1968.

Para recuperar tiempo, se arman algunos números dobles y en enero de 1969 Dallal se reintegra a la jefatura de redacción, que ocupará hasta agosto de ese año. Con su participación la revista gana en calidad, como es claro cuando se recorre el índice del número correspondiente a marzo, que incluye poemas de Octavio Paz, Pacheco, José Carlos Becerra; traducciones de ensayos de Paul Claudel y Bertrand Russell, y una carpeta de hermosos dibujos de Leopoldo Méndez. Ese nivel se mantiene por un tiempo, aun tras la salida de Dallal, pero en la edición de noviembre-diciembre de 1969 (un número totalmente dedicado a Manuel Altamirano, en ocasión del centenario de la revista *Renacimiento*), aunque interesante, se pierde una vez más el difícil equilibrio.

¹⁹ Es necesario señalar que en junio de 1968 comienza a encartarse en la revista, a manera de suplemento, una gaceta de 16 páginas titulada *Hojas de Crítica*, que concentra notas sobre libros, teatro y música.

El último número, dirigido por Gastón García Cantú, es el de marzo-abril de 1970. En mayo asume la dirección de la revista Leopoldo Zea, bajo cuya dirección abundarán los números monográficos sobre personajes como José Gaos, Amado Nervo, Vladimir Illich Lenin, Arturo Rosenblueth, Lázaro Cárdenas y muchos más. Pero eso ya corresponde a otra porción de la larga historia de la *Revista de la Universidad de México*.

Bibliografía

- Bañuelos Rentería, Javier. “El diseño gráfico como un acto de seducción. Entrevista con Vicente Rojo”. *Universidad de México*, núms. 613-614 (julio-agosto de 2002), fuera de paginación.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. *Rafael Heliodoro Valle, humanista de América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2004.
- Colmenero, Sergio. *Historia, presencia y conciencia. (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1951-1991)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1991.
- Contreras Pérez, Gabriela. “La Universidad: nacional y autónoma”. *Perfiles Educativos*, núms. 105-106 (2004): 173-179.
- García Ponce, Juan. “Dos imágenes de Melo”. *La Palabra y el Hombre*, núm. 100 (octubre-diciembre de 1996): 133-139.
- García Ponce, Juan. “Retrato de autor”. *Letras Libres* (febrero de 2004): 48-51.
- Garciadiego Dantán, Javier. “El rectorado de Manuel Gómez Morín: la defensa de la universidad y de la libertad”. *Revista de la Universidad de México*, núms. 602-604 (2001): 71-80.
- García Venegas, Isaac. “Itinerarios: de la autonomía a la cultura popular (sobre la *Revista de la Universidad* en la década de los treinta)”. *Revista de la Universidad de México*, núms. 613-614 (julio-agosto de 2002): 5-12.
- Matute, Álvaro y Jaime García Terrés. “Los espacios de la literatura”. En *Los reinos combatientes, todavía. Palabras y versos en el 60º cumpleaños de Jaime García Terrés con algunos textos adicionales*, 43-57. México: El Colegio Nacional, 1986.
- Mendoza Rojas, Javier. *Los conflictos de la Universidad en el siglo xx*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios sobre la Universidad / Plaza y Valdés, 2001.





Monsiváis, Carlos. "Cuatro versiones de autonomía universitaria". *Letras Libres*, núm. 71 (2004): 47-53.

Nuestra década. La cultura contemporánea a través de mil textos. Edición y selección de Jaime García Terrés y José Emilio Pacheco. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1964.

Torres Vargas, Georgina Araceli. *La Universidad en sus publicaciones. Historia y perspectivas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1995.

Velázquez Albo, María de Lourdes. *Los congresos nacionales universitarios y los gobiernos de la Revolución, 1910-1933*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios sobre la Universidad / Plaza y Valdés, México, 2000.

Prácticas intelectuales y profesionalización de la escritura: la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965)



Iván Pérez Daniel

La *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) representa un hito en la larga trayectoria de la modernización de la literatura en México, por su voluntad de profesionalizar la tarea literaria. Los editores observan cómo el auge capitalista de la posguerra ha creado las condiciones para que emerja una industria cultural, en la cual quieren defender el carácter autónomo del arte y de la literatura, en particular. Desean para sí el privilegio de la libertad de los intelectuales en las sociedades modernas de Occidente, por lo cual moldean su figura con base en la de los escritores franceses y norteamericanos a los que leen y citan. Tratan de crear en México una revista donde el modelo de intelectual moderno, urbano y cosmopolita tenga sentido, aunque saben que no hay público, porque el mercado del libro como tal es muy pequeño, es incipiente. Por tanto, al crear un proyecto editorial, también tienen en mente a un lector ideal. Su principal objetivo es que la literatura se institucionalice (así como otras áreas de la vida cotidiana y cultural se institucionalizan en esos años 50), ya sea de la mano de la inversión estatal, aunque recelen de los ejemplos del arte dirigido de la Unión Soviética. Por ello, como se verá a continuación, la revista se concibe como un producto que quiere competir en el mercado, pero también se ofrece dentro de una cadena de producción que reproduce los recursos de la industria cultural: la revista que nos ocupa tiene su propia serie editorial, cuya expresión o contenido estético es una extensión de lo que entienden que debe ser el gusto literario, acorde a la idea de modernidad que profesan.¹

¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, intr. y trad. de Juan José Sánchez (Madrid: Trotta, 2018).

I. Un grupo de jóvenes y un mentor

Son los jóvenes los que forman el directorio de la revista y le dan vida a la edición de materiales. Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes tienen menos de 30 años y ya despuntan como ambiciosos renovadores de la prosa mexicana.² Es cierto, Fuentes parece a mediados de los 50 un prospecto mejor perfilado, con un talento enorme que ha dado a conocer en 1954 su primer libro de relatos, de corte fantástico, que conecta la narrativa mexicana con otras tradiciones del continente (mayormente desde el Río de la Plata, con Borges, Bioy y Silvina Ocampo) que también avanzan en esa dirección. *Los días enmascarados* revela una tendencia de la época: usar el pasado prehispánico, mezclar las raíces culturales de lo que entonces se entiende como “lo mexicano” para crear ficciones fantásticas que renueven la tradición occidental. Porque esto es lo relevante de la actitud de Fuentes y Carballo: perfilar la cultura mexicana como una más y a la par en el hemisferio occidental, con una literatura con derecho propio al lado de la francesa o la estadounidense. Es una apuesta porque a partir del primer número todo debe ser probado, demostrado y conseguido a contracorriente de una tradición enraizada en el arte oficial nacionalista, a lo Vasconcelos.

En el primer comité de colaboradores coinciden los jaliscienses recién llegados a Ciudad de México: además de Carballo, Antonio Alatorre trabaja en El Colegio de México y acaba de regresar de un año de estancia de investigación en París, y el crítico literario José Luis Martínez, así como Juan Rulfo. Otro núcleo lo forman los más jóvenes de entre los exiliados republicanos: Ramón Xirau, quien trabaja en el Centro Mexicano de Escritores; Carlos Blanco Aguinaga, profesor universitario, y José Miguel García Ascot, quien junto a José de la Colina se destacará como crítico de cine. Aparecen los poetas Marco Antonio Montes de Oca y Rafael Ruiz Harrell, otrora compañero de estudios de Carlos Fuentes en la UNAM.

Carlos Fuentes trabaja en el servicio exterior mexicano. Así, conoce a Octavio Paz en París, en 1953. Es seguro que este último, a punto de cumplir 40 años, ejerció como mentor de los más jóvenes. Según uno de sus biógrafos, “la *RML* podría ser contada, al menos en sus inicios

² Iván Pérez Daniel, “Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*”, *Revista Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25 (2005): 149-176.



como otra de las revistas de Paz”.³ Paz auspició, de una u otra manera, la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Cuando vuelve a Ciudad de México, luego de nueve años en el exterior, echa de menos una publicación dedicada a la literatura, del mismo tenor que los proyectos colectivos en los que había participado en los años 30 y en los 40: *Barandal*, *Taller* y *El Hijo Pródigo*. Parte de la generación de sus mayores o bien ha muerto o bien se halla en retiro, como el animador de *El Hijo Pródigo* y *Letras de México*, el poeta y editor Octavio G. Barreda. Desde 1949, Paz está, además, en contacto con el grupo de intelectuales de *Sur*, en particular con José Bianco, a través de quien publica notas y poemas en la prestigiosa revista argentina. De alguna manera, el poeta mexicano hereda la labor editorial de Barreda en el sentido de que a mediados de los 50 se percata de la necesidad de una nueva publicación en la senda de las del autor de *Sonetos a la virgen*.

Desde luego que hay otras revistas literarias en el panorama cultural del México de aquellos años, como *Estaciones*, dirigida por el poeta Elías Nandino; *Las Letras Patrias*, auspiciada por el INBA; *El Maestro y el Libro*, órgano de la SEP, además de la *Revista de la Universidad de México* o el *Boletín* del Fondo de Cultura Económica. Están también los suplementos de los diarios *El Nacional* y *Novedades: Revista Mexicana de Cultura* y *La Cultura en México*, respectivamente. Precisamente en este último, Paz publica una reseña a la *Antología de la poesía mexicana* (antología con carácter canónico reunida por Antonio Castro Leal) en la que lamenta, por un lado, la escasa recepción de la obra en la arena pública, dada la importancia del trabajo y, por el otro, lapida la obra misma, por lo que considera una notoria pobreza de herramientas críticas y teóricas. En una operación política y estética a la vez, Paz pretende, con la reseña, cimbrar el medio intelectual mexicano, al mismo tiempo que, por medio de la polémica, hacer valer sus méritos y su prestigio ganado a lo largo de sus años de ausencia, para tomar una posición de privilegio en la contienda.⁴

Lo que está en discusión en el núcleo de esa reseña es la vigencia del surrealismo, un asunto que sirve como argumento a Paz para discutir sobre la verdadera modernidad de la tradición mexicana. A partir de esta posición polémica enfrenta el *statu quo* de la poesía nacional ejemplificado

3 Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo* (México: Penguin Random House, 2019), 342.

4 Evodio Escalante, “La ‘polémica’ de Octavio Paz versus Antonio Castro Leal (1954)”, *Signos Literarios* 15, núm. 30 (2019): 58-73.



en la posición de Castro Leal, pero también en las posiciones más chovinistas del nacionalismo que domina en el panorama de las publicaciones periódicas de la época. Es un momento decisivo, porque la reseña a la antología de Castro Leal puede verse como hoja de ruta para los principios estéticos que se materializarán en la *Revista Mexicana de Literatura* a partir de 1955: la necesidad de una crítica literaria más profesional y sistemática, la necesidad de trascender el horizonte nacional y hacer de la literatura una actividad profesional. A mediados de los 50, la rápida inserción de México en la acelerada modernización de posguerra obliga también poner la literatura mexicana a la par de las tradiciones occidentales más prestigiosas. Eso lo saben bien Paz y Fuentes, quienes dedican la mayor parte del día a sus labores diplomáticas y es natural, hasta cierto punto, que trasladen la visión que tiene el Estado mexicano de sí mismo en lo político al ámbito de la cultura: extender la literatura mexicana al intercambio abierto del mundo.

El interés de Paz por el surrealismo en plena década del 50 va más allá de sus propias experimentaciones en libros como *Águila o sol* (1951). Por sorprendente que parezca en un poeta de 40 años, reivindica el espíritu iconoclasta de la vanguardia y es principalmente lo que le reprocha a Castro Leal, que la tradición crítica mexicana siga estancada en criterios estéticos como “el decoro” poético, la pulcritud técnica de la poesía y que no se arriesgue a explorar ésta como forma de conocimiento. Paz hace sorna de que el vocabulario crítico de Castro Leal se limite a identificar a los poetas antologados por lo “sutil”, y es la “sutileza” lo que iguala aventuras poéticas tan disímiles como las de Tablada, López Velarde o Villaurrutia. Hace falta, concluye Paz, tener otros instrumentos teóricos y críticos que den cuenta de que la poesía mexicana está conectada con las corrientes modernizadoras de la poesía universal. Hace falta también una crítica literaria especializada. Pese a sus reparos sobre la antología, lamenta el poeta que la publicación del libro de Castro Leal se haya producido en medio de un silencio entre los supuestos intelectuales comprometidos con el arte nacional. Paz los fustiga: “Los críticos prefieren no comprometerse [...] ¡Mientras hablan, interminablemente, de la responsabilidad social, política o metafísica del escritor! ¿Estamos vivos o muertos? ¿Es miedo, pereza o indiferencia?”⁵ Le irrita el menosprecio que expresa el antologador al surrealismo. Polémico, regresa al país con la bandera del mismo desplega-

5 Octavio Paz, “Poesía mexicana contemporánea”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 271, 30 de mayo de 1954: 1.



da. Anticipa su adhesión al movimiento en una entrevista publicada en la *Revista de la Universidad de México* y en *Sur*. Lo reafirma en una conferencia dictada en Bellas Artes: “Pero el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado ante nosotros”.⁶

No es la primera vez que un grupo de intelectuales mexicanos desea reivindicar una ideología de lo literario como una actividad autónoma, emancipada de sus funciones pedagógicas o desatada de la tarea de consolidar una idea de nación. Igual que los miembros de *Contemporáneos* en su momento, quienes recuperan una idea de la literatura como un lenguaje autónomo, desapegado de sus circunstancias. Los jóvenes impulsores de la *Revista Mexicana de Literatura* ambicionan la identificación con una idea del cosmopolitismo, necesariamente producto de otras latitudes en las que la industria cultural se halla consolidada, de tal manera que la literatura circula como mercancía en un mercado, para así liberarse profesionalmente y no depender de los empleos públicos. Poder vivir de lo que se escribe, sin embargo, en el México de los 50 es aún un anhelo, no la realidad, como —según Rama— será para los novelistas del *boom* una década más tarde.

En un régimen en proceso de consolidación, el nacionalismo es más que una doctrina en ese momento. Periodistas, escritores y críticos reaccionan airados ante las reivindicaciones que Paz hace del surrealismo, no sólo porque lo entienden como una moda trasnochada, sino como una imposición llegada, como Paz, desde el extranjero, exógena a la tradición mexicana. La publicación en diciembre de 1954 del libro *Semillas para un himno* ahondará el resquemor nacionalista en núcleos como el suplemento de *El Nacional*, o incluso en la revista *Estaciones* del poeta Elías Nandino, quien para documentar el argumento de que el surrealismo es cosa del pasado, dedica un número especial de su revista. En *Metáfora*, el poeta Silva Villalobos, uno de sus directores, condena el libro de Paz por estar contaminado “por experiencias en otras literaturas. Estilos trasplantados que no podremos alimentar como propios”.⁷

El ideal de la emancipación profesional moldea las prácticas literarias y estéticas de la *Revista Mexicana de Literatura*. Es la función programática que adquiere el nombre de la revista: institucionalizar la literatura

6 Octavio Paz, “El surrealismo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio de 1956): 1.

7 Antonio Silva Villalobos, “Octavio Paz: *Semillas para un himno*”, *Metáfora*, núm. 2 (mayo-junio de 1955): 37-38.

por medio de una publicación periódica dedicada a ella, de la manera en que se van fundando otras revistas para otras disciplinas como la *Revista Mexicana de Sociología*. La literatura, y todo lo que tiene que ver con esa esfera, debe tener su difusión en la revista; los editores, por ende, se arrojan el lugar central dentro de la tradición. Además, está implícito lo que Carballo recuerda como un aspecto programático contra el nacionalismo cultural del PRI: la publicación no se llama como la antigua *Revista de Literatura Mexicana*; se trata de promover desde México la literatura, enfocada ideológicamente como disciplina, como profesión.

II. El discurso editorial de la *Revista Mexicana de Literatura*

El primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* aparece en septiembre de 1955. Mientras que su equipo de redacción y los editores varían a lo largo de sus tres épocas, entre 1955 y 1965 hay algo que se mantiene constante y es reflejo de la fidelidad al ideal de profesionalizar el ejercicio de las letras: el formato de la revista. Éste recuerda, por su aspecto editorial, la mítica publicación de Gide, *La Nouvelle Revue Française*. El color ahuesado de las portadas, la sobriedad con que presenta su contenido en ellas, la variación de colores con que en el cabezal se destaca la palabra “LITERATURA”, el tamaño aproximado al cuarto menor (23 x 12 cm), la ausencia casi total (con honrosas excepciones para grabados de Tamayo en el séptimo número, por ejemplo) de ilustraciones u otro material de artes plásticas.

La primera época, al menos, echa mano del financiamiento de las oficinas gubernamentales en donde trabajan algunos miembros del grupo original. El crítico José Luis Martínez se desempeña a la sazón como secretario particular del director de Ferrocarriles Nacionales y es esta empresa la que se anuncia en las páginas de esa época, al igual que el Fondo de Cultura Económica y otras paraestatales.

En sus interiores aparece la literatura como creación aparentemente despreocupada de la realidad circundante. También en la variedad de autores y la forma y géneros de los textos se nota la idea de un ejercicio de la crítica literaria. Antes de revisar algunas de las prácticas estéticas más favorecidas, según su frecuencia en la revista, es preciso ahondar un poco más en la identidad y homogeneidad del grupo que la anima. Bajo la forma plural de la primera persona se distingue una formación, una franja de escritores, un grupo más o menos homogéneo reunido alrededor de ideas, prácticas y formas de vida comunes. El acto performativo de la



edición, que implica agrupar diversas autorías, nombres y trayectorias en el texto de una revista adquiere una complejidad que aparentemente está solucionada cuando leemos una obra de un autor en forma de libro. En realidad, la relación entre el yo y el nombre de la portada parece allanar la identificación de un discurso con su circunstancia. Foucault, sin embargo, problematiza tal identificación en su famosa conferencia de 1968 *¿Qué es un autor?* Pareciera que una mano invisible, un demiurgo, elige, ordena y edita los textos de una revista. Una forma de “leer” la revista consiste en encontrar en aquella propuesta un “sentido”.⁸ Aunque la identidad de un grupo será siempre movediza, la revista funciona precisamente como núcleo alrededor del cual se trabaja una idea de lo colectivo.

III. Sección miscelánea. Imagen del colectivo

Ese “nosotros” solamente está explícito en la firma de una nota de la sección anónima titulada Talón de Aquiles.⁹ Aunque el nombre pretende ser irónico, en verdad revela que esa miscelánea de textos es la única parte “mortal” de la publicación, mientras que la literatura (la sección única donde con tipografía más grande aparecen las piezas de narrativa, ensayos, poemas e incluso una obra de teatro) sería la parte divina. El talón está más cerca del suelo y quizá por ello hereda la forma de hacer periodismo cultural de las publicaciones de Octavio G. Barreda. Es la parte que se “ensucia” para poder hablar de política y hacer política cultural con sus pares nacionalistas. Esa sección jocosa después se llamará Aguja de navegar cultos y luego Actitudes, y en la segunda época albergará la crítica teatral de Jorge Ibargüengoitia, por ejemplo.¹⁰

Es muy significativo que la sección el Talón consista en una crestomatía de publicaciones norteamericanas, prensa europea y revistas literarias internacionales. Una revista de prensa políglota que, según recuerda Carballo, mayormente estaba a cargo de Fuentes, políglota él mismo y con

8 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*, ed. de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (México: Colmex, 2018), 27-56.

9 Armando Pereira, “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, *Literatura Mexicana* 11, núm. 1 (2000): 191-200.

10 *Ibid.*, y Beatriz Urías Horcasitas, “Alianzas efímeras: izquierdas y nacionalismo revolucionario en la revista *Política. Quince días de México y del mundo (1960-1962)*”, *Historia Mexicana* 68, núm. 3 (2019): 1205-1252.



el material de trabajo (las suscripciones a todas esas publicaciones) a mano en su oficina de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Se discute sobre la posición internacional de México en el mundo bipolar de la Guerra Fría, y se aboga por el “tercerismo”, la tercera posición que luego se materializa en la coalición de los países “no alineados”. Sobre la política interior no hay ni una sola línea; nada que semeje siquiera un guiño sobre el gobierno de Ruiz Cortines. Son años “tranquilos”, es verdad, al menos desde la óptica del oficialismo.¹¹ El silencio sobre política interna seguramente se debe a la autocensura que se impuso Fuentes como funcionario del régimen, lo que habla también de la limitación en la pretendida autonomía como intelectuales de quienes llevan adelante la edición, dependientes todos ellos del Estado mexicano para desempeñar su labor.

Sin duda, la Guerra Fría y el conflicto ideológico surgido de ella son los temas que merecen la mayor parte de la atención. Como telón de fondo, ocurren en esos años la invasión soviética a Hungría y el discurso de Nikita Krushev en el XX Congreso del Partido Comunista Soviético, en el que reconoce la existencia del gulag y la persecución de los disidentes durante la época de Stalin. Se sabe que, en Occidente, los detractores de la URSS encontraron cierta justificación en el anticomunismo y, como apunta María Eugenia Mudrovic, “el discurso liberal elevó llamativamente el pico de credibilidad”.¹² Ante estos vaivenes, los hacedores de la *Revista Mexicana de Literatura* reivindican de manera abierta la entonces llamada “Tercera vía”. En 1955 tiene lugar precisamente la Conferencia de Bandung y, seguramente de la mano de la política exterior oficial, los editores optan por declarar su deseo de no quedar alineados ni bajo la égida del imperialismo norteamericano (que meses antes, en 1954, había derrocado a Jacobo Árbenz en Guatemala) ni como parte del bloque socialista. Repudian, a la vez, la cacería de brujas del macartismo en Estados Unidos, así como abjurán del arte dirigido por el Estado, el llamado “realismo socialista”. Retóricamente, los editores de la revista reclaman para sí la legitimidad de escritores o intelectuales que buscan el punto de vista de la verdad y la justicia. Se preguntan si optar por afiliarse a uno de los dos bandos “¿no significaría el sacrificio de la realización más fecunda

11 Soledad Loeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva historia general de México ilustrada* (México: Colmex / Cámara de Diputados, 2010), 332-385.

12 María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997), 16.

legada por la Revolución, la fórmula cuya realización ha de costar aún muchas batallas mexicanas, pero que acaso sea también la que resuelva la crisis contemporánea: la posibilidad de construir un orden que concilie la libertad personal y la justicia social, que dignifique a la persona humana dentro de marcos colectivos?”¹³ Es curioso, por otro lado, que este alegato que singulariza la experiencia de la Revolución mexicana busque desmontar la idea esgrimida por el grupo de nacionalistas de que existe una conexión con el comunismo. La clave aquí, como en otras partes, es la insistencia en la “libertad personal”.

Quizá la defensa de la libertad del escritor no halle mejor expresión que en la buena cantidad de extractos que se reproducen de los textos de Albert Camus, quien se convierte en un modelo de intelectual para los hacedores de la primera época. Es imposible dejar de ver en este gesto la decisiva influencia que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* reciben de *Sur*. De la revista de Victoria Ocampo toman la tradición de libertad intelectual y, sobre todo, es una de las vías por las que se conectan con las ideas de Camus, que la publicación argentina se había encargado de traducir y publicar a lo largo de la década que corre a partir del final de la Segunda Guerra Mundial. La comunión con el autor de *L'homme revolté* proviene fundamentalmente de su distancia respecto a los planteamientos de la idea del compromiso en los términos planteados por Sartre: en la revista argentina se publican extractos de su obra literaria y sus críticas a los campos de concentración soviéticos. Si bien hay una decidida admiración por Camus en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura*, éstas se circunscriben únicamente a su escepticismo respecto de los dos extremos ideológicos de la Guerra Fría y su defensa de la libertad intelectual. En el mismo primer número se citan las palabras del filósofo y novelista francés, tomadas del semanario izquierdista *L'Express*, en las que afirma que la revolución “no volverá a encontrar su grandeza y su eficacia” hasta que no “coloque en el centro mismo de su impulso la pasión irreductible de la libertad”. Las críticas de Camus a la izquierda incluyen una censura al comunismo y al totalitarismo, así como una propuesta de un cambio profundo en sus principios: “Cuando lo que llamamos la izquierda, renunciando a su conformismo, reagrupe en torno a la idea de libertad sus fuerzas, su voluntad de lucidez y su exigencia de justicia, entonces quizá renazca la solidaridad”.¹⁴ Los editores de la revista (quienes,

13 *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 4 (abril-marzo de 1956): 419.

14 *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1 (septiembre-octubre de 1955): 95.



como se vio ya, defienden la “tercera vía”) profesan especial admiración a Camus, porque encarna el tipo de intelectual liberal de pensamiento crítico que se coloca más allá de la polarización de la Guerra Fría y es capaz de promover la defensa de la libertad, a la par de los valores igualitarios de la izquierda. Promueven una imagen de Camus más cerca de su propia idea de la “tercera vía” o, al menos, eso es lo que dejan ver los extractos que eligen para reproducir en Talón de Aquiles.

Los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* encuentran en las ideas de Camus inspiración para resolver los dilemas planteados por la exigencia de compromiso que en el ambiente de México sostenían los nacionalistas. En el tercer número, se reseña otro artículo de Camus en *L'Express* (titulado “Bajo el signo de la libertad”), que atrae a los editores porque el autor “se pregunta, dentro de un espíritu de duda agónica, sincera, fértil, cuál es la verdadera responsabilidad del escritor. ¿Por qué, en primer lugar, escribir sobre la actualidad política?”.¹⁵ El dilema que se plantea el francés en su artículo es el mismo que intentan resolver los editores de la revista para su propia situación: ¿qué debe hacer un “escritor honrado [...] que rechaza tanto la sociedad policíaca como la sociedad mercantilista” y “que permanece fiel a la causa obrera, pero se niega a la complicidad de mistificación alguna, burguesa o pseudorevolucionaria” para, sin caer en las simplificaciones propias del periodismo —y la propaganda—, hablar de política? Según Camus, el escritor no debe quedarse callado, pero tampoco despojarse de su calidad de escritor “para combatir ‘al nivel común’”; en lugar de eso, debe cumplir con su deber guiado por la defensa de la libertad: “la intransigente libertad que consiste en reivindicar siempre la justicia, a fin de obtenerla alguna vez”.¹⁶ Los editores encuentran aquí un modelo de acción y una respuesta ante sus adversarios, y subrayan que “en Camus las palabras son ya acción” y que aunque “nuestros redentores de café [lo] tild[en] de reaccionario”, es un ejemplo, como lo muestra la clara adopción de su punto de vista: “No se diga que sus palabras no pasan de ser declaraciones idealistas: ellas son complemento de un ejercicio constante de la crítica, la orientación y la actividad directa, desde su condición de escritor, proyectadas efectivamente sobre la opinión pública y sobre las decisiones del Estado”.¹⁷ Y no otra cosa, precisamente, era lo que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* intentaron hacer en las

15 *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 3 (enero-febrero de 1956): 289.

16 *Ibid.*, 290.

17 *Ibid.*

páginas de la revista: reivindicar el profesionalismo del ejercicio literario, afirmar las virtudes de la crítica literaria sistemática, abrir los ojos y los oídos a las corrientes europeas, americanas y asiáticas de las expresiones de la poesía y la ficción narrativa (en la que tuvo un lugar preponderante la literatura fantástica), clamar, en definitiva, por el ejercicio autónomo de la profesión literaria y, con ello, interpelar al poder desde un modelo de intelectual ético, garante de la verdad y la justicia, cuya efigie encontraron en Albert Camus.

IV. A caballo entre décadas

Una vez que, en 1959, triunfa la Revolución cubana, la revista mantiene su perfil “liberal”; sin duda ese acontecimiento, así como los movimientos sociales ocurridos ese mismo año en México (el movimiento ferrocarrilero, la huelga de los médicos), lleva a Carlos Fuentes (quien dejó la dirección de la revista en 1957, en manos de Tomás Segovia y Antonio Alatorre; más tarde sería Juan García Ponce quien se haría cargo) a la revista *Política*, junto a Fernando Benítez, Enrique González Pedrero y Víctor Flores Olea, entre otros. Propiamente hablando, el proyecto original de la *Revista Mexicana de Literatura* termina en 1958 cuando sale con mucho atraso el número 12 de la primera época. En el número 11, de mayo-junio de 1957 (al menos esa es la fecha que aparece en portada), incluye un fragmento de “Piedra de sol”. El poema se publica separadamente en septiembre de ese año como libro, y en 1958 se integra en el volumen *La estación violenta* (1958).¹⁸ Paz se halla en un punto de quiebre en su obra y, desde luego, este poema largo es un hito que marca también el traspaso de un umbral en su vida. Y se va de México en abril de 1959, nuevamente a París, antes de hacerse cargo de la embajada en la India.¹⁹ Este desbande de Fuentes y Paz puede explicar el traspaso a los más jóvenes para seguir con la revista durante más de un lustro, con muchos vaivenes y mutaciones en el directorio. Que se haya mantenido el nombre de la publicación a lo largo de las siguientes etapas indica que el espíritu de los años 50 resultaba significativo y tenía sentido todavía en los 60.

La propuesta editorial de la revista bosqueja también a un lector ideal o idealizado. En una intervención memorable, se plantea como uno de los

18 Anthony Stanton, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1932-1958)* (México: FCE, 2015), 457-492.

19 Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, 373.



nortes capturar la atención de la “clase media” que, según su análisis, ha emergido como producto de las décadas de calma relativa que asegura el PRI desde 1929. Ante las críticas recibidas que señalan que la *Revista Mexicana de Literatura* promueve una literatura “artepurista”, los editores tratan de complejizar el debate y escapar de la dicotomía permanente, y reivindican, por tanto, la novela *Pedro Páramo* (publicada precisamente en 1955) por ser una obra que tiene “interioridad”. De hecho, en el primer número, Blanco Aguinaga le dedica un estudio que se convertirá en clásico: “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. Proponen entonces un programa para la narrativa que bien podría describir lo que Fuentes intenta en *La región más transparente* (1958) y, más aún, en *La muerte de Artemio Cruz* (1963):

No hemos dado aún el primer paso de la auténtica creación novelística: permitir que el lector se reconozca. El hecho más visible de los últimos treinta años de vida mexicana es la formación con características de novedad histórica absoluta, de una clase media urbana y de una alta burguesía cresohedónica. Mas buscaremos en vano la novela que atestigüe este hecho; y los posibles lectores de esa nueva capa social buscarán también en vano la obra literaria que los refleje. De esta manera no hay comunicación ni desarrollo posible.²⁰

Durante la primera época, la literatura fantástica emerge como una opción para el nuevo lector urbano. Amparo Dávila publica “El huésped”, en el número 6, y “Moisés y Gaspar”, en el número 12 de la primera época. La exploración de narrativas no miméticas tiene al autor surrealista francés André Pieyre de Mandiargues en un lugar destacado en los primeros números de la revista, al igual que otro practicante argentino de lo fantástico, Manuel Peyrou. Como resultado de la labor de dos académicas venidas desde Argentina, Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti, hay un bagaje crítico que arropa la propuesta de lo fantástico, al tiempo que, gracias a su intermediación, Julio Cortázar envía dos colaboraciones durante esa primera época. Curiosamente, no se trata de relatos fantásticos, sino precisamente de cuentos ambientados en París, muy en la línea del cosmopolitismo de los editores; se trata de “Los buenos servicios” en el cuarto número y de nada menos que “El perseguidor”, que aparece en el número doble, 9-10, de enero-abril de 1957. Por lo

20 *Revista Mexicana de Literatura*, núms. 5-6 (mayo-junio de 1965): 530.

demás, Speratti publica ensayos de corte académico, lo que contribuye a la especialización del discurso de la crítica literaria en esa etapa.

El sexto número de la primera época está dedicado a presentar “Nuevos escritores mexicanos”. Más allá de la nómina y lo acertado de su inclusión, destaca la intención de crear una expectativa en el público sobre “lo nuevo”, a la manera en que la industria cultural explota la novedad como reclamo publicitario. Fuentes, por ejemplo, publica dos adelantos de *La región más transparente*, muy en la línea de explorar nuevas formas de representación realista. Del recuento de nuevos escritores destaca la recurrencia a la experimentación con las técnicas narrativas. Desde el monólogo interior en varios textos (como en “La línea de la vida” de Fuentes” y “Filtrarse oscuramente” de Tomás Mojarro) hasta el uso del discurso epistolar (en las propuestas de Jorge López Páez y Elena Poniatowska), es evidente una voluntad de explorar vías alternativas para acercarse a la realidad. Al publicar a autores jóvenes, la *Revista Mexicana de Literatura* contribuye al auge editorial que se vive desde mediados de los 50. Se destaca el hecho de que el camino habitual para un escritor novel consistía en aparecer en revistas como *Prometeus*, *América*, los suplementos de *Novedades* y *El Nacional*, la *Revista de la Universidad de México*, al igual que en editoriales pequeñas como Los Presentes, hasta llegar a instancias más consagratorias: la recién creada colección Letras Mexicanas del FCE y la serie Ficción de la Universidad Veracruzana. La intervención del Centro Mexicano de Escritores (financiado por la Fundación Rockefeller) es fundamental en esos años.

Hay otro aspecto implícito en la promoción de la novedad de las letras mexicanas en la *Revista Mexicana de Literatura*. Al hablar de la “mente creativa” y las condiciones sociales en las que se inserta, Raymond Williams subraya que el artista no sólo encarna las experiencias de su sociedad, sino que, con la práctica de su arte, la escritura en el caso de poetas, narradores y ensayistas, contribuye a la expansión del conocimiento (de lo conocido y lo que es posible conocer en un momento dado), particularmente en sociedades que atraviesan turbulentos procesos de cambio.²¹ El México de finales de los años 50 y comienzos de los 60 entra en una fase de profunda remoción de sus cimientos que desembocará, lo sabemos, en el movimiento estudiantil de 1968. La primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* refleja, de algún modo, la estabilidad que

21 Raymond Williams, *The Long Revolution* (Londres: Penguin Books, 1961), 46-47.





está a punto de romperse y que el resto de las épocas, hasta 1965, ayuda a quebrar. Finalmente, Pozas Horcasitas señala que, debido a “la consolidación de las instituciones académicas públicas de nivel superior, como parte del desarrollo del Estado de bienestar, en las que se creó un nuevo tipo de especialista en los campos de investigación social”, el ensayo literario deja su lugar a los trabajos producidos por las ciencias sociales.²² La *Revista Mexicana de Literatura* alberga en sus páginas algo de esa transición: de la crítica ejercida por Castro Leal que Paz critica, se llega al estudio especializado de Blanco Aguinaga o Speratti. En otro ámbito, la revista da cabida a la teoría política, al psicoanálisis y la sociología, al publicar autores como Kostas Papaioannou, Erich Fromm o Daniel Cosío Villegas. Lo más relevante de esta nueva distribución de saberes y especialización de géneros y discursos es que la *Revista Mexicana de Literatura* logra poner en el centro el ejercicio literario en toda su especificidad como una disciplina a la par de las demás.

Bibliografía

- Domínguez Michael, Christopher. *Octavio Paz en su siglo*. México: Penguin Random House, 2019.
- Escalante, Evodio. “La ‘polémica’ de Octavio Paz versus Antonio Castro Leal (1954)”. *Signos Literarios* 15, núm. 30 (2019): 58-73.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 2018.
- Loaeza, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”. En *Nueva historia general de México ilustrada*, 332-385. México: El Colegio de México / Cámara de Diputados, 2010.
- 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*. Edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, 27-56. México: El Colegio de México, 2018.
- Mudrovcic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

²² Ricardo Pozas Horcasitas, “La *Revista Mexicana de Literatura*: territorio de la nueva élite intelectual (1955-1965)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo xx*, coord. de Carlos Altamirano (Buenos Aires: Katz, 2010), 261.

- Paz, Octavio. “Poesía mexicana contemporánea”. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 271, 30 de mayo de 1954: 1, 4 y 8.
- Paz, Octavio. “El surrealismo”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio de 1956): 1-2, 7-11.
- Pereira, Armando. “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”. *Literatura Mexicana* 11, núm. 1 (2000): 191-200.
- Pérez Daniel, Iván. “Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*”. *Revista Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25 (2005): 149-176.
- Pozas Horcasitas, Ricardo. “La *Revista Mexicana de Literatura*: territorio de la nueva élite intelectual (1955-1965)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo xx*. Coordinación de Carlos Altamirano, 259-284. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965).
- Silva Villalobos, Antonio. “Octavio Paz: *Semillas para un himno*”. *Metáfora*, núm. 2 (mayo-junio de 1955): 37-38.
- Stanton, Anthony. *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1932-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Urías Horcasitas, Beatriz. “Alianzas efímeras: izquierdas y nacionalismo revolucionario en la revista *Política. Quince días de México y del mundo* (1960-1962)”. *Historia Mexicana* 68, núm. 3 (2019): 1205-1252.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Londres: Penguin Books, 1961.



La impronta estadounidense en *El Corno Emplumado*: signos de apertura y contracultura en México



Gabriela Silva Ibargüen

Una revista abierta “a todas las voces y todas las congojas”

El primer número de *El Corno Emplumado* vio la luz en Ciudad de México en enero de 1962, gracias a Margaret Randall (Nueva York, 1936) y Sergio Mondragón (Cuernavaca, 1935),¹ dos jóvenes de 26 y 25 años, respectivamente. Su línea editorial era inclusiva desde la primera entrega y fue constante en presentar un panorama literario y artístico de distintas partes de América, así como del resto del mundo. Lo anterior prueba que este proyecto fue pensado para un público lector amplio, de modo que ofrecía contenidos originales en lengua hispana e inglesa, traducciones y material bilingüe. Esta inquietud por consolidarse como un espacio que uniera culturas, de hecho, se refleja desde el título de la revista: “el corno” aludía al instrumento musical utilizado en el jazz estadounidense y “emplumado” remitía a una deidad de la mitología prehispánica de Mesoamérica, representada por la serpiente emplumada. *El Corno Emplumado* publicó en los 31 números de su colección —que finalizó en julio de 1969— a más de 700 autores de 35 países y se distribuyó en 23, por lo que logró tejer una sólida

¹ Los primeros dos números (que corresponden a enero y abril de 1962) aparecieron firmados también por el poeta estadounidense Harvey Wolin; no obstante, éste abandonó la edición y su relación con la revista después del segundo número. Por su parte, el escritor Robert Cohen, también estadounidense, se incorporó a la edición de la revista para codirigir con Margaret Randall los números 30 y 31 (abril y julio de 1969), ya que Mondragón dejó la dirección para tomar un trabajo como profesor en Estados Unidos. Randall ha dicho en artículos recientes que cuando ella habla de “los editores” de *El Corno Emplumado* se refiere a ella misma y a Sergio Mondragón, pues ellos soportaron la mayor carga de trabajo; en Margaret Randall, “Recordando *El Corno Emplumado*”, trad. de Esther Pérez, *Casa de las Américas*, núm. 280 (2015): 106.

red con intelectuales de toda América y, con ello, abrió la discusión sobre el arte y la literatura, más allá del círculo letrado de donde fue editada.

En las notas de los editores (escritas en español e inglés) de los primeros números, se trasluce esta intención. Aquí un ejemplo tomado del número 2: “Nuestro órgano de difusión *EL CORNO EMPLUMADO* necesita de la ayuda de todos nosotros hermanos de la hora presente en la que se escuchan voces tan contradictorias y en la que los vientos presagian tormentas y tropiezos. [...] Una cosa precisa el mundo: nuestra sinceridad y desprendimiento interior. Ello es la fraternidad. *EL CORNO EMPLUMADO* está así abierto a todas las voces y todas las congojas”.²

Si bien otras revistas en México nacieron con el mismo espíritu de *El Corno*,³ ésta se distinguió del resto porque, a pesar de sus altibajos económicos —característicos de cualquier revista sin fines comerciales—, logró un tiraje, un formato y una periodicidad constantes que sólo alcanzaban las publicaciones editadas en nombre de instituciones oficiales o académicas.⁴ Al respecto, Sergio Mondragón atribuyó la calidad de la revista al sentido de organización y administración de Margaret Randall.⁵ Y, en efecto, una diferencia sustancial entre otras revistas mexicanas y *El Corno* fue que una editora de ésta se formó dentro de la tradición literaria estadounidense, lo cual, sin duda, se refleja en todos los aspectos de la revista.

El Corno Emplumado formó parte del canon de las *little magazines* de Estados Unidos poco tiempo después de finar su publicación. En 1978 Margaret Randall expresó su testimonio como editora de *El Corno* en *The Little Magazine in America. A Modern Documentary History*, un compendio de artículos sobre las *little magazines* norteamericanas, escritos por sus propios editores.⁶ Esta historia documentada comprende desde los años 50 hasta

2 Sergio Mondragón, Margaret Randall y Harvey Wolin, “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, núm. 2 (abril de 1962): 5.

3 Pienso, por ejemplo, en *Revista Mexicana de Literatura, Pájaro Cascabel, Cuadernos del Viento y Diálogos*. Para un análisis de comparación más extenso sobre estas y otras revistas con *El Corno Emplumado*, véase Gabriela Silva Ibargüen, “Texto, contexto e índices de *El Corno Emplumado* (1962-1969)” (tesis de maestría, El Colegio de San Luis, 2017): 94-111, acceso el 19 de mayo de 2022, <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/SilvaIbarguenGabriela.pdf>.

4 En promedio, se tiraron 3 mil ejemplares por número, su formato era de 14 x 19.5 cm y contenía entre 120 y 180 páginas.

5 Sergio Mondragón, conversación con la autora, 14 de julio de 2014.

6 Margaret Randall, “*El Corno Emplumado*, 1961-1969: Some Notes in Retrospect, 1975”, en *The Little Magazine in America. A Modern Documentary History*, ed. de Elliott Anderson y Mary Kinzie (Yonkers, NY: Pushcart Press, 1978), 405-422.



la fecha de impresión del libro. Y, debido a la cantidad de testimonios invaluables que se recogen en ese volumen (además de incluir una detallada descripción material de las colecciones de estas revistas), fue considerado el libro de cabecera para los investigadores interesados en la historia de las *little magazines*. A pesar de la proliferación de este tipo de publicaciones durante los años 50 y 60 en Estados Unidos, los coordinadores de este libro escogieron solamente las revistas más relevantes para hablar del panorama editorial. De esa manera, se estudiaron los aportes de *El Corno* a la par de revistas prestigiosas como *The Black Mountain Review* y *Origin*. Peter Martin, responsable de la bibliografía anotada de dicho volumen, argumentaba que, aunque *El Corno* no promoviera solamente a escritores y artistas estadounidenses, su valor residía en su papel como importador de literatura latinoamericana, la cual tuvo un impacto innegable en el campo literario de dicho país.⁷

Sin embargo, la crítica en México pocas veces le ha otorgado el lugar que merece en la historiografía hemerográfica. En mi opinión, esto se debe a que los aportes de la revista han sido reducidos a la difusión y traducción de la obra de los escritores de la generación *beat*. Sin embargo, esta lectura superficial ha opacado otros ángulos de *El Corno*, en especial, la imprenta editorial hemerográfica de Estados Unidos, la cual le imprimió un sello característico a sus páginas, tanto en su materialidad como en sus contenidos.

En este trabajo intento demostrar que, a pesar de ser editada en México, *El Corno Emplumado* abrevó en gran parte de la cultura editorial estadounidense y, por ello, a la luz del tiempo, es posible afirmar que se trata de un caso único en el contexto americano de los años 60. En primer lugar, menciono los antecedentes de esta publicación, enfatizando la formación de Margaret Randall como poeta en Nueva York, antes de su llegada a México en 1961, y la curiosidad de Sergio Mondragón por una cultura distinta a la suya. En segundo, hablo sobre la creación de *El Corno*

7 Al respecto, Irene Rostagno publicó *Searching for Recognition. The Promotion of Latin American Literature in the United States* (Westport, CT: Praeger / Greenwood Press, 1997), donde hace un seguimiento de la recepción de la literatura latinoamericana en Estados Unidos durante el siglo XX. Ahí demuestra que fueron pocos los intelectuales que se empeñaron en promover la literatura latinoamericana en ese país, mientras que en Latinoamérica fue al contrario: los escritores hispanoparlantes estaban más enterados de la producción angloamericana. Según Rostagno, *El Corno* tuvo un papel sustancial para que esta literatura llegara a Estados Unidos. Véase de este libro de Irene Rostagno el capítulo "*The Plumed Horn/El Corno Emplumado: The Spell of Cuba in the 1960s*", en las páginas 59-87.

Emplumado en el departamento de un poeta californiano en México y las implicaciones políticas que orillaron a intelectuales de diferentes partes de América a encontrar en México un oasis cultural. En tercer lugar, preciso cuál ha sido el papel de la generación *beat* para la revista (durante sus años de edición y posteriormente), ya que de esa relación se desprenden algunas claves de su visión editorial, así como su puente con otras revistas de la época en toda América. Por último, ofrezco una sucinta reflexión sobre otros modelos de revistas de donde abrevó *El Corno Emplumado*, gracias a la sensibilidad adquirida en Estados Unidos por Margaret Randall.

Margaret Randall y Sergio Mondragón antes de ser editores

Poco antes de conocerse en 1961, cada editor daba sus primeros pasos en el terreno literario y artístico de su propio país. Por un lado, Margaret Randall vivió en Nueva York, donde experimentó su vibrante escena artística y, por otro, Sergio Mondragón estudió la carrera de periodismo en Ciudad de México, a la par que descubría el budismo. Los años previos a la edición de *El Corno Emplumado* fueron clave para la futura línea editorial que seguirían sus directores, sobre todo porque durante esa etapa definieron sus intereses y su sensibilidad, los cuales —como trataremos a continuación— se vieron plasmados en las páginas de su revista.

Después de vivir su infancia y adolescencia en Nuevo México, Margaret Randall viajó a Nueva York en 1958, cuando tomó la decisión de convertirse en escritora, y allí radicó hasta mediados de 1961, año en que se estableció en México. En sus palabras, “pensaba que Nueva York, o más precisamente, su *Lower East Side*, era el único lugar del mundo en el que podía vivir un escritor. Había pasado mi infancia en Nuevo México, y mi provincianismo llegaba a esos extremos”.⁸ Durante ese periodo conoció a artistas y escritores cercanos al *avant-garde* en Estados Unidos, es decir, la vanguardia artística que derivó del modernismo de los años 30.⁹

8 Randall, “Recordando *El Corno Emplumado*”, 100.

9 Me refiero al modernismo en su sentido norteamericano y no latinoamericano. Sobre la vanguardia de los años 50 en Estados Unidos, Eliot Weinberger reconoce su eclecticismo y la dificultad para categorizarla. Sin embargo, el autor menciona que si existía un punto en común entre estos poetas y los cánones anteriores, era la “exhortación de [Ezra] Pound a ‘hacer algo nuevo’”. Aunque Weinberger se refiere sólo a la vanguardia poética, sus palabras también pueden llevarse al terreno de las artes visuales; Eliot Weinberger, “La poesía norteamericana después de 1950”, en *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, trad. de Guillermo Sheridan (México: El Equilibrista, 1992), 582.



De hecho, en las páginas de *El Corno Emplumado* —sobre todo en el primer número— pueden apreciarse rastros de esas amistades: poetas y pintores que imprimieron una huella en su carrera como escritora, por ejemplo, los poemas del artista expresionista abstracto Milton Resnick, de las escritoras Rochelle Owens y Rhoda Clark, así como las reproducciones gráficas de Phyllis Yampolsky, artista de la Judson Gallery,¹⁰ y de Elaine de Kooning (también cercana al expresionismo abstracto), quien fue la responsable de que Randall llegara a Nueva York, en primer lugar.¹¹

La estancia neoyorquina de Randall fue significativa porque allí dio sus primeros pasos firmes en el terreno de la poesía. La futura editora de la revista se mantuvo cerca de los poetas del Black Mountain College, como Charles Olson, Robert Creeley y Joel Oppenheimer, además de que cultivó su amistad con Jerome Rothenberg y Robert Kelly, los creadores de la *deep image*. Publicó dos poemarios breves por su cuenta, hizo su primera declamación de poesía en un café y participó esporádicamente en publicaciones literarias y artísticas.¹² Aún así, vivir de la poesía era un sueño todavía inalcanzable para ella, por lo que tuvo varios trabajos, entre ellos, como asistente en una modesta galería donde el artista Red Grooms exponía su obra. Los siguientes años fue ayudante en las oficinas del Spanish Refugee Aid, a cargo de Nancy Macdonald. Gracias a ese trabajo conoció a intelectuales de la talla de Hannah Arendt, Mary McCarthy y Dwight Macdonald (exesposo de Nancy).¹³

10 La presencia de Yampolsky en el primer número de *El Corno Emplumado* se esconde tras lo que parece ser un anuncio. Véase, “Against the Inevitable Decline of a Great Nation”, *El Corno Emplumado*, núm. 1 (enero de 1962): 97. Este comentario, escrito a mano, formaba parte del proyecto artístico “The Hall of Issues”, en el que colaboraba Phyllis Yampolsky. Se trataba de un foro semanal en el que se expresaban asuntos sociales mediante poemas, pinturas, carteles, dibujos, ensayos o esculturas, entre otros soportes. Se llevaba a cabo en la Galería Judson, en el sótano de la Judson Memorial Church, en Washington Square, el corazón de Greenwich Village. Afortunadamente, el archivo de la iglesia está digitalizado y es de acceso público. Gracias a ello se puede saber que Margaret Randall y Yampolsky se escribían. En el archivo hay dos cartas juntas, una de Randall y otra de Yampolsky, ca. 1961. La de éste se intitula “Against the Inevitable Decline of a Great Nation”, aunque no coincide con lo que se publicó en *El Corno*. La impresión del ensayo escrito a mano por Yampolsky en *El Corno* vincula a Margaret Randall con la escena del arte en Nueva York a inicios de los años 60. Véase Judson Church Memorial Archive, The Fales Library & Special Collections, New York University, caja 16, folder 10.

11 Christopher Schafenacker, “Spaces in Translation. Inaugural Interview: Margaret Randall”, *Drunken Boat* (27 de marzo de 2015).

12 Randall, “Recordando *El Corno Emplumado*”, 100.

13 Margaret Randall, comunicación por correo electrónico, 3 de noviembre de 2016.



Por su parte, Sergio Mondragón estudiaba en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, donde conoció a Homero Aridjis y tuvo como maestros a Vicente Leñero y Guadalupe Dueñas. Mondragón escribía reportajes para la *Revista de América*, a la par que descubría la veta oriental de la literatura y la filosofía. José Juan Tablada comenzó a ser uno de sus autores predilectos, ya que le abrió la puerta hacia el orientalismo. No obstante, gracias a uno de sus paseos recurrentes por la Librería Juárez en Ciudad de México, se encontró fortuitamente con *Una introducción al budismo zen* del filósofo japonés D. T. Suzuki, quien también fue clave para su formación durante esos años.¹⁴

Sobre el atractivo que despertó el budismo zen en el futuro editor de *El Corno Emplumado*, es interesante notar que estaba asociado con una corriente de pensamiento presente en Estados Unidos a mediados de los años 50. Después de la Segunda Guerra Mundial, Occidente volcó su atención hacia la filosofía de Oriente. Con el desembarque de Suzuki en San Francisco, esta corriente llegó hasta Nueva York, lo cual permitió que se volviera el epicentro del budismo zen en el Oeste. En palabras de la especialista Ellen Pearlman, quien ha estudiado este fenómeno:

Con la detonación de las bombas atómicas que dieron como resultado el fin de la Segunda Guerra Mundial, el poder de la amenaza nuclear eclipsó todo lo que la humanidad había imaginado hasta ese momento. Había un frío agotamiento entre los jóvenes poetas, escritores y artistas, de modo que decidieron buscar otro camino. Muchos de ellos voltearon hacia las religiones orientales, especialmente el budismo zen [...]. El énfasis del budismo en el pacifismo, el noteísmo, el antimaterialismo, así como en técnicas de meditación y contemplación, llamó la atención de muchos individuos.¹⁵

Suzuki ofreció una serie de lecturas y seminarios sobre ese tema, de 1952 a 1956, en la Universidad de Columbia, que estremecieron a la comunidad artística neoyorquina de aquellos años. Para escuchar las conferencias magistrales del filósofo japonés, convergieron en la misma aula escritores como Jack Kerouac y Allen Ginsberg con artistas como Jackson Pollock y Franz Kline. El camino perfilado hacia el Oriente que captu-

14 Sergio Mondragón, conversación con la autora, 14 de julio de 2014.

15 Ellen Pearlman, *Nothing and Everything. The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde (1950-1962)* (Berkeley: Evolver Editions, 2012), x. La traducción es mía.

ró la atención de Mondragón fue recorrido unos cuantos años antes en Estados Unidos por los poetas y novelistas de la generación *beat* y por los pintores cercanos al expresionismo abstracto. La huella del budismo zen se encuentra presente en muchos textos publicados en *El Corno Emplumado*, sobre todo en la fase inicial de la revista, que comprendió de principios de 1962 a mediados de 1965.¹⁶

Intelectuales extranjeros en México: de la Zona Rosa a la Prado Churubusco

Sergio Mondragón y Margaret Randall se conocieron en Ciudad de México a finales de 1961, en las tertulias que el poeta de San Francisco Philip Lamantia organizaba en su departamento, en la Zona Rosa.¹⁷ En aquellos encuentros se reunían poetas y artistas jóvenes de distintas partes del continente para hablar de artes plásticas, literatura, música y política.¹⁸ En este ambiente multicultural nació la idea de crear una revista donde los jóvenes tuvieran la oportunidad de compartir su trabajo, conocer lo que estaba sucediendo creativamente en otros países y leer a los escritores consagrados de distintas latitudes. De ahí que Margaret Randall y Sergio Mondragón asumieran la responsabilidad de editar la publicación con la que aquellos jóvenes americanos soñaban.

Es interesante reflexionar sobre el espacio donde nació la idea de editar una revista que incluyera colaboradores de toda América, ya que estaba en consonancia con el contexto de la época. Que el proyecto de *El Corno* naciera en el departamento mexicano de un poeta estadounidense deja ver fenómenos que comenzaron en los 50 y continuaron en la década siguiente. Por un lado, los intelectuales que venían de Estados Unidos encontraron en México un oasis para la creación, el cual contrastaba con la situación de su país. Recordemos que, paralelamente al fervor cultural que se vivió en ciudades como San Francisco y Nueva York durante los años 50, a finales de esa década se percibía la sombra del macartismo, caracterizado por la persecución de presuntos comunistas, los cuales solían

16 Silva Ibargiñen, "Texto, contexto e índices...", 156-161.

17 Sobre los años que pasó en México este escritor cercano a la generación *beat*, véase Homero Aridjis, "Philip Lamantia: el poeta beatífico", *Revista de la Universidad de México*, núm. 90 (agosto de 2011): 71-75.

18 Algunos de ellos fueron: Leonora Carrington, Ernesto Cardenal, Raquel Jodorowsky, Harvey Wolin, Juan Martínez, Carlos Coffeen Serpas, Juan Bañuelos, Jaime Augusto Shelley y Homero Aridjis, entre otros. Véase Randall, "*El Corno Emplumado...*", 407.



ser intelectuales de izquierda. Esta “caza de brujas”, como fue popularmente conocida, orilló a muchos escritores y artistas a salir de su país. Por esa razón —aunada a la curiosidad que sentían por culturas distintas a la suya— llegaron a México autores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac o William Burroughs y, en cierta medida, la misma Margaret Randall.¹⁹ Por otro lado, los intelectuales latinoamericanos que huían de sus países por causas políticas encontraron en el terreno mexicano una estabilidad que les permitía dedicar su tiempo al arte. Sergio Mondragón recordó que en los días de aquellas tertulias:

Había una gran migración de poetas centroamericanos y sudamericanos porque había una terrible y difícil persecución política en aquellos países. Fueron los años terribles de gobiernos militares en muchos países sudamericanos. Y de repente nos vimos en el centro de un intensísimo intercambio entre poetas sudamericanos, centroamericanos, mexicanos y norteamericanos. Nadie lo había pensado, nadie lo había planeado, pero las circunstancias de la época se juntaron y de repente ahí estábamos en el centro de todo esto.²⁰

Esta circulación de intelectuales también fue posible, como lo recuerda Jerome Rothenberg (uno de los colaboradores más frecuentes de *El Corno Emplumado*), gracias al desarrollo tecnológico en los medios de transporte, que se tradujo en un aumento significativo en las rutas de viaje. Por esa razón, era más fácil tomar un avión o —como lo hicieron Rothenberg y Randall— tomar un autobús a la capital de México desde Nueva York.²¹ Otro factor que benefició a México en ese sentido fue su cercanía con Cuba cuando se inició la Revolución en 1959, ya que, debido al bloqueo impuesto por Estados Unidos, los escritores de ese país que querían viajar a la isla generalmente tenían que hacerlo por México.

Philip Lamantia regresó a California en 1962, sin embargo, Randall y Mondragón se quedaron en México y suplieron el hueco que dejó aquel departamento en la Zona Rosa gracias a la edición de *El Corno Emplumado*. Los editores —sin saberlo— aprovecharon esta oportunidad que, sin duda, llegaría a las páginas de su revista. El hogar de los editores, en la colonia

19 Drewey Wayne Gunn, *Escritores norteamericanos y británicos en México*, trad. de Ernestina de Champourcín (México: FCE / SEP, 1985), 191.

20 Sergio Mondragón, conversación con la autora, 14 de julio de 2014.

21 Jerome Rothenberg, conversación con la autora, 22 de octubre de 2014.



Prado Churubusco, no sólo era la casa donde residían y cuidaban a sus hijos, sino la oficina administrativa de *El Corno Emplumado* y el lugar de encuentro para los escritores y artistas del norte que viajaban al sur y viceversa. Así, las reuniones de intelectuales en el departamento de Laman-tia en la Zona Rosa en cierto sentido fueron reemplazadas por los encuentros en la casa de los editores de *El Corno* en la Prado Churubusco. De esa manera, los editores escaparon a una visión nacionalista de la literatura y lograron tejer lazos con escritores de diferentes partes de América.

Precisiones sobre la contracultura y la generación *beat* en *El Corno*

Desde el primer número hasta el último, en *El Corno* se publicó la obra de autores que formaban parte de grupos literarios en distintas latitudes, los cuales generalmente se organizaron en torno a revistas literarias.²² Por eso, no fue en vano que en la nota de los editores del número 22, Sergio Mondragón afirmara que *El Corno* consistía en “el cordón umbilical que propicia la circulación sanguínea de la nueva poesía”.²³ No obstante, hay que destacar la presencia de la generación *beat* en la revista, ya que su actividad tuvo mucho peso para sus lectores y para la crítica posterior a su término. Como se verá a continuación, a los mismos editores se les asoció erróneamente con este grupo: por venir de Estados Unidos y publicar a algunos *beats* en su revista, los intelectuales pensaban que Margaret Randall pertenecía al grupo de esa generación y, en ocasiones, a Sergio Mondragón se le ha llamado el “*beatnik* mexicano”. Sin embargo, esta lectura reduccionista no refleja la conexión real con este grupo de escritores conformado principalmente por Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y Gary Snyder, entre otros. La impronta *beatnik* en *El Corno Emplumado* no fue de orden textual, pues no fue ni la única revista en publicar textos de dichos autores en México ni abundaron textos de los mismos, sino que permeó su espíritu contestario y contracultural.²⁴

22 Véase Silva Ibargüen, “Texto, contexto e índices...”, 301.

23 Sergio Mondragón, “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, núm. 22 (abril de 1967): 5.

24 Cabe aclarar que “el término contracultura es una desafortunada traducción española del inglés ‘counter culture’. En inglés se diferencia entre ‘counter’ y ‘against’; ‘against’ es contra, en cambio ‘counter’ significa contrapeso, equilibrar por compensación. En este sentido, el término inglés contracultura significa el intento de equilibrar

En *El Corno Emplumado* sólo aparecieron poemas y ensayos de cuatro autores que fueron directamente cercanos o pertenecieron a la generación *beat*: Philip Lamantia, Gary Snyder, Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti.²⁵ De Lamantia no debe sorprender su colaboración en los primeros números de la revista, después de comentar su cercanía con los editores; en cuanto a la presencia de Ginsberg y Ferlinghetti, Margaret Randall buscó su participación. Sobre este aspecto, Irene Rostagno ha establecido un primer punto de partida para analizar la relación de los editores de *El Corno* con los *beatniks*, así como con los poetas del Black Mountain College. A partir del archivo de *El Corno* en la Universidad de Texas en Austin, la investigadora reconstruyó los vínculos que Randall estableció con ellos. Gracias a sus hallazgos, se sabe que la editora sostuvo amistad con Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, a quienes pidió su apoyo para difundir y sostener *El Corno Emplumado*. Asimismo, este último ayudó a distribuir la revista en San Francisco, en City Lights Bookstore, su propia librería. Y si bien hubo otras muestras de solidaridad,²⁶ la colaboración no fue tan próxima ni tan constante como Randall hubiera querido. En ese sentido, se podría explicar por qué no hay más colaboraciones de escritores afines o textos inéditos de estos autores.

Las traducciones que se hicieron al español, sobre todo de la obra de Ginsberg, fueron importantes para la consolidación de la revista.²⁷ Inclu-

la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive. En la traducción española, la idea ha adquirido connotaciones de movimiento anticultural, de ir en contra de toda cultura y no sólo los aspectos nocivos de ésta, lo cual confunde la intención del significado inglés"; Luis Racionero, *Filosofías del underground* (Barcelona: Anagrama, 2010), 10.

25 Philip Lamantia, "Contra Satanus", "Peroxide Subway", "Crab", *El Corno Emplumado*, núm. 1 (enero de 1962): 26-31; "From the Front", *El Corno Emplumado*, núm. 9 (enero de 1964): 133-134; Gary Snyder, "A Poem of Plants", *El Corno Emplumado*, núm. 6 (abril de 1963): 129-130; Allen Ginsberg, "Un supermercado en California", "Mensaje", "El fin", trad. de Margaret Randall y Sergio Mondragón, *El Corno Emplumado*, núm. 2 (abril de 1962): 53-55; en ese mismo número, "Aullido (fragmento II)", trad. de Agustí Bartra, 56-57; "Kaddish", trad. de Ernesto de la Peña, *El Corno Emplumado*, núm. 17 (enero de 1966): 135-158; "América", trad. de Arnold Belkin, *El Corno Emplumado*, núm. 19 (julio de 1966): 63-65; Lawrence Ferlinghetti, "A Tirade for C. Wright Mills", *El Corno Emplumado*, núm. 5 (enero de 1963): 117-118; "El gran dragón chino", trad. de Fernando Alegría, *El Corno Emplumado*, núm. 22 (abril de 1967): 114-117; "The Third World", *El Corno Emplumado*, núm. 29 (enero de 1969): 79-80.

26 Rostagno, *Searching for Recognition*, 68.

27 Al respecto de la traducción en *El Corno Emplumado*, véase Juan Francisco Rangel Yáñez, "Prácticas de traducción y de edición bilingüe en la revista literaria *El Corno Emplumado* (1962-1969)" (tesis de maestría, Colmex, 2020).



so, escritores consagrados reconocen que ahí leyeron por primera vez en español a estos autores.²⁸ Sin embargo, no constituyó ni la única ni la primera publicación que los presentó en México.²⁹ En la antología de poesía norteamericana de la *Revista Mexicana de Literatura* se incluye la traducción de un fragmento de “Kaddish”, que también se presentó en *El Corno* de manera íntegra, traducido al español en enero de 1967 por Ernesto de la Peña. En todo caso, *El Corno* sí se distinguió de otras publicaciones mexicanas al publicar la obra de escritoras cercanas a la generación *beat* como Elise Cowen, Lenore Kandel, Denise Levertov y Barbara Moraff. No obstante, esto no ha sido reconocido ni siquiera por quienes han rescatado la obra de estas autoras, aun cuando podría decirse que, por su inclusión en *El Corno*, fueron leídas internacionalmente.³⁰

En mi opinión, la influencia de los *beats* que se percibe en la revista no se dio gracias a la publicación de Ginsberg, Snyder, Lamantia y Ferlinghetti, sino a las colaboraciones de otros escritores —generalmente latinoamericanos— que recuperaron características de la poética *beatnik*: la pasión por viajar, el interés de pintar y escribir, la influencia del budismo zen o el catolicismo, y la creencia de que la poesía significa revolución.³¹ Estas características se repiten en el discurso de la revista, sobre todo en las Notas sobre los colaboradores, donde se ofrecían breves semblanzas informales de los escritores de cada número.³² Asimismo,

28 Montserrat Madariaga, *Bolaño infra, 1975-1977. Los años que inspiraron* Los detectives salvajes (Santiago de Chile: RIL Editores, 2010), 44. En palabras de la autora: “Todos los infrarrealistas entrevistados para esta investigación concuerdan en que los *beatniks* fueron una inspiración, y que *El Corno Emplumado* les dio la posibilidad de leerlos”.

29 Véase Lawrence Ferlinghetti, “Poesía ‘beat’”, trad. de Ernesto Cardenal, *Revista de la Universidad de México*, núm. 11 (julio de 1961): 6-10; *Revista Mexicana de Literatura*, núms. 1-2 (enero-febrero de 1962).

30 Véase Ronna C. Johnson y Nancy M. Grace, eds., *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002); Brenda Knight, *Women of the Beat Generation. The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, pról. de Anne Waldman, epíl. de Ann Charters (Berkeley: Conari Press, 1996).

31 Todas estas características están presentes, por ejemplo, en Claudio Bertoni, “Carta a Sergio Mondragón, Concón, Chile, 30 de enero de 1967”, *El Corno Emplumado*, núm. 22 (abril de 1967): 135-137.

32 Por ejemplo: “Pablo Armano Fernández trabajó en la Embajada de Cuba en Londres, donde conoció a Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, etc.”, en “Notas sobre los colaboradores”, *El Corno Emplumado*, núm. 23 (julio de 1967): 166; “Vicente Alverde recientemente regresó de un viaje a lo ‘beatnik’ por Europa y América”, en “Notas sobre los colaboradores”, *El Corno Emplumado*, núm. 7 (julio de 1963): 184.

la sección Cartas / Letters, deja ver la influencia de estos escritores en distintas partes de América.³³

Alex Rode, el director de la revista *Outcry*, en Washington, describió una marcha a favor de los derechos civiles de los afroamericanos en Estados Unidos, en una carta publicada en la revista el 28 de agosto de 1963. En palabras de Rode: “Los progenitores de esta revolución no son más que los ya pasados de moda ‘beats’ que en una década encendieron la sangre de una generación entera. Yo personalmente no pienso que ninguno de ellos —con la posible excepción de Gary Snyder— sean grandes escritores, pero lo que ellos han hecho por este país no puede nunca quitárseles”.³⁴ Esta apreciación sobre los *beatniks* resulta sintomática de la época, ya que resuena en las palabras de Ernesto Cardenal: “la poesía *beatnik* hasta ahora no me entusiasma demasiado [...] pero la actitud vital de los *beatniks* sí me interesa mucho; la encuentro valiosa en cuanto que es una rebelión social contra las monstruosidades de la vida moderna norteamericana”.³⁵ Si algo trascendió de la influencia *beat* en la revista no fue su proyecto estético-literario, sino su actitud contestataria.

Una posible hipótesis sobre la influencia del *beatnik* en Latinoamérica es que este movimiento se puede vincular a la promesa de la Revolución cubana. La relación de los *beats* con los rebeldes se esbozó en el segundo número de *El Corno* con la publicación de un artículo de Waldo Frank, donde establece vínculos entre los *beatniks* y los revolucionarios cubanos, por su carácter disidente e inconforme con el orden social. Este fenómeno es explicado por Ricardo Piglia, quien sostiene que en la escritura de los *beatniks* y en la del Che Guevara hay un anhelo de relacionar la experiencia de vida y de los viajes con la literatura. En otras palabras,

33 “Hice conferencia sobre los *beatniks* leyendo traducciones de *El Corno*”, Ulises Estrella, “Carta a Sergio Mondragón, Quito, 30 de abril de 1964”, *El Corno Emplumado*, núm. 11 (julio de 1964): 145; “Descubrí la poesía fina sólo hace unos dos o tres años. Más tarde conocí a los ‘beat poets’ y con ellos a Ginsberg. [...] Así, poco a poco fui acercándome a la poesía de mi generación”, Matti Rossi, “Carta a los editores, 7 de octubre de 1964”, *El Corno Emplumado*, núm. 14 (abril de 1965): 121. En ese mismo número, Rossi relata su viaje a México siguiendo el espíritu de *On the Road*, de Jack Kerouac (122-123).

34 Alex Rode, “Carta a los editores, Washington, 30 de agosto de 1963”, *El Corno Emplumado*, núm. 9 (enero de 1964): 143.

35 Ernesto Cardenal, “Misticismo *Beatnik*”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (abril de 1961): 12.

se trata de la unión en equilibrio del arte y la vida,³⁶ afirmación que en varias ocasiones promueven los editores de *El Corno Emplumado*.³⁷

Ha sido un lugar común de la crítica decir que “la principal característica de *El Corno* fue establecer varios puentes entre los poetas Beat de Estados Unidos y México”.³⁸ No obstante, *El Corno* no ha sido la única revista latinoamericana a la que se le ha impuesto la etiqueta de “revista *beatnik*”. Daniel Llano Parra, especialista en el nadaísmo colombiano, ha llamado la atención sobre este hecho y critica un artículo de Stefan Baciu, escrito en los 60, en el que aglomeraba el Techo de la Ballena de Venezuela, el tzantzismo de Ecuador, los mufados de Argentina, la generación traicionada de Nicaragua, el nadaísmo y *El Corno* como parte de una supuesta “Latin American Beat Generation”.³⁹ Llano Parra argumenta que, “si bien la literatura *beat* permeó la sensibilidad de dichos grupos, esta temprana clasificación los presentó de forma inadecuada como epifenómenos del caso norteamericano”,⁴⁰ y estoy de acuerdo con él. En el caso de la revista de Randall y Mondragón, esta idea se repite constantemente, al grado de opacar vetas no exploradas de la revista, verbigracia: su labor de traducción y difusión de escritores jóvenes, por lo general desconocidos, que con el tiempo adquirieron renombre en el campo literario. Ezequiel Guillermo Gatto, el estudioso de la publicación argentina *Eco Contemporáneo* (1960-1969), también ha notado el diálogo entre aquella revista y los *beats*, y rescató las valiosas palabras de Miguel Grinberg, su fundador y director, quien dijo en años recientes: “en ningún momento tratamos de ser ‘beats’ como los norteamericanos. Creamos nuestra propia contracultura”.⁴¹

36 Ricardo Piglia, “Salir del camino”, en *El último lector* (Barcelona: Anagrama, 2005), 114.

37 Un lúcido análisis sobre la relación entre los “barbudos cubanos” y los *beats* en este contexto puede leerse en Harris Feinsod, *The Poetry of the Americas. From Good Neighbors to Countercultures* (Nueva York: Oxford University Press, 2017), 196-209.

38 “Editorial”, *Generación*, núm. 61 (2005): 4.

39 Daniel Llano Parra, *Enemigos públicos. Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971* (Medellín: UdeA, Fondo Editorial FCSH, 2015), 16. El artículo que critica es el de Stefan Baciu, “Beatitude South of the Border: Latin American’s Beat Generation”, *Hispania* 49, núm. 4 (diciembre de 1966): 733-739.

40 *Ibid.*

41 Ezequiel Guillermo Gatto, “‘El nuestro es un combate de creación’: la revista *Eco Contemporáneo*, Argentina 1960-1969”, *Ciencias Sociales. Estudios sobre Historia y Cultura*, núm. 9 (enero-julio de 2012): 190.

Como mencioné, a los propios editores de *El Corno* se les suele conocer como poetas *beatniks*.⁴² Es probable que, en el caso de Margaret Randall, esto suceda debido a que en 1977 publicó la primera antología en español de poesía *beat*,⁴³ aunado a que durante la década de los 60 defendió algunas posturas de este grupo.⁴⁴ No obstante, ella misma ha dicho que, más que los *beats*, la poesía de Olson, Duncan, Creeley, Blackburn y otros poetas del Black Mountain College fueron su verdadera influencia. En sus palabras:

Los poetas de la Black Mountain me influyeron mucho cuando empecé a escribir poesía en Nueva York, a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta —incluso más allá de esa época. Estuve muy influida por William Carlos Williams, quien por supuesto fue precursor de la Black Mountain. [...] En América Latina la gente me asocia seguido con los poetas de la Beat Generation, y es cierto que tenemos lazos de generación. Pero siempre me sentí más cerca de la poesía de la Black Mountain —aunque estos poetas eran todos un poco mayores que yo, y nunca pertenecí a ese grupo. [...] Lo que más me influyó en el trabajo de los poetas de la Black Mountain fue lo que marcó Williams: un lenguaje frugal y directo, una agudeza, un interés por las cosas más simples de la vida. Algo muy valioso que nos dejó la Black Mountain es la convicción que nada es “no poético”, o inadecuado para crear un poema a partir de ello.⁴⁵

En cuanto a Sergio Mondragón, se le ha denominado el “connotado *beatnik* mexicano”,⁴⁶ y aunque para el editor de *El Corno* los *beats* marcaron los primeros años de su escritura, después abandonó este camino. Incluso llegó a aclarar que en *El Corno*, en materia poética de lengua inglesa, no sólo dieron a conocer a los *beats*, sino que publicaron “a otros poetas igualmente disidentes del *stablishment* político, social y literario, más eruditos y

42 Véase Madariaga, *Bolaño infra*, 43.

43 Margaret Randall, *Poesía beat*, notas de Jerónimo Pablo González Martín (Madrid: Visor, 1977).

44 Margaret Randall, “Thoughts on Poetic Line, Where Are We Now, Collective”, *Kulchur*, núm. 18 (junio de 1965): 26; cf. Rostagno, *Searching for Recognition*, 65.

45 Citado por Florianio Martins, “Margaret Randall, la poesía y *El Corno Emplumado*”, *Agulha. Revista de Cultura*, núm. 50 (marzo-abril de 2006).

46 Ricardo Vanegas, “El lugar de los encuentros. Entrevista con Sergio Mondragón”, *La Jornada Semanal*, núm. 1066 (9 de agosto de 2015), acceso el 19 de mayo de 2022, <http://www.jornada.unam.mx/2015/08/09/sem-ricardo.html>.



técnicos quizá: los del Black Mountain College”.⁴⁷ En todo caso, debería hablarse también de la influencia de los poetas de la Black Mountain, con la que tuvieron más afinidades, según han demostrado los testimonios anteriores y la investigación de Irene Rostagno.

Otras revistas estadounidenses y *El Corno*

Otros modelos indiscutidos para *El Corno* fueron las revistas literarias que Margaret Randall solía leer en Nueva York, entre las que están: *Origin* (1951-1971), dirigida por Cid Corman; *The Black Mountain Review* (1954-1957), por Robert Creeley, o *Evergreen Review* (1957-1970), por Barney Rosset y Donald Allen. La editora recuerda las publicaciones periódicas que consideraba importantes, antes de la fundación de su propia revista:

En Estados Unidos, *Black Mountain Review* ya era un clásico que se usaba como referencia. Nos sentíamos conectados de una u otra forma con *Evergreen Review*, antes de que se volviera monótona. También nos sentíamos atraídos por *City Lights Journal*, *Trobar*, *Kayac* —escrita a mano por George Hitchcock—, *Kulchur*, los márgenes de *Poetry*, *The Sixties* de Robert Bly, porque presentaban a las grandes voces latinoamericanas, y muchas, muchas otras. En el mismo radio estaban *Duende* en Nuevo México, *Renegade Press*, hecha por D. A. Levy en Cleveland, *Elizabeth* en New Rochelle y *New Era* [la prisión], de Leavenworth [en Kansas] (escrita y dirigida por prisioneros).⁴⁸

El Corno mantiene semejanzas físicas con la *Evergreen Review* de los 50, especialmente con el séptimo número de 1959, subtulado “The Eye of Mexico”, dedicado a literatura mexicana, así como con las antologías de poesía de New Directions publicadas en los 60. Además de que por su tamaño y extensión también da un ligero aire a las icónicas revistas *The Sixties* (editada por Robert Bly) y *Kulchur* (fundada por Marc Schleifer, ahora llamado Abdallah Schleifer), cuyos editores aparecen en las páginas de *El Corno*.⁴⁹ La primera serie de *Origin*, dirigida por Cid Corman, del in-

47 Sergio Mondragón, “*El Corno Emplumado*. Una revista mexicana de poesía con una vocación latinoamericana”, *Alforja*, núm. 36 (primavera de 2006): 45.

48 Randall, “*El Corno Emplumado...*”, 408. La traducción es mía.

49 Marc Shleifer, “Juan Pedro Carbo Servia Running thru the Palace Gate”, *El Corno Emplumado*, núm. 7 (julio de 1963): 60; Robert Bly, “Carta a los editores, Madison, Minnesota, 3 de septiembre de 1966”, *El Corno Emplumado*, núm. 21 (enero de 1967): 126.



vierno de 1951 al invierno de 1957, es otra publicación que recuerda a *El Corno*, dado el énfasis que hacía en la poesía y que daba a conocer a poetas nuevos; asimismo, la traducción de autores extranjeros era importante. Varios de los colaboradores que aparecieron en *Origin* también lo hicieron en *El Corno*.⁵⁰ Por su parte, *The Black Mountain Review* buscaba suplir la carencia de crítica que había en *Origin*, pues mediante sus siete números intentó ofrecer crítica literaria sólida, que nutriera la interpretación de los poemas. No obstante, su mayor acierto fue publicar poesía.⁵¹ Algunos elementos que se pueden asociar con *El Corno*, también presentes en *The Black Mountain Review*, son la influencia del expresionismo abstracto y la influencia del zen.⁵² Otro rasgo formal presente en el primer número de *El Corno* que remite a la poética del Black Mountain se encuentra en los cuatro poemas colocados de manera horizontal e impresos sobre hojas desplegadas, en los que el espacio entre cada verso (producido por la impresión en las hojas) acentúa su visualidad. Este gesto puede asociarse con las “composiciones de campo” que practicaban los poetas de la Black Mountain College. A la manera de los pintores abstractos, sus “poemas no nacían del margen izquierdo sino que explotaban por toda la página [porque] preferían poner énfasis, como sus colegas pintores, en el proceso creativo más que en sus resultados”.⁵³

Estos son sólo algunos ejemplos de las huellas editoriales de Estados Unidos que se encuentran en *El Corno Emplumado*, más allá de la influencia *beatnik*; no obstante, queda pendiente llevar a cabo un estudio serio de comparación entre las revistas que menciona Margaret Randall y *El Corno*, ya que allí se esconden algunas claves sobre la nueva lógica editorial que promovió su revista en México.

50 Entre ellos se encuentran, aparte del propio Corman, Robert Creeley, Larry Eigner, Theodore Enslin, Denise Levertov y William Carlos Williams.

51 Peter Martin, “An Annotated Bibliography of Selected Little Magazines”, en *The Little Magazine in America*, ed. de Elliot Anderson y Mary Kinzie (Yonkers, NY: Pushcart Press, 1978), 683-684.

52 Jonathan Creasy, “The Active Nucleus-Robert Creeley’s Black Mountain Review”, Black Mountain Research (blog), acceso el 19 de mayo de 2022, <https://black-mountain-research.com/2015/01/26/the-active-nucleus-robert-creeleys-black-mountain-review/>.

53 Weinberger, “La poesía norteamericana...”, 580.

Bibliografía

- “Against the Inevitable Decline of a Great Nation”. *El Corno Emplumado*, núm. 1 (enero de 1962): 97.
- Aridjis, Homero. “Philip Lamantia: el poeta beatífico”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 90 (agosto de 2011): 71-75.
- Baciu, Stefan. “Beatitude South of the Border: Latin American’s Beat Generation”. *Hispania* 49, núm. 4 (diciembre de 1966): 733-739.
- Bertoni, Claudio. “Carta a Sergio Mondragón, Concón, Chile, 30 de enero de 1967”. *El Corno Emplumado*, núm. 22 (abril de 1967): 135-137.
- Bly, Robert. “Carta a los editores, Madison, Minnesota, 3 de septiembre de 1966”. *El Corno Emplumado*, núm. 21 (enero de 1967): 126.
- Cardenal, Ernesto. “Misticismo beatnik”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (abril de 1961): 12.
- El Corno Emplumado*. Edición de Sergio Mondragón, Margaret Randall, Harvey Wolin y Robert Cohen (enero de 1962 - julio de 1969).
- Creasy, Jonathan. “The Active Nucleus-Robert Creeley’s Black Mountain Review”. Black Mountain Research (blog). Acceso el 19 de mayo de 2022. <https://black-mountain-research.com/2015/01/26/the-active-nucleus-robert-creeleys-black-mountain-review/>.
- “Editorial”. *Generación*, núm. 61 (2005): 4.
- Estrella, Ulises. “Carta a Sergio Mondragón, Quito, 30 de abril de 1964”. *El Corno Emplumado*, núm. 11 (julio de 1964): 145.
- Feinsod, Harris. *The Poetry of the Americas. From Good Neighbors to Countercultures*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.
- Ferlinghetti, Lawrence. “A Tirade for C. Wright Mills”. *El Corno Emplumado*, núm. 5 (enero de 1963): 117-118.
- Ferlinghetti, Lawrence. “El gran dragón chino”. Traducción de Fernando Alegría. *El Corno Emplumado*, núm. 22 (abril de 1967): 114-117.
- Ferlinghetti, Lawrence. “Poesía ‘beat’”. Traducción de Ernesto Cardenal. *Revista de la Universidad de México*, núm. 11 (julio de 1961): 6-10; *Revista Mexicana de Literatura*, núms. 1-2 (enero-febrero de 1962).
- Ferlinghetti, Lawrence. “The Third World”. *El Corno Emplumado*, núm. 29 (enero de 1969): 79-80.
- Gatto, Ezequiel Guillermo. “‘El nuestro es un combate de creación’: la revista *Eco Contemporáneo*, Argentina 1960-1969”. *Ciencias Sociales. Estudios sobre Historia y Cultura*, núm. 9 (enero-julio de 2012): 169-198.



- Ginsberg, Allen. "América". Traducción de Arnold Belkin. *El Corno Emplumado*, núm. 19 (julio de 1966): 63-65.
- Ginsberg, Allen. "Kaddish". Traducción de Ernesto de la Peña. *El Corno Emplumado*, núm. 17 (enero de 1966): 135-158.
- Ginsberg, Allen. "Un supermercado en California", "Mensaje", "El fin". Traducción de Margaret Randall y Sergio Mondragón; "Aullido (fragmento II)". Traducción de Agustí Bartra. *El Corno Emplumado*, núm. 2 (abril de 1962): 53-55 y 56-57.
- Gunn, Drewey Wayne. *Escritores norteamericanos y británicos en México*. Traducción de Ernestina de Champourcín. Lengua y Estudios Literarios. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Johnson, Ronna C. y Nancy M. Grace, eds. *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*. Nuevo Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
- Judson Church Memorial Archive. The Fales Library & Special Collections. New York University, caja 16, fólder 10.
- Knight, Brenda. *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists, and Muses at the Heart of a Revolution*. Prólogo de Anne Waldman, epílogo de Ann Charters. Berkeley: Conari Press, 1996.
- Lamantia, Philip. "Contra Satanus", "Peroxide Subway", "Crab". *El Corno Emplumado*, núm. 1 (enero de 1962): 26-31.
- Lamantia, Philip. "From the Front". *El Corno Emplumado*, núm. 9 (enero de 1964): 133-134.
- Llano Parra, Daniel. *Enemigos públicos. Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*. Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 2015.
- Madariaga, Montserrat. *Bolaño infra, 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2010.
- Martin, Peter. "An Annotated Bibliography of Selected Little Magazines". En *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*. Edición de Elliot Anderson y Mary Kinzie, 666-750. Yonkers, NY: Pushcart Press, 1978.
- Martins, Floriano. "Margaret Randall, la poesía y *El Corno Emplumado*". *Agulha. Revista de Cultura*, núm. 50 (marzo-abril de 2006).
- Mondragón, Sergio. "El Corno Emplumado. Una revista mexicana de poesía con una vocación latinoamericana". *Alforja*, núm. 36 (primavera de 2006): 40-47.

- Mondragón, Sergio. “Nota de los editores”. *El Corno Emplumado*, núm. 22 (abril de 1967): 5.
- Mondragón, Sergio, Margaret Randall y Harvey Wolin. “Nota de los editores”. *El Corno Emplumado*, núm. 2 (abril de 1962): 5.
- “Notas sobre los colaboradores”. *El Corno Emplumado*, núm. 23 (julio de 1967): 166 y núm. 7 (julio de 1963): 184.
- Pearlman, Ellen. *Nothing and Everything. The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde (1950-1962)*. Berkeley: Evolver Editions, 2012.
- Piglia, Ricardo. “Salir del camino”. En *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Randall, Margaret. “El Corno Emplumado, 1961-1969: Some Notes in Retrospect, 1975”. En *The Little Magazine in America. A Modern Documentary History*. Edición de Elliot Anderson y Mary Kinzie, 405-422. Yonkers, NY: Pushcart Press, 1978.
- Randall, Margaret. *Poesía beat*. Notas de Jerónimo Pablo González Martín. Madrid: Visor, 1977.
- Randall, Margaret. “Recordando *El Corno Emplumado*”. Traducción de Esther Pérez. *Casa de las Américas*, núm. 280 (2015): 100-118.
- Randall, Margaret. “Thoughts on Poetic Line, Where Are We Now, Collective”. *Kulchur*, núm. 18 (junio de 1965): 26.
- Rangel Yáñez, Juan Francisco. “Prácticas de traducción y de edición bilingüe en la revista literaria *El Corno Emplumado* (1962-1969)”. Tesis de maestría. El Colegio de México, 2020.
- Revista Mexicana de Literatura*, núms. 1-2 (enero-febrero de 1962).
- Rode, Alex. “Carta a los editores, Washington, 30 de agosto de 1963”. *El Corno Emplumado*, núm. 9 (enero de 1964): 143.
- Rossi, Matti. “Carta a los editores, 7 de octubre de 1964”. *El Corno Emplumado*, núm. 14 (abril de 1965): 121.
- Rostagno, Irene. *Searching for Recognition. The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Westport, CT: Praeger / Greenwood Press, 1997.
- Schafenacker, Christopher. “Spaces in Translation. Inaugural Interview: Margaret Randall”. *Drunken Boat* (27 de marzo de 2015).
- Shleifer, Marc. “Juan Pedro Carbo Servia Running thru the Palace Gate”. *El Corno Emplumado*, núm. 7 (julio de 1963): 60.
- Silva Ibargüen, Gabriela. “Texto, contexto e índices de *El Corno Emplumado* (1962-1969)”. Tesis de maestría. El Colegio de San Luis, 2017.





Acceso el 19 de mayo de 2022. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/SilvaIbarguenGabriela.pdf>.

Snyder, Gary. "A Poem of Plants". *El Corno Emplumado*, núm. 6 (abril de 1963): 129-130.

Vanegas, Ricardo. "El lugar de los encuentros. Entrevista con Sergio Mondragón". *La Jornada Semanal*, núm. 1066 (9 de agosto de 2015). Acceso el 19 de mayo de 2022. <http://www.jornada.unam.mx/2015/08/09/sem-ricardo.html>.

Weinberger, Eliot. "La poesía norteamericana después de 1950". En *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*. Traducción de Guillermo Sheridan, 575-593. México: El Equilibrista, 1992.



Jorge Volpi

Las páginas que siguen no son un estudio sobre el movimiento estudiantil de 1968. Tampoco son un examen de la relación de los intelectuales con el poder público en México. Se trata, más bien, de una bitácora de la actividad literaria y política que numerosos escritores y artistas mexicanos emprendieron ese año, formulada a partir de lo que se publicó en el suplemento *La Cultura en México* del semanario *Siempre!* La intención de estas líneas no es, pues, tratar de hallar, en los textos que escribieron, las causas o las explicaciones de la agitación o de la masacre de Tlatelolco, sino descubrir su reacción frente a estos acontecimientos, estudiando los hilos que se tenderían entre la creación literaria y el compromiso político, entre la literatura y la ideología, entre la vida privada y la vida pública. La historia intelectual de un año sorpresivo.

Pronósticos de año nuevo (1o. al 31 de enero)

Comienza 1968. El 1o. de enero ha sido proclamado Día Mundial de la Paz y, con tal motivo, el papa Paulo VI ha dirigido una fervorosa oración para lograr este propósito. Para el zodiaco chino, 1968 es el año del mono y, según Miguel León Portilla, el año Ocho Pedernal de la cosmogonía azteca que, de acuerdo con los cálculos de los antiguos mexicanos, también es considerado el inicio de una era de paz.

¹ Los coordinadores de este volumen han adaptado para este libro el presente capítulo a partir de: Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual del 68* (México: Ediciones ERA, 2018). Pese a que editaron ligeramente el texto, trataron de mantener su presentación original y, por ende, la decisión del autor de no consignar en nota a pie de página todas las referencias de las citas asentadas en el cuerpo del escrito.

En los diarios del día 2, los comentaristas anuncian las principales noticias que, según ellos, llenarán las primeras planas del año: la Guerra de Vietnam, los trasplantes de corazón y los vuelos espaciales.

En *Excelsior*, Abel Quezada, uno de los más agudos caricaturistas del momento, dibuja sus propios pronósticos: “Regresarán a México cuando menos dos intelectuales en el exilio [Octavio Paz y Carlos Fuentes]. Las Olimpiadas serán un éxito y tendremos campeón propio. Manzanero, el músico poeta, será figura internacional. Johnson será tan popular como siempre. Comenzará el futurismo. Y ahora sí, ¡caerá!, sin duda, ahora sí, ahora sí”. A la semana siguiente, el 8 de enero, Quezada insiste en el tema en otro de sus cartones. Con el título de “El 68 Olímpico”, vuelve a dibujar los motivos para 1968: Vietnam, los *hippies*, la reelección y Fidel (el mexicano).

Entre tanto, en el suplemento *La Cultura en México*, el escritor Carlos Monsiváis comienza el año con un repaso del anterior. En su texto, el cronista se apunta como un sereno e irónico ajustador de las cuentas de 1967 y, además, como un insólito profeta para el año que se inicia. Sus palabras suenan aún hoy como un anatema que —sin que él pudiese saberlo entonces— habrá de convertirse en una verdad abismal: “1967 ha desempeñado en la historia privada de México un papel premonitorio o prologal: es a 1968 lo que 1909 fue a 1910”.

Aunque la frase parece revelar una coincidencia atroz, en su momento no posee ninguna intención adivinatoria: al pronunciarla, Monsiváis sólo trata de informar dónde se encuentra el país, qué ha sido de México en el año anterior y, a partir de ahí, imagina el futuro próximo. Con el humor ácido que caracteriza su estilo, Monsiváis despeja la sorpresa y, ahora sí, se equivoca: “[Pero] no porque estemos en vísperas de un estallido subversivo o porque ya se adivine la construcción de otro Taj-Mahal semejante al que liquida la avenida Juárez, sino porque a través de los Juegos Olímpicos volvemos a revivir, a reconstruir la emoción de las Fiestas del Centenario”.

El cronista apuesta sobre seguro. Como todo el mundo, sabe que 1968 parece destinado a ser, ante todo, el año de las Olimpiadas. Este magno evento, cuidadosamente preparado, acapara la atención del público mexicano como si se tratase de la venida de un cometa —para continuar con el símil porfirista— o el anuncio del premio mayor de la lotería. En la imaginación de quienes comienzan a leer las páginas deportivas y las predicciones astrológicas de las primeras semanas de 1968, el octubre olímpico significa un punto de llegada, la culminación de un largo es-



fuerzo nacional. La ceremonia de inauguración se convierte, así, en una utopía alcanzable que revela una de las más queridas obsesiones de los mexicanos, y sobre todo de quienes ejercen el poder: la posibilidad de ser vistos por el resto del mundo en condiciones de igualdad, como una sociedad civilizada, atenta y pacífica; la seguridad de ser admirados y comprendidos por un Occidente siempre reacio a volver la mirada hacia sus vástagos en vías de desarrollo.

Los conspiradores

1968 es un año crucial para México no sólo por el movimiento estudiantil que culminó con la masacre de Tlatelolco, sino también porque, como pocas veces antes, intelectuales provenientes de cinco generaciones convivieron y se manifestaron para comentar los sucesos diarios y, en casos extremos, para ser los artífices de esos mismos extremos.²

A lo largo del año participaron en las discusiones del momento miembros de las generaciones de 1915 (Vicente Lombardo Toledano, Jesús Silva Herzog y Salvador Novo), 1929 (Antonio Carrillo Flores, José Alvarado, Octavio Paz, José Revueltas, Gastón García Cantú, Leopoldo Zea, Fernando Benítez), medio siglo (Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Emmanuel Carballo, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce) y 1968 (José Agustín, Gustavo Sáinz, Jorge Aguilar Mora, Juan Bañuelos), así como un miembro del Ateneo de la Juventud (Martín Luis Guzmán) y personajes intermedios e inclasificables como Daniel Cosío Villegas, Elena Garro, José Emilio Pacheco y el propio Carlos Monsiváis. A lo largo del año, todos ellos se dedicaron a opinar, hablar, discutir, polemizar, atacarse, defenderse e incluso delatarse...

2 Adopto la definición de intelectual de Gabriel Zaid. Según él, "intelectual es el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites". Por tanto, para él no son intelectuales: "a) Los que no intervienen en la vida pública. b) Los que intervienen como especialistas. c) Los que adoptan la perspectiva de un interés particular. d) Los que opinan por cuenta de terceros. e) Los que opinan sujetos a una verdad oficial (política, administrativa, académica, religiosa). f) Los que son escuchados por su autoridad religiosa o por su capacidad de imponerse por vía armada, política, administrativa, económica. g) Los miembros de las élites que quisieran ser vistos como intelectuales, pero no consiguen el micrófono o (cuando lo consiguen) no interesan al público. h) Los que se ganan la atención de un público tan amplio, que resulta ofensivo para las élites", Zaid, en "Intelectuales", *Vuelta* 11, núm. 168 (1990): 21. Para la clasificación generacional, empleo la utilizada por Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", en *Caras de la historia* (México: Joaquín Mortiz, 1983), 124-168.

No obstante, es necesario reconocer que la actividad intelectual más importante del momento corrió por cuenta, sobre todo, de dos de estas generaciones: la de 1929, muchos de cuyos miembros, en plena madurez, ocupaban importantes cargos en la administración pública y controlaban diversos medios de comunicación; y la de medio siglo, cuyos integrantes entonces tenían entre 30 y 40 años y su principal campo de acción se encontraba en la academia o en la prensa.

De alguna manera, el centro del drama intelectual que se vivió en 1968 se entabló entre miembros de estas dos generaciones; la contienda ideológica fue mucho menos importante para los más viejos y los más jóvenes, por más que los primeros continuasen opinando sobre los acontecimientos recientes y que los últimos fuesen quienes “vivieron” sus consecuencias. De este modo, mientras algunos miembros de la generación de 1929, como Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno y Antonio Carrillo Flores, se desempeñaban como ministros del presidente Díaz Ordaz y participaron, de modo directo, en la política emprendida por éste para reprimir al movimiento estudiantil, por su parte, muchos de los miembros de la generación de medio siglo, como Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea o Juan García Ponce, apoyaron el movimiento, convirtiéndolo en una causa propia al estudiarlo y proporcionarle una mayor cohesión ideológica. Sin embargo, tal vez las figuras más poderosas del momento —acaso por antitéticas— fueron quienes ocupaban una posición intermedia entre ambas generaciones, el poeta Octavio Paz y el novelista José Revueltas, los cuales habrían de convertirse en 1968 en símbolos del enfrentamiento entre el poder y los intelectuales, si bien desde posiciones no sólo divergentes, sino casi contrarias.

Medio Siglo fue una modesta revista estudiantil publicada a partir de 1951 por algunos estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, gracias al impulso del jurista Mario de la Cueva. Bajo las direcciones sucesivas de Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo (1951-1952), y luego de Fernando Zertuche (1953), *Medio Siglo* contó entre sus colaboradores con escritores y políticos tan diversos como Javier Wimer, Marco Antonio Montes de Oca, Miguel de la Madrid, Rafael Ruiz Harrell, Miguel González Avelar, Arturo González Cosío y Sergio Pitol. En sus dos épocas, *Medio Siglo* apareció sin periodicidad fija entre 1951 y 1957.

Pronto, algunos de estos jóvenes entablaron contacto con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras —como José Emilio Pacheco y Carlos

Monsiváis— y comenzaron a trabajar para la propia Universidad. Ahí, el poeta Jaime García Terrés, quien fungía como director de Difusión Cultural, incorporó a muchos miembros de la generación de medio siglo a su equipo: Emmanuel Carballo —que era un poco mayor— asumió la jefatura del Departamento de Literatura, Juan García Ponce y José Emilio Pacheco fueron secretarios de redacción de la revista *Universidad de México*, Juan Vicente Melo dirigió la Casa del Lago —centro de la actividad de muchos miembros de ese grupo— y Huberto Batis se convirtió en el responsable de la Imprenta Universitaria.

Poco después, alentados por Manuel Marcué Pardiñas, los antiguos colaboradores de *Medio Siglo* —muy especialmente el ubicuo Carlos Fuentes— comenzaron a publicar un proyecto propio: *El Espectador* (1959), cuyos colaboradores habituales, además de Fuentes, fueron Víctor Flores Olea, Francisco López Cámara, Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés y Luis Villoro. Más tarde se incorporaron también a la revista del propio Marcué, *Política* (1960-1964). En esos momentos, la mayor parte de la plana editorial de *El Espectador* y de *Política* inició su militancia en el Movimiento de Liberación Nacional, emprendido por Lázaro Cárdenas en 1961, y comenzó a apoyar al régimen de Fidel Castro en Cuba.

Sin embargo, acaso la empresa estelar de la generación de medio siglo fuese la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), fundada por Fuentes y Emmanuel Carballo, y dirigida posteriormente por Tomás Segovia y Juan García Ponce, quien en una tercera época asumió solo la dirección. A lo largo de sus 10 años de existencia, se convirtió en uno de los mejores espacios en América Latina para la discusión intelectual. Un último proyecto de la segunda promoción de la generación de medio siglo fue la revista *Cuadernos del Viento* (1960-1967), dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés, y que llegó a funcionar como un espacio paralelo a la *Revista Mexicana de Literatura*.

En 1968, empero, gran parte de estos proyectos generacionales se habían venido abajo. Expulsados de la Universidad por divergencias con Gastón García Cantú —antiguo jefe de redacción de *México en la Cultura* con Benítez—, quien en 1967 había asumido la dirección de Difusión Cultural de la UNAM, en sustitución de Jaime García Terrés, muchos de los escritores del núcleo de la Casa del Lago se refugiaron entonces, curiosamente, en las áreas de prensa del Comité Olímpico Mexicano, encabezado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

La *Revista Mexicana de Literatura* había desaparecido en 1965 y *Cuadernos del Viento* apenas hacía unos meses. Sólo la revista de la *Universidad de México*, que seguía contando con la colaboración de varios miembros de la Casa del Lago —Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Juan José Gurrola, Juan Vicente Melo e Inés Arredondo—, y *La Cultura en México* se mantenían como baluartes de la libertad de expresión intelectual y artística de la generación.³

La historia de *La Cultura en México* tiene su origen en un suplemento anterior, *México en la Cultura*. En 1949, Fernando Benítez, quien ya se había distinguido como hábil periodista y funcionario, había creado, junto con Alí Chumacero y Henrique González Casanova, en el diario *Novedades*, uno de los primeros espacios editoriales en su género, en el cual se combinaban tanto la literatura y las artes plásticas como la crítica política y social.

Una famosa foto de la época, en la cual Benítez aparece acostado en el piso, reproduce la nómina inicial del viejo suplemento: Carlos Monsiváis, Emilio García Riera, Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero, Víctor Flores Olea, Emmanuel Carballo, Gastón García Cantú, Elena Poniatowska, Jaime García Terrés, Salvador Reyes Nevares, Armando Ayala Anguiano, Francisco Pina, Juan García Ponce, Vicente Rojo, Sol Arguedas y Lya Cardoza.

En junio de 1962, a raíz de un problema con Rómulo O’Farrill, el director de *Novedades*, quien no aprobaba la abierta simpatía del suplemento hacia la Revolución cubana, Fernando Benítez tuvo que renunciar al periódico. Entonces, él y su equipo se encargaron de fundar en la revista *Siempre!* de José Pagés Llergo, un nuevo espacio destinado a sustituir al anterior. Benítez invirtió el nombre y consiguió el apoyo del presidente López Mateos para continuar con su proyecto.⁴ Ahora sus colaboradores más cercanos fueron los jóvenes José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis,

3 José Emilio Pacheco opina que esta proliferación de trabajos distintos respondía, evidentemente, a las necesidades económicas. Sólo combinando el trabajo en diarios, revistas, editoriales y dependencias culturales era posible sobrevivir en el México de entonces.

4 Siempre según Pacheco, cuando este apoyo fue retirado, el propio Pagés se encargó de subvencionar el suplemento, como le llegó a decir a Rafael Solana. Gabriel Zaid, por su parte, ha escrito: “Se dice que esta incorporación [la de Benítez a *Siempre!*], en su primer momento, fue apoyada por el presidente López Mateos, que luego se ofendió por la denuncia del asesinato de Rubén Jaramillo y trató de eliminar el nuevo suplemento, a lo cual se negó terminantemente Pagés Llergo”, véase Gabriel Zaid, *Cómo leer en bicicleta* (México: Joaquín Mortiz, 1975), 189.

sucesivos y a veces simultáneos jefes de redacción, mientras que la dirección artística quedó a cargo del pintor Vicente Rojo.

Encartado en el semanario, el suplemento continuaba de cualquier manera su línea crítica. *Siempre!* poseía una personalidad propia y la reputación de ser la publicación política más importante y plural de la época. Iniciado en 1953 por la misma familia que antes había publicado las revistas *Hoy y Mañana*, y ahora en las manos del periodista José Pagés Llergo, el semanario se había convertido en un elemento indispensable para la democratización del país.

Ya desde su primer editorial, se anunciaba la línea de acción que habría de seguir: “Servir al pensamiento obliga a superar partidismos, a desentenderse de capillas ideológicas y a saltar sobre las intolerancias... En la derecha tradicionalista, en el centro que aspira al equilibrio moderado, en la izquierda impaciente y apasionada, vive y alienta el pensamiento mexicano”.⁵ Como recuerda Gabriel Zaid, asiduo colaborador de *La Cultura en México*, la revista de Pagés Llergo descubrió el periodismo de opinión que años después desarrollarían las mejores páginas editoriales de los diarios estadounidenses.

No era extraño, pues, que Pagés recibiera en sus páginas a Benítez y a su equipo, al igual que, una década más tarde, volvería a hacerlo con los periodistas expulsados de *Excelsior* por órdenes del presidente Luis Echeverría y que se encargarían de fundar las revistas *Proceso* y *Vuelta*.

De esta manera, *Siempre!* y *La Cultura en México* se convirtieron, si no en los únicos, en los mejores espacios de crítica política y cultural del momento (el otro medio más o menos autónomo, el periódico *El Día*, fundado por el antiguo militante comunista Enrique Ramírez y Ramírez, terminó por mostrar sus ligas con el gobierno justo a raíz del movimiento estudiantil). Gracias a los “jefes” Pagés y Benítez fue posible revitalizar la actividad intelectual del México de entonces.

Según las estadísticas oficiales, en 1968 había en el país 1 692 publicaciones periódicas, 190 diarias, 372 semanales, 197 quincenales y 751 mensuales. ¿Por qué razón sólo escoger *La Cultura en México* como hilo conductor para estas páginas? La idea es que permite seguir el desarrollo, semana a semana, del grupo intelectual más importante y amplio con que contaba el país, seguir su itinerario a lo largo de 1968 como quien narra, asimismo, una crónica de familia. El suyo fue un experimento cultural

5 Gabriel Zaid, *De los libros al poder* (México: Grijalbo, 1988), 81.

único, permanentemente dispuesto a criticar, discutir y analizar los sucesos públicos con una voz —o, más bien, un conjunto de voces— que contrastaba con la pasmosa uniformidad de los demás medios y, sobre todo, con el monótono discurso del Gobierno.

En cierto sentido, la historia de 1968 no es otra que la realizada, entonces, en las páginas de *La Cultura en México*. Paralelamente a los acontecimientos que se desarrollaban en el mundo, de la Guerra de Vietnam a la Primavera de Praga, de los asesinatos de Martin Luther King y de Robert Kennedy a las novelas de Carlos Fuentes o los poemas de Octavio Paz, del Mayo francés al octubre mexicano, los colaboradores de *La Cultura en México* edificaron la historia intelectual del año. No sólo “leían”, con ojos privilegiados, los sucesos y las ideas que los rodeaban, sino que los “escribían” para sus contemporáneos y para el futuro.

“Estudiantes: ¡ése no es el camino!” (1o. de mayo al 30 de junio)

Así se iniciaba, el 8 de mayo, el editorial de la revista *Siempre!* al referirse a una de las incipientes manifestaciones estudiantiles que empezaban a surgir en México: en esa ocasión, la de estudiantes tabasqueños que protestaban por la represión lanzada contra universitarios de Morelia y Sonora: “Bien está que la juventud estudiosa sea rebelde y juzgue con severidad el mundo al que llega en impulso histórico de empujar para adelante en todos los órdenes”. Pero, según el editorial de *Siempre!*, en México esas protestas terminan con la destitución de un funcionario menor y la politización del movimiento. Y “ése no es, no puede ser el camino. Con actitudes como ésta de los estudiantes tabasqueños no se realiza ninguna de las aspiraciones de la juventud. Y se hace imposible una solución satisfactoria de los problemas estudiantiles”.

Al otro lado del mundo, hacía apenas unos días que los estudiantes parisinos habían iniciado las protestas que pasarían a la historia con el nombre de Mayo francés.

La rebelión estudiantil de 1968 no debió haber asombrado a nadie; de hecho, toda la década de los 60 había estado marcada por movimientos similares en diversas partes del mundo. En opinión del estudioso Anthony Esler:

no fue por una coincidencia que en este periodo se viera también una de las más pintorescas retiradas anticulturales de los tiempos modernos. Los lanza-bombas y los bohemios estaban en todas partes, llenando las columnas



de los diarios y las pantallas de televisión con sus violentas objeciones al *statu quo*. En esencia, nada de esto era nuevo, por supuesto. Los detalles pueden variar, pero los modelos tradicionales del retiro generacional ya habían sido marcados perfectamente bien un siglo atrás.⁶

Entre 1960 y 1968, jóvenes de todo el mundo, inspirados en los ejemplos de Fidel Castro y el Che Guevara, iniciaron revueltas en países tan disímbolos como Turquía, Argelia, Japón, Indonesia, China y España, con el fin de liquidar su dependencia de las potencias globales. En todos los casos había agudas confrontaciones generacionales: cansados de soportar el autoritarismo de los gobiernos tradicionales de estos países, los estudiantes tomaban las calles para protestar contra el *establishment*.

La rebelión estudiantil en la prensa mexicana

La reacción de la prensa mexicana hacia los diversos movimientos estudiantiles —y sobre todo hacia lo que ocurría en París— fue de repudio casi unánime a la violencia, salvo el aplauso de contados sectores de la izquierda. Amparados en el temor burgués hacia la revolución y la amenaza comunista, la mayor parte de los comentaristas se limitaba a llamar a los jóvenes a la prudencia.

Salvo excepciones en las cuales alguien se atrevía a decir que era hora de poner las “barbas a remojar” —como hizo en uno de sus artículos el periodista Francisco Martínez de la Vega—, la opinión pública mexicana continuó mostrando, complacida, la tradición pacífica del país, empeñosa en dejar claro que ningún disturbio estudiantil iba a suceder aquí. Más que analizar el fenómeno mundial, la prensa se dedicó a alabar la *pax* mexicana. La impresión era que los sucesos que se desarrollaban en Europa “ya” habían tenido lugar en México durante el movimiento de 1929, que consiguió la autonomía universitaria.

Mientras tanto, la izquierda mostraba una abierta simpatía hacia la movilización parisina, aunque su contagio en tierras mexicanas se veía también como una posibilidad remota. Resulta sumamente interesante comprobar el escaso número de artículos publicados en esa época que siquiera intentase confrontar los acontecimientos de Europa con los de México o que creyese que algo así pudiese ocurrir en el país.

⁶ Anthony Esler, *Bombas, barbas y barricadas. 150 años de rebelión juvenil* (México: Extemporáneos, 1973), 296.

El 15 de mayo, Luis Suárez publicó un artículo desde París con un título altamente significativo: “*Siempre!* vive los días de las barricadas. POR LOS BULEVARES DE PARÍS, EL CHE GUEVARA CABALGA COMO EL CID”. Decía Suárez: “El Che está hoy en la Sorbona y es como un Cid para muchos jóvenes revolucionarios que viven en estos años, por el camino de la universidad o del trabajo, la transformación de sus respectivas conciencias”.

También desde París, el 22 de mayo, el periodista Jacobo Zabłudowsky escribió en *Siempre!*: “La rebelión juvenil es uno de los acontecimientos más importantes de esta década”, para luego añadir, inflamado con el orgullo mexicano al cual me he referido: “Podría ser comparada la conducta juvenil de hoy con la de los universitarios mexicanos de 1929. También ellos formaban la primera generación posterior a la lucha revolucionaria. Emergían a un nuevo mundo en el que ya estaban bloqueadas las oportunidades”. Zabłudowsky insiste en que los movimientos estudiantiles son consustanciales a la institución universitaria. Lo que le parece nuevo, afirma, es la “simultaneidad, causada por la eficacia técnica de los medios informativos”, de las rebeliones en el mundo.

José Alvarado, uno de los más respetados columnistas políticos del país, insistía también en esta comparación entre el 68 europeo y el 29 mexicano: “Hay una significativa identidad entre las palabras y los lemas empleados por los estudiantes de París y las usadas por los universitarios latinoamericanos desde hace cincuenta años. Ecos de la reforma universitaria de Córdoba, Argentina, en 1918 y de la de México, en 1929, parecen escucharse hoy en la Sorbona”.

El mismo día, el editorial de *Siempre!*, con el mismo rabioso optimismo que caracterizaría en adelante la actitud del Gobierno mexicano hacia los problemas estudiantiles, señalaba:

No somos patrioterros ni gustamos de proclamar a todas horas que “como México no hay dos”, pues estamos conscientes de nuestros hondos problemas. [...] Pero nos parece necesario, en el camino del reconocimiento interno de nuestros aciertos y nuestros errores, destacar esa previsión política natural del mexicano, como se comprueba en estos días en que países de tan honda y remota huella en los afanes culturales y de progreso de la humanidad, se enfrentan a problemas que en nuestro país se advirtieron, se planearon y se resolvieron en su aspecto fundamental, desde 1929.



Incluso un semanario crítico como *Siempre!* consideraba no sólo improbable, sino imposible, que los brotes de inconformidad estudiantil que ocurrían en México, como los de Tabasco, Michoacán y Sonora, pudiesen llegar a convertirse en un problema similar al europeo. Tan acostumbrado a la “estabilidad” como el resto de los mexicanos, *Siempre!* reflejaba el espíritu de pureza que era la norma oficial del país desde hacía 40 años. Por decreto, “en México no pasaba nada”.

Como era de esperarse, los intelectuales mexicanos no tardaron en afrontar el tema de la revuelta estudiantil europea. El 5 de junio, Carlos Monsiváis publicó un artículo en *Siempre!* titulado “El poder estudiantil y la prohibición de prohibir”.

Según Monsiváis, lo ocurrido en Francia evidenciaba el fin de la protesta y el auge de la “resistencia”. Para comprobarlo señala que, al mismo tiempo que miles de estadounidenses queman sus tarjetas de conscripción y otros tantos —provenientes de la Nueva Izquierda, de los Estudiantes por una Sociedad Democrática y los Black Panthers— se apoderan de la Universidad de Columbia para desafiar la política armamentista de Estados Unidos, en París los estudiantes rechazan el régimen de De Gaulle y atacan directamente a la sociedad burguesa y autoritaria, mientras en Alemania los jóvenes marcusianos se enfrentan con la policía para defender la libertad de expresión y protestar por el ataque a uno de sus líderes.

Según Monsiváis, todos los movimientos estudiantiles en el mundo tienen en común la lucha contra la frustración provocada por la falta de éxito en la oposición contra la Guerra de Vietnam. Siguiendo a Marcuse, piensa que la protesta institucionalizada es parte integrante del sistema, y que no tiene otro objetivo que sacar por la vía menos peligrosa la presión que la propia sociedad ejerce sobre su gobierno. En cambio, la resistencia es un paso más allá: “Lo natural entonces es la quiebra del concepto burgués de autoridad”. Los jóvenes, pues, no hacen sino trastocar esa idea de orden en una sociedad tecnológica que en el fondo es totalitaria. Nada extraño que su lema más radical sea: “Prohibido prohibir”.

El primer culpable (1o. al 21 de julio)

“Filósofo de la destrucción”. Así lo llamará Gustavo Díaz Ordaz en su IV Informe de Gobierno.

Quizá Herbert Marcuse no se enteró del epíteto que se le imponía, aunque desde luego siguió de cerca el desarrollo de los movimientos es-

tudiantiles que se sucedieron en el mundo a lo largo de 1968, muchos de ellos supuestamente inspirados en sus ideas.

A diferencia de los marxistas clásicos y de los marxistas-leninistas, los investigadores de la Escuela de Fráncfort, donde se origina el pensamiento de Marcuse, propusieron una visión cuyo objetivo era interpretar la realidad, más que transformarla. Aunque la idea de praxis había sido el principal motor del marxismo hasta entonces —la conciencia de que la filosofía iba a servir por primera vez para transformar al mundo—, los francfortianos se inclinaban hacia una crítica ajena a la intervención de la filosofía en la realidad. Pero entiéndase bien: no se trataba de que olvidasen el carácter utópico y revolucionario del marxismo, acaso uno de sus componentes fundamentales; simplemente lo cargaban, en la mayor parte de los casos, con un pesimismo inédito.

De entre los diversos miembros de la Escuela de Fráncfort —como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Leo Löwenthal, Hans Mayer y Erich Fromm, entre otros—, Herbert Marcuse (1899-1979) disfrutó de una fama inmediata. Al final de la segunda guerra, sus escritos lo habían vuelto ya una presencia importante en el ámbito filosófico mundial, apreciado tanto en la Freie Universität de Berlín como en la izquierda californiana.

Gracias a la publicación de *Eros y civilización* —que apareció en alemán en 1955 y en español, con traducción de Juan García Ponce, en 1965—, Marcuse se convirtió en un filósofo apreciado incluso por el gran público. ¿La razón? Mientras los demás miembros de la Escuela de Fráncfort tendían a una *Kulturkritik* demasiado pesimista, con esta obra Marcuse lanzaba un nuevo reto de optimismo revolucionario que lograría seducir a los jóvenes. Al usar algunas de las ideas liberadoras del psiquiatra Wilhelm Reich que habían conseguido escapar del olvido, este teórico aportó el bagaje filosófico necesario para el ansia de libertad que predominó en los 60. Marcuse —como, en otro sentido, Fromm— puso mayor énfasis en la obra de Freud que en la de Marx. La forma de rescatar al ser humano de la enajenación capitalista era rescatar algunos de los impulsos que se encargaba de reprimir por la presión de la sociedad capitalista. Al seguir la clásica teoría freudiana de instintos de vida y muerte, Marcuse identificó los primeros con las tendencias libidinales del individuo en perpetua lucha con los segundos, las fuerzas opresoras de la sociedad.

En medio de este sombrío panorama, *Eros y civilización* clamaba por un cambio radical, por la liberación de las pulsiones reprimidas. El libro de Marcuse consideraba que, si bien existía una represión de los instintos



necesaria para el mantenimiento de la civilización, tal como había señalado Freud, no había ninguna razón para soportar el dolor o la presión extremos provocados por la nueva sociedad industrial. El hombre debía permitir que sus impulsos hedonistas saliesen a la superficie, pues éste era el único modo de liberarlo verdaderamente.

Los individuos libres debían construir una nueva sociedad que permitiese la expresión de la libertad artística y de los impulsos narcisistas, y que tuviese sus propias leyes, prioridades y sistemas. Porque era necesario mantener el principio de realidad freudiano para permitir la convivencia social, la fantasía creadora, la utopía y la dimensión estética, es decir, las potencias dominadas por Eros permitirían hallar las fuerzas necesarias para edificar una sociedad más humana. Por el contrario, una sociedad basada en la represión, como la actual, era una sociedad obsesionada por el culto a Thánatos, el impulso de muerte según Freud. Hacia un sistema como éste, no quedaba más remedio que ejercer lo que Marcuse llamó “el Gran Rechazo”:

En una sociedad represiva la muerte misma llega a ser instrumento de la represión. [...] Los poderes que existen tienen una profunda afinidad con la muerte: la muerte es un signo de la falta de libertad, de la derrota. [...] En contraste, una filosofía que no trabaja como la servidora de la represión responde al hecho de la muerte con el Gran Rechazo —la negativa de Orfeo, el libertador. La muerte puede llegar a ser un signo de libertad.⁷

Como era de esperarse, semejantes teorías eran la motivación que necesitaban muchos jóvenes de la época para comprender su lucha contra el *establishment*. Llevada a sus últimas consecuencias, simplificada y trivializada, la teoría liberadora de Marcuse sirvió para amparar ideológicamente a grupos tan diversos como los *hippies* y las minorías raciales. Cierta gusto neorromántico por la revolución, ya presente en Marcuse, encontró su mejor caldo de cultivo en los jóvenes.

En 1964, casi 10 años después de *Eros y civilización*, Marcuse publicó una nueva obra: *El hombre unidimensional*. Traducida, como la anterior, por García Ponce, apareció en México a principios de 1968. Si *Eros y civilización* fincaba su éxito en la lucha optimista contra la enajenación en la psique individual, *El hombre unidimensional* volvió al pesimismo característico de

⁷ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, trad. de Juan García Ponce (México: Joaquín Mortiz, 1962), 250-251.

la Escuela de Fráncfort al considerar las escasas perspectivas de éxito en la lucha contra la enajenación provocada por la sociedad tecnológica.

En vez de entusiasmarse con el ansia liberadora, ahora Marcuse se limitaba a criticar el sistema mundial, enjaulado en la técnica, que hacía imposible el desarrollo de los individuos. Según el filósofo, el mundo entero se había contagiado, sin darse cuenta, del totalitarismo fascista, así fuera la Unión Soviética y sus satélites o Estados Unidos y el supuesto “mundo libre”. En uno y otro caso existía una “coordinación economicotécnica” encargada de manipular las necesidades de los individuos a través de intereses establecidos. Si en un ámbito el totalitarismo era fundamentalmente burocrático, en el otro, los individuos eran reducidos a la condición de zombis manipulados por el consumismo y los medios masivos de comunicación.

En el nuevo esquema de Marcuse, ni siquiera la historia era capaz de redimir al individuo, como pensaban los marxistas ortodoxos. Al contrario, la ciencia y la técnica habían hecho que las tesis clásicas de Marx sobre la lucha de clases perdieran toda vigencia. Ahora las máquinas eran las encargadas de llevar a cabo la producción, por lo cual dejaba de importar la acción de los trabajadores y su oposición a los dueños de las industrias.

Marcuse pensaba, sin embargo, que en las sociedades tecnológicas modernas siempre existe un grupo considerable de “marginados y desposeídos”, capaces de articular un Gran Rechazo al *establishment*. Aunque en un principio consideraba que esta labor estaba reservada para esta suerte de lumpenproletariado, la explosión vital de los estudiantes en 1968 lo obligó a reconocer en ellos la única fuerza capaz de oponerse a la sociedad tecnológica.

En el agitado escenario de 1968, Marcuse era una de las referencias imprescindibles para comprender las tensiones que comenzaban a vivirse. Su feroz crítica a los sistemas represivos —y, por extensión, a la falsedad totalitaria de las democracias occidentales—, así como su exaltación revolucionaria del individuo, fue la piedra de toque para muchas de las acciones que se llevaron a cabo entonces. Así como numerosos líderes estudiantiles —como Rudi Dutschke o Daniel Cohn-Bendit— se declaraban abiertamente marcusianos, a pesar de las contradicciones que podían descubrir en la filosofía del maestro, tampoco era extraño que los poderosos considerasen a Marcuse, al igual que a muchos otros intelectuales, como los responsables directos de la agitación. A pesar de su ingenuidad, la mención de Díaz Ordaz en su Informe es una buena muestra de la importancia que, al menos en las mentes de los gobernantes, poseían las palabras de los intelectuales.

Marcuse en México

En 1966 Marcuse había visitado México, invitado por Enrique González Pedrero, para impartir una serie de conferencias durante los cursos de invierno de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Éstas fueron publicadas en 1968 con el título *La sociedad industrial contemporánea*.

Según el filósofo Francisco López Cámara, uno de los pocos conocedores mexicanos de su obra en ese momento, en cuanto Marcuse llegó al aeropuerto de Ciudad de México pidió que se le llevara a la Universidad Nacional, donde Erich Fromm daba una charla, porque quería encontrarlo y discutir con él algunos puntos de la larga y añeja polémica que ambos mantenían.⁸ Aunque el encuentro entre los dos filósofos no tuvo lugar, la presencia de Marcuse en México fue un verdadero éxito y contribuyó mucho a la difusión de sus libros entre maestros y estudiantes. Como dice López Cámara, “no sorprende mucho esta popularidad de Marcuse entre los jóvenes de aquella época, no sólo por sus peculiares teorías ‘revolucionarias’, sino porque sus proyecciones se ajustaban como anillo al dedo en sectores sociales cuya ‘constitución’ o ‘textura’ estaba pidiendo a gritos una válvula de escape mitad marxista y mitad freudiana”. O, como diría González Pedrero poco después, refiriéndose al movimiento estudiantil mexicano: los jóvenes amotinados daban una lección de cómo vivir racionalmente: “Marx de día y Freud de noche”, la perfecta síntesis de la obra marcuseriana.

En las tres conferencias que dictó en la UNAM, Marcuse se centró en el tema asignado para aquel curso de invierno: la moderna sociedad industrial. A partir de la teoría de la enajenación del individuo proveniente de las ideas del joven Marx, Marcuse elaboró sus ideas sobre la represión, la cual es “tanto más imponente y destructiva cuanto más moderna y civilizada se vuelve la sociedad”.

Aunque Freud había realizado ya un profundo análisis de los mecanismos represivos de la sociedad y del individuo, Marcuse iba más allá, al grado de volverse optimista; es necesario recordar que, en esta época, la idea central del filósofo era la búsqueda de una nueva utopía: la posibilidad de liberar al individuo a través de la construcción de una sociedad no represiva. Pero, se pregunta López Cámara, ¿era posible una civilización así? Según Marcuse, “la más efectiva subyugación y destrucción del hom-

⁸ Francisco López Cámara, *La cultura del 68. Reich y Marcuse* (México: UNAM, CRIM, 1989), 11.



bre por el hombre se desarrolla en la cumbre de la civilización, cuando los logros materiales e intelectuales de la humanidad parecen permitir la creación de un mundo verdaderamente libre”.

En sus conferencias de los cursos de invierno de 1966, Marcuse afirmó que la diversidad de las satisfacciones típicas de la sociedad industrial esconde en realidad un conflicto subyacente que impide la realización de la verdadera libertad. El hombre no debe ser obligado a fungir como el medio para un fin, sino que es un fin en sí mismo. Por ello, tanto las nuevas necesidades como las satisfacciones que ocasiona la nueva sociedad industrial “operan contra la auténtica liberación del hombre”. El resultado es sólo un crecimiento de las tendencias destructivas de los individuos, de modo que una “notable activación de la agresividad” impregna a la sociedad tecnológica.⁹

Marcuse y el movimiento estudiantil

El 26 de junio de 1968, dos años después de que Marcuse impartiese sus charlas en los cursos de invierno de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, justo cuando sus ideas parecían haberse vuelto reales con los movimientos estudiantiles, *La Cultura en México* decidió reproducir, con el título “Sociedad industrial y revolución”, una de las mesas redondas en las cuales participó Marcuse entonces, al lado de los filósofos André Gorz y Serge Mallet, y con la participación de Víctor Flores Olea como moderador. Como lo demostraban los hechos en el momento en que fue publicado este debate, parecía que a fin de cuentas Marcuse tenía razón. Sus ideas se llevaban a cabo en la práctica a través de esos jóvenes rebeldes a los que en 1966 el filósofo aún no prestaba demasiada atención. Inconformes, los estudiantes no buscaban saciar sus necesidades materiales, ni siquiera pretendían mejores niveles de vida; al contrario, su lucha se dirigía —como quería Marcuse— contra los sectores más represivos del capitalismo: la burocracia y la policía.

Convencidos de la autonomía individual, renegaban de los cauces democráticos y, “controlados por sí mismos”, “libremente asociados”, luchaban con todo su entusiasmo contra las “fuerzas represivas” del capita-

⁹ Herbert Marcuse, “Libertad y agresión en la sociedad tecnológica”, en *La sociedad industrial contemporánea*, de Erich Fromm *et al.*, trad. de Margarita Suzan Prieto y Julieta Campos (México: Siglo XXI Editores, 1968), 55.



lismo organizado y del capitalismo de Estado, de las democracias occidentales y de las burocracias del este.¹⁰

Para completar las opiniones de este debate, el moderador de aquella mesa, Víctor Flores Olea, escribió en el mismo número de *La Cultura en México* sobre una de las más perturbadoras teorías de Marcuse, la idea de una democracia totalitaria.

Según Flores Olea, hasta hacía relativamente poco tiempo se pensaba que la represión era una tendencia exclusiva de los países subdesarrollados o de los regímenes totalitarios. De hecho, parecía que la idea misma de revolución, en poder de un proletariado aburguesado en los países desarrollados, era una idea “preindustrial y pretecnológica” que sólo conservaba su atractivo en la marginalidad o el atraso del tercer mundo.

En su columna Calendario de *La Cultura en México* del 8 de mayo, José Emilio Pacheco ya había advertido a la opinión pública mexicana sobre el papel determinante que desempeñaba Marcuse en la ideología del movimiento estudiantil alemán. “Así como *Los condenados de la tierra* es la Biblia del Poder Negro”, afirmaba Pacheco, “los rebeldes de las sociedades opulentas afirman que el ideólogo de la rebelión moral, política e intelectual de los jóvenes es Herbert Marcuse”. Y añadía que, de acuerdo con los profesores de la Universidad Libre de Berlín, quienes han estudiado concienzudamente al filósofo, el capitalismo se encuentra en una “situación prefascista que sólo puede conjurarse por medio de la revolución”.

Un mexicano en París

Testigo privilegiado de lo que había sucedido en las calles de París, Carlos Fuentes se aprestó para dar a conocer su punto de vista sobre el movimiento estudiantil francés.

10 Años después, Brian Magee entrevistó a Marcuse y le preguntó directamente: “¿Cómo se explicaría que los movimientos estudiantiles de los sesenta y principios de los setenta se hayan dirigido hacia los libros de usted?”. Marcuse respondió: “Yo no fui el mentor de las actividades estudiantiles de los sesenta y principios de los setenta. Lo que hice fue formular y articular ciertas ideas y propósitos que estaban en el aire. Eso fue todo. La generación estudiantil que entró en actividad durante aquellos años no necesitaba ninguna figura de padre o de abuelo que los encabezara en su protesta contra una sociedad que día con día revelaba su iniquidad, injusticia, crueldad y capacidad general de destrucción”, *Vuelta* 10, núm. 35 (1979).



Según la leyenda que él mismo construyó entonces, en medio del campo de batalla, entre las barricadas, el novelista sacaba su libreta de notas y escribía sus ideas sobre lo que veía. Mientras los jóvenes lanzaban bombas o frases célebres, Fuentes analizaba su comportamiento.

A partir de esta experiencia, Fuentes escribió un largo reportaje en *La Cultura en México* con el título “Mientras más hago la revolución más ganas tengo de hacer el amor. Mientras más hago el amor más ganas tengo de hacer la revolución”.¹¹

Como podía suponerse, Fuentes era demasiado novelista para describir una mera crónica de los hechos. Por el contrario, su “reportaje” utiliza los mismos recursos narrativos de su obra, con la intención de proporcionar relieves y contraluces a los dramas que narra. Así, él mismo se convierte en un personaje más en el escenario de los jóvenes rebeldes. Se trata, de hecho, de uno de sus textos más comprometidos con la revolución:

“¿De dónde vienes, camarada?”, es el primer saludo de los jóvenes que han salido a hacer poesía y política en las calles de una ciudad que no me atrevo a reconocer y que, sin embargo, sólo ahora es idéntica a sí misma. Un París de manos abiertas, donde llegar de significa unirse a.

–D’où viens-tu, camarade?

–Mexico.

–C’est loin, ça.

–Pas tellement.

Unirse al diálogo, a la fraternidad y al amor de una revolución que, en primer lugar, ha tenido lugar en las conciencias y en los corazones.

[...]

Los desconocidos dejaron de serlo. La revolución una vez más fue un encuentro y un abrazo: para la revolución no hay desconocidos.

... Hubo lo irrepetible y hay lo irreversible.

[...]

11 Para presentarlo, los redactores del suplemento apuntaban: “Carlos Fuentes, testigo y actor de la rebelión de los jóvenes en París, ha escrito un reportaje de lo visto y vivido por él que no tiene antecedentes en nuestra literatura. Reportaje-crónica, reportaje-cuento, su maestría sólo puede compararse a la forma en que trataron los acontecimientos de su tiempo José Martí, Hemingway y Mailer”.

La bestia ha mostrado el pelo: son las cerdas del fascismo. Y un joven estudiante, nuevo Gavroche del año 68, canta mientras prepara un coctel Molotov:

À Paris après Lamartine
Et Hugo même Eugène
N'y avait pas pensé
Pour pleurer
Il n'y a que les lacrymogènes.

La imaginación toma el poder con adoquines y con palabras, primero. El *pavé*, el bello y humilde adoquín de las calles de París, ha adquirido hoy un rango casi fetichista: fue la primera arma de contraataque de los estudiantes brutalizados por la policía; el arma, como ha dicho Sartre, no de la violencia, sino de la contraviolencia de centenares de miles de estudiantes que jamás hicieron otra cosa que defenderse.

El texto de Fuentes es uno de los trabajos más interesantes que aparecieron en esta época. En efecto, se trata de un valioso resumen de las posiciones, triunfos y errores de un miembro de la inteligencia latinoamericana que presenciaba con estupor la revolución justo donde menos se suponía que debería haber surgido. Cuando ésta era esperada en los países del tercer mundo, resultaba que se adelantaba en la vieja Europa. Sin embargo, no por ello el escritor mexicano se siente ajeno a lo que sucede; por el contrario, las revueltas estudiantiles reaniman sus convicciones revolucionarias, lo llevan a pensar que el cambio es posible. Si Europa ha despertado, es porque los demás países no tardarán en seguir su ejemplo.

Al imaginar a Fuentes mientras deambula por las calles de París, entrevistando a jóvenes y policías, asimilando cada referencia literaria que viene a su memoria, uno puede creer que no hay otro momento que defina mejor las expectativas de un intelectual de izquierda en los años 60. La revolución le pertenece tanto como a los muchachos que batallan, pero posee, además, la distancia necesaria para darse cuenta de la dimensión universal del levantamiento. Bajo el lema de la libertad, Fuentes se mueve a sus anchas en los campos de batalla.



El movimiento estudiantil mexicano y los intelectuales (22 de julio al 2 de octubre)

Al iniciarse el 22 de julio de 1968, el país parecía en calma. No había presagios de desastres y población y Gobierno se dedicaban, con el ímpetu acostumbrado, a preparar las Olimpiadas.

Aunque el movimiento estudiantil europeo había aparecido en la prensa nacional como una de las noticias más espectaculares del año, pronto los rumores provenientes de la capital francesa se habían vuelto rutinarios e inofensivos. La capacidad de olvido es enorme, sobre todo cuando se tienen ocupaciones pendientes.

En México parecía imposible que ocurriese algo semejante (a pesar de las manifestaciones de descontento protagonizadas en los años previos por maestros, ferrocarrileros y médicos, y de la guerrilla que actuaba en la sierra de Guerrero). Las pocas muestras de desconfianza habían sido desestimadas sin prisas con el acendrado orgullo por décadas de tranquilidad.

La noche del 22 de julio, el noticiario televisivo *Excelsior* no prestó atención alguna a las reyertas pandilleriles ocurridas en La Ciudadela. Nadie sospechaba que ese pleito callejero sería el inicio de un movimiento estudiantil tan importante como el francés.

Para efectos de este artículo, la bitácora crítica se centrará únicamente en una nota de Carlos Monsiváis titulada “Las exigencias del retorno”,¹² que bien puede servir como resumen de los agravios cometidos por el Gobierno contra los estudiantes. Así como Monsiváis inició el año con el recuento de 1967, su voz es la última que, antes de la catástrofe, acusa a los autores de la represión:

12 Publicada en un número de *La Cultura en México* dedicado al movimiento estudiantil, aparecido el mismo 2 de octubre, horas antes de la masacre. El número contiene un dossier llamado “Seis puntos de vista sobre el delito de disolución social”, reúne la opinión de seis de los más importantes juristas del momento: Luis Garrido, José Ángel Ceniceros, Ricardo Franco Guzmán, Xavier Olea Muñoz, Arnaldo Córdova y Hugo Margáin Charles. No deja de ser curioso que, justo cuando se entabla esta discusión pública sobre un precepto legal, con esa conciencia típica del mexicano de admirar la ley escrita, el Gobierno prepara el mayor acto de represión visto en muchos años, completamente ajeno a las discusiones académicas. Una vez más se comprueba que la ley no sólo no se cumplía, sino que era ignorada por un Gobierno demasiado preocupado por su estabilidad, aunque siempre necesitado de parecer legal. Mientras la opinión pública se entretiene con discutir la derogación de un artículo, los ministerios públicos se aprestan a inculpar a los estudiantes detenidos por “otros delitos” (que tampoco cometieron).



La frase ya imposible: “Aquí no pasa nada”. A partir del 26 de julio, México se ha transformado de modo orgánico, esencial, y el cambio se advirtió con nitidez en el mismo momento en que el movimiento devino de estudiantil en popular, de capitalino en nacional. Es lugar común y sin embargo debe repetirse: estos amargos, ominosos días no han sido en vano. Numerosos centros vitales de la nación fueron golpeados y se han modificado de raíz; ha tenido lugar un proceso definitorio que nos afecta sin excepciones y lo mejor de todo: una generación se ha decidido a no seguir el triste conformista ejemplo de sus anteriores. Súmense los hechos y las imágenes: la gente golpeada y victimada en las calles, las brigadas políticas saliendo al encuentro del aprendizaje y la enseñanza, las cinco manifestaciones masivas, la resistencia estudiantil que adquiere en Tlatelolco el nivel de unidad popular, el rechazo a intimidaciones y corrupciones, la toma de Ciudad Universitaria, los sucesos sangrientos de Zacatenco y el Casco de Santo Tomás e Ixtapalapa y Tlatelolco, la depredación en numerosos centros de enseñanza media y superior, la muerte, entre otros, de los estudiantes Luis Lorenzo Ríos Ojeda y Ángel Martín Velasco, el acto del teniente Benjamín Uriza, el oprobio de la Cámara de Diputados, la renuncia del rector Barros Sierra, la unánime negativa de la Junta de Gobierno que insta al rector a continuar, la entrega de la medalla “Belisario Domínguez” a un maestro (Miguel A. Cevallos) que justifica y aplaude la invasión de CU, el retiro del subsidio de la Universidad de Sinaloa, la tropa adueñándose de la ciudad de Oaxaca, la tropa que irrumpe en la Universidad de Chilpancingo “para evitar que los estudiantes fueran interrumpidos en sus labores”, la represión generalizada, la imagen magnífica, histórica de una madre mexicana, la madre de Luis Lorenzo Ríos, que preside el cortejo fúnebre con las manos alzadas formando el signo de la V, la alianza irrestricta de estudiantes y vecinos en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, la ciudad presidida por los tanques, la resonancia internacional de los sucesos, los provocadores que saquean y queman, los actos desesperados y suicidas, el valor inaudito, los estudiantes del Pentatlón Universitario desfilando en el estadio con la V del movimiento, las escuelas ametralladas, los jóvenes secuestrados, la ignominia perfecta de la Federación Estudiantil de Guadalajara, los restos de ese aparato escénico-circense que entregan sus propias esquelas dándoles la forma de adhesiones a una política represiva, el diputado que va, viene y se retracta, el acto conmemorativo de la mayoría de edad de un libro de Agustín Yáñez, Luis Farías que no quiere resultar inferior a Octavio Hernández que sueña con



equipararse a Luis Farías, la eficacia de los granaderos que hace indispensable la presencia del ejército. Definitivamente, todo esto no ha sido en vano.

La conjura de los intelectuales (después del 2 de octubre)

La primera plana de *El Universal* del 3 de octubre anunciaba: TLATELOLCO, CAMPO DE BATALLA. DURANTE VARIAS HORAS TERRORISTAS Y SOLDADOS SOSTUVIERON RUDO COMBATE.

Tal como se citan en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska,¹³ los encabezados de los demás diarios fueron los siguientes:

Excélsior: RECIO COMBATE AL DISPERSAR EL EJÉRCITO UN MITIN DE HUELGUISTAS. 20 MUERTOS, 75 HERIDOS, 400 PRESOS.

Novedades: BALACERA ENTRE FRANCOOTIRADORES Y EL EJÉRCITO EN CIUDAD TLATELOLCO.

La Prensa: MUCHOS MUERTOS Y HERIDOS; HABLA GARCÍA BARRAGÁN.

El Día: CRIMINAL PROVOCACIÓN EN EL MITIN DE TLATELOLCO CAUSÓ SANGRIENTO ZAFARRANCHO.

El Heraldo: SANGRIENTO ENCUENTRO EN TLATELOLCO.

El Sol de México (matutino): MANOS EXTRAÑAS SE EMPEÑAN EN DESPRESTIGIAR A MÉXICO.

El Nacional: EL EJÉRCITO TUVO QUE REPELER A LOS FRANCOOTIRADORES: GARCÍA BARRAGÁN.

Ovaciones: SANGRIENTO TIROTEO EN LA PLAZA DE LAS TRES CULTURAS. DECENAS DE FRANCOOTIRADORES SE ENFRENTARON A LAS TROPAS.

La Afición: NUTRIDA BALACERA PROVOCÓ EN TLATELOLCO UN MITIN ESTUDIANTIL.

En su editorial, *Excélsior* afirmaba:

La desolación ha vuelto a invadir la capital mexicana, el corazón de la República. La presencia del ejército, demandada para dispersar un mitin que se realizaba en la Plaza de las Tres Culturas, dejó un atroz saldo de muerte y sangre. [...] Si bien es cierto que el comportamiento estudiantil —y el de buen número de maestros— rebasó por momentos los límites de la sensatez, y llegó a la insolencia y al reto inconsciente, sobrestimando las propias fuerzas, no es menos verdad que la respuesta a tal desbordamiento no ha sido prudente ni adecuada.

13 Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (México: Ediciones ERA, 1971), 164.



El cartón de Abel Quezada se componía solamente de un rectángulo negro con la ominosa interrogación: “¿Por qué?”.

El Heraldo de México simplemente se dedicaba a condenar a las agencias noticiosas extranjeras por tratar de minar el prestigio internacional del país.

Mucho más obvio en su planteamiento en favor del Gobierno, el editorial de *Novedades* no dudaba en aclarar: “Los trágicos y dolorosos hechos ocurridos anoche en Tlatelolco no pueden ser interpretados más que como un nuevo eslabón en la conjura que pretende socavar los cimientos institucionales de México. [...] La consigna criminal de los alborotadores no puede ser a estas horas más clara”.

La conjura

El 5 de octubre, la Cámara de Diputados estableció la “verdad histórica” de la conjura contra México. En ella afirmaban que los hechos ocurridos desde el 26 de julio eran “producto de una maniobra contra México y sus instituciones legítimas; una acción subversiva [que] ha utilizado grupos de estudiantes, sin que éstos tengan conciencia cabal del peligro que entraña su actitud”.

César Guilabert ha mostrado cómo la necesidad de desvelar esta conjura en contra del Gobierno se encontraba profundamente arraigada en la naturaleza autoritaria del sistema político mexicano. La obsesión por manejar una “teoría de la conspiración” era, en realidad, una reacción desesperada contra una amenaza difusa que pretendía desplazar el poder hacia núcleos distintos al gubernamental.

Quitar toda la legitimidad posible al movimiento se había convertido ahora en una necesidad vital del Gobierno; luego de la masacre, sólo mostrando su verdadera naturaleza, su carácter de siniestra conjura internacional, comunista e intelectual, era posible devolver la calma al país y, sobre todo, justificar la acción ante la opinión pública internacional (puesto que la mexicana era prácticamente inexistente).

El crítico literario Christopher Domínguez Michael, en su libro *Tiros en el concierto*, cree hallar el origen de esta manía por las conspiraciones —que él denomina “teoría de la Mano Negra”— en los liberales románticos franceses, como Jules Michelet y Edgar Quinet, quienes trataban de minar, así, el poder mefistofélico de la Compañía de Jesús. En esta versión, a partir de 1930 los jesuitas fueron imaginados por sus enemigos “como la corpora-

ción etérea por naturaleza, carente de patria, obediente como un cadáver a las órdenes de un poder extranjero de falsa atribución celestial”.

Como puede advertirse, estos mismos calificativos han sido utilizados, desde entonces, contra todas esas “fuerzas oscuras” que atentan contra la seguridad de un gobierno, trátase de “masones, judíos, bolcheviques, protestantes, agentes del imperialismo en las filas del movimiento obrero, quinta columna en el corazón de la patria” o cualquier otro tipo de amenaza difusa a la que se puede culpar de los males presentes.¹⁴

Frente a la acusación de conspirador y artífice de las “fuerzas oscuras” nadie puede salvarse: por definición, el conjurado nunca revelará sus verdaderos objetivos, eternamente camuflados, y por ello mismo las pruebas en su contra nunca resultarán evidentes. De hecho, las pruebas son lo de menos: el conspirador no merece, siquiera, el beneficio de la duda.

El conspirador no es un delincuente común, sino más bien un prisionero de guerra: alguien que no busca su propio beneficio, sino la ruina nacional; se encuentra al servicio de una fuerza que sólo persigue la confusión y el caos.

Por ello, en tanto conspirador, el intelectual es doblemente nocivo: confunde a los demás con sus palabras, supuestamente transparentes, cuando por debajo actúa en la clandestinidad como traidor; su mayor peligro radica, pues, en su capacidad para extender su influencia. Por ello es, para el Gobierno —y, por tanto, para la comunidad—, el peor de los enemigos. La Bestia Negra que hay que combatir, siempre, en cada uno.

El 6 de octubre, justo cuando se anunciaba la llegada de la antorcha olímpica a territorio mexicano, apenas cuatro días después de los trágicos sucesos de Tlatelolco y luego de numerosos intentos por desacreditar el movimiento estudiantil, las declaraciones de uno de los líderes del movimiento, Sócrates Amado Campos Lemus, parecieron darle la razón al presidente, al Gobierno y a los sectores que propagan la teoría de la Mano Negra.¹⁵ Al rendir su declaración preparatoria ante el Ministerio Público, Campos Lemus achacó a diversos políticos retirados —Carlos Madrazo, expresidente del PRI, y Braulio Maldonado, exgobernador de Baja California—, así como

14 Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v* (México: Ediciones ERA, 1997), 25.

15 Su declaración apareció en la primera plana de *El Universal* del 6 de octubre, a ocho columnas: “LA CONJURA AL DESCUBIERTO. UN ESTUDIANTE DESCORRE EL VELO; SUENAN LOS NOMBRES DE CARLOS MADRAZO, HUMBERTO ROMERO, BRAULIO MALDONADO, ETCÉTERA, COMO INSTIGADORES”.

a algunos intelectuales —en especial a Elena Garro, escritora y exesposa de Octavio Paz—, el haber sido los verdaderos instigadores del movimiento.

Las declaraciones de Campos Lemus convirtieron el movimiento estudiantil en un escándalo tras bambalinas. Según esta versión, que no deja de sonar endeble en boca del líder estudiantil, la revuelta no había sido más que una “puesta en escena”, un espectáculo y el disfraz de una contienda política cerrada. Si bien Campos Lemus nunca aporta pruebas de sus afirmaciones —siempre se trata de cosas que “oyó” o de las que “supo”, rumores y chismes entre los propios dirigentes estudiantiles—, tanto el Gobierno como la prensa las utilizaron para sus propios fines y las convirtieron en el sustento que necesitaban para demostrar el carácter espurio del movimiento.

Pero, a ojos de la opinión pública, ¿quiénes eran estos instigadores, estos asesinos? Aquellos que siempre, de un modo u otro, se habían manifestado contra el poder: más que Elena Garro, cuya serenidad había sido puesta en duda muchas veces, la acusación se ampliaría, gracias a ella, a todos los intelectuales de izquierda activos en el país. Prácticamente todos los colaboradores de Benítez de *La Cultura en México* serían acusados de ser los autores de la conjura, por no hablar de los maestros universitarios que se habían unido al movimiento. A partir de este momento, ser intelectual se volvió sinónimo de ser conspirador. El presidente sabía que los buenos mexicanos no eran estos “hombres de letras” que se quemaban las pestañas leyendo literatura sediciosa, sino los “jóvenes limpios” que se aprestaban a participar en las Olimpiadas. Treinta y cinco años antes, Hitler se había dado cuenta de lo mismo.

Las declaraciones de Elena Garro

El 7 de octubre, mientras el informe oficial de los sucesos del 2 de octubre afirmaba que “Columnas armadas del CNH iniciaron la trágica balacera”, los políticos e intelectuales acusados por Sócrates Amado Campos Lemus comenzaron a responder a sus acusaciones.

Las más importantes (y espectaculares) fueron las declaraciones de Elena Garro, de las que recuperamos los puntos 4 y 5 que aparecieron en *El Universal*:

4. No son los estudiantes los verdaderos responsables de la agitación contra el gobierno del presidente Díaz Ordaz, sino un grupo de más de quinien-



tos intelectuales mexicanos y extranjeros, la mayoría de ellos escudados en altos empleos en la Universidad Nacional Autónoma de México y del Politécnico.

5. Estos intelectuales, entre los que figuran Luis Villoro, José Luis Ceceña, Jesús Silva Herzog, Ricardo Guerra, Rosario Castellanos, Roberto Páramo, Víctor Flores Olea, Francisco López Cámara, Leopoldo Zea, director de la Facultad de Filosofía y Letras; José Escudero [sic], Eduardo Lizalde, Jaime Shelley, Sergio Mondragón, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, así como asilados sudamericanos y de otros países, incluso “hippies” de Estados Unidos y muchos más son los que han llevado a los estudiantes a promover la agitación y el derramamiento de sangre, y ahora esconden la cara. Son unos cobardes, unos cobardes.¹⁶

El mismo día, el pintor José Luis Cuevas respondió brevemente a las acusaciones de Garro, afirmando que quizá ella había enloquecido: “La acusación que me hizo la escritora Elena Garro es totalmente absurda, producto de una locura súbita, por eso he venido a declarar y estoy dispuesto a presentarme cuando sea necesario”. El 8 de octubre, en *El Universal*, Rubén Salazar Mallén continuó con la argumentación esgrimida en su columna anterior, afirmando que el verdadero peligro que se cernía sobre México era la conjura comunista.

A pesar de su carácter deshilvanado y paranoico, las declaraciones de Elena Garro estremecieron al país. En un momento en el cual el recuerdo de Tlatelolco estaba en las mentes de todos, la posibilidad de que México se transformara en un sistema (aún más) totalitario parecía una realidad. En el más puro estilo de las delaciones y las purgas estalinistas, el temor de ser mencionado por los estudiantes presos se hizo enorme. No importaba lo disparatado de las opiniones y actitudes de la escritora; lo importante era su confirmación de que los intelectuales habían estado detrás del movimiento.

Aunque el Gobierno tampoco estuviera dispuesto a seguir al pie de la letra las palabras de la escritora —más que desatar una auténtica “cacería de brujas”, parecía interesarle infundir temor en la clase intelectual mexicana—, éstas servían para que los ciudadanos corrientes advirtieran la podredumbre que rodeaba a la inteligencia nacional.

¹⁶ En la nota de Óscar Rivero, “Culpa Elena Garro a 500 intelectuales”, publicada ese mismo 7 de octubre.



Entre el silencio y la desinformación intencionales que siguieron al 2 de octubre, lo importante para el poder era eliminar a sus competidores, es decir, a todos aquellos que pudiesen contradecir la verdad oficial. Para lograrlo, se emplearon todos los métodos que fueron necesarios, de la represión directa a las campañas de desprestigio. Siempre que fue indispensable, como en el caso de Oriana Fallaci, la prensa extranjera fue atacada y aquellos que creían en sus afirmaciones, acusados de falta de patriotismo. En los peores momentos, incluso llegó a prohibirse la circulación de algunas publicaciones internacionales, como *Time*.

El resto es silencio

El 9 de octubre el semanario *Siempre!* publicó una larga serie de artículos sobre el movimiento. Si bien la línea editorial fue mucho más tímida de lo regular, incluía algunos de los pocos testimonios en contra del Gobierno que se publicaron entonces. Impactante fue el testimonio ofrecido por Leonardo Femat, quien rescató una cinta sonora que relataba paso a paso, desde el lugar de los hechos, el drama ocurrido el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Los gritos, las descargas, los lamentos, la confusión eran presentados por Femat como una muestra del horror que se vivió allí.

Alberto Domingo, contrariando la versión oficial de los hechos, realizaba en *Siempre!* una descripción de lo ocurrido ese día, afirmando que el mitin convocado por los estudiantes había sido pacífico, que sólo hubo un disparo antes de la intervención del ejército y que éste ocurrió tras el lanzamiento de las luces de bengala. Valerosamente, Domingo escribió: “Si en el mitin no hubo injurias, si no se dañaron propiedades, si nadie pudo señalar un acto lesivo de los estudiantes reunidos, ¿por qué la fuerza en toda su dureza?, ¿por qué el ejército como represor obligado?”.

Ese mismo día, *La Cultura en México* publicó la declaración de un estudiante anónimo que se encontraba en el lugar de los hechos el día de la masacre. Su texto se publicó con el título “Testimonio de un estudiante. Tlatelolco, 2 de octubre”. Narraba su versión de los sucesos. Como era de esperarse, éstos no coincidían con la versión oficial, y se acercaban mucho más a como fueron descritos por Alberto Domingo. Al igual que todas las versiones, ésta se iniciaba con las bengalas:

Un estallido cambió instantáneamente la atmósfera del lugar. Al mismo tiempo, mucha gente de la que se encontraba en la periferia de la concen-



tracción corrió en todas direcciones; la mayor parte de los asistentes que en esos primeros segundos pudimos ver las dos lucecitas verdes de un cohete encima del templo, reclamábamos a coro: ¡jorden!, ¡jorden!, quedándonos en los lugares en que estábamos. [...] Algunos de los que permanecemos sin movernos vimos a un hombre, al parecer con gabardina café, que desde el cuarto o quinto piso del mismo edificio Chihuahua, disparaba una pistola contra la multitud. [...] Los primeros grupos que pretendían ir en busca del hombre que había hecho los primeros disparos, habrían corrido unos quince metros cuando aparecieron formados en una fila de frente unos ocho o diez individuos vestidos de civiles, precisamente bajo los pasos que hay debajo del edificio Chihuahua, y en cuyos lados se encuentran las puertas para entrar al edificio. Estos hombres aparecieron todos armados con pistolas que empezaron a disparar de inmediato contra esos muchachos que querían subir.¹⁷

La renuncia de Octavio Paz y la poesía como protesta

El 18 de octubre apareció finalmente en los periódicos una noticia sobre la cual se había estado especulando desde hacía varios días: el embajador mexicano en la India, el poeta Octavio Paz, había renunciado al Servicio Exterior. Como ha escrito Arturo Warman: “al pasar revista a los acontecimientos de 1968 destaca la ausencia de voces disidentes dentro del aparato o sistema, dentro de la familia política mexicana. [...] Otra renuncia tardía, la del embajador Octavio Paz, se sumó a la disonancia después del 2 de octubre”.¹⁸

En realidad, el gesto de Paz era previsible. Dos semanas antes del mitin de Tlatelolco, Paz había enviado una carta al secretario Antonio Carrillo Flores dándole sus impresiones sobre el movimiento estudiantil.¹⁹ En esta carta, Paz afirmaba que la única forma de solucionar el conflicto era con la apertura democrática y no con la sinrazón represiva.

17 Después de 29 años de publicado este artículo, el economista José Blanco reconoció ser el autor anónimo de este testimonio en un artículo titulado “Evocación”, en *La Jornada*, 6 de octubre de 1997.

18 Arturo Warman, “Secreto de familia”, en *Pensar el 68*, de Raúl Álvarez Garín y Gilberto Guevara Niebla, coord. de Herman Bellinghausen y Hugo Hiriart (México: Cal y Arena, 1988), 131.

19 Escribe Daniel Cosío Villegas sobre Carillo Flores: “Pronto llegué a concluir que no le importaba una serenada el trabajo general de la Secretaría [de Relaciones Exteriores] [...]. En cambio, ponía todos sus sentidos y desvelos en dos únicas cosas: sus relaciones con el mundo político mexicano y particularísimamente con el presidente de la República”; en Daniel Cosío Villegas, *Memorias* (México: Joaquín Mortiz, 1976), 246.



Poco después del 2 de octubre, Paz envió otra misiva al Comité Olímpico Mexicano, en la cual informaba su negativa a participar en el encuentro de poetas que se llevaría a cabo en el marco de la Olimpiada Cultural y, asimismo, hizo llegar a *La Cultura en México* un poema estremecedor, acaso el más importante de una serie de protestas poéticas contra la matanza de Tlatelolco. Sin embargo, estos textos tuvieron que esperar a que terminase la “tregua olímpica” para, finalmente, verse publicados en el número del suplemento que apareció el 23 de octubre.

En sus páginas centrales de esa fecha, la revista *Siempre!* incluía en “Poesía sin poetas” estas líneas:

La poesía se quedó sin poetas durante las actividades culturales de la Olimpiada. Sobre esta cuestión siempre frágil de la poesía repercutieron actitudes e incidentes. El Encuentro Internacional de Poetas no se celebró. Al conjuro de las musas hubieran venido a esta reunión de altos vuelos, Evtushenko, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Octavio Paz... [...] La mayor consecuencia del frustrado encuentro la tuvo el caso de Octavio Paz. Desde principios de la semana pasada corrían rumores de que, en desacuerdo con la política mexicana respecto del movimiento estudiantil, había presentado su renuncia. Casi al mismo tiempo llegaba a la redacción de *Siempre!* un poema de Paz sobre los dramáticos sucesos de Tlatelolco.

El poema, luego incluido en *Ladera este* bajo el inciso de “Intermitencias de occidente”, es éste:

MÉXICO: OLIMPIADA DE 1968

A Dore y Adja Yunkers

La limpidez
(quizás valga la pena
escribirlo sobre la limpieza
de esta hoja)
no es límpida:
es una rabia
(amarilla y negra
acumulación de bilis en español)
extendida sobre la página.

¿Por qué?

La vergüenza es ira

vuelta contra uno mismo:

si

una nación entera se avergüenza

es león que se agazapa

para saltar.

(Los empleados

municipales lavan la sangre

en la Plaza de los Sacrificios.)

Mira ahora,

manchada

antes de haber dicho algo

que valga la pena,

la limpidez.

Delhi, a 3 de octubre de 1968

Octavio Paz

Este poema es uno de los mejores ejemplos de poesía comprometida —en el sentido de poseer una referencia política explícita— de los escritos por Paz. Al contrario de sus obras juveniles en las cuales protestaba por las atrocidades de la Guerra Civil española, como el célebre “No pasarán” que tanta simpatía le granjeó por parte de la intelectualidad de izquierda en los años 30, ahora el texto no mostraba ninguna orientación ideológica, sino que se limitaba a condenar, violentamente, los sucesos de Tlatelolco.

El título del poema es ya una respuesta irónica a la actitud del Gobierno. Al llamar a su poema precisamente “México: Olimpiada de 1968”, hacía creer que se adhería a la exaltación de la competencia, cuando se trataba de un abierto desafío a los organizadores de los juegos. Contradiciendo la versión oficial de que nada había ocurrido, el poeta afirma que la “limpidez no es límpida”. ¿Cómo puede serlo cuando han muerto miles de jóvenes inocentes? Nada puede justificar este acto. Los hechos son lo suficientemente terribles como para impedir que puedan escribirse poemas. En vez de eso, la limpidez —de la conciencia y de la página— se mancha con la ira que siente el poeta, la “rabia” que le inspira la Olimpiada mexicana.

La parte central del poema, escrita en itálicas, resume la sensación de los mexicanos por las muertes de Tlatelolco. La ira individual se trans-

forma en vergüenza pública, en *honte* por haber permitido la masacre, por no haber hecho nada para impedirlo. Sin embargo, el león que se agazapa parece dispuesto a saltar, a revelarse, en cualquier momento.

Luego, entre paréntesis, como si se tratase sólo de un añadido (que parodia perfectamente la versión oficial de los hechos, escondida en los recuadros aparecidos en la prensa después de las noticias sobre la Olimpiada), Paz coloca la escena más dramática del poema. Su eficacia reside en su sencillez, en la indignación que despierta en el lector: “Los empleados / municipales lavan la sangre / en la Plaza de los Sacrificios”.

Con este texto, Paz le da una vuelta a la larga tradición poética que plantea la imposibilidad de la poesía. En este caso, ello no ocurre por la ineficacia del poeta o por la amplitud del mundo, sino, sencillamente, porque los hechos resultan demasiado atroces para hablar de ellos. Como diría Wittgenstein, “de lo que no se puede hablar (en este sentido, por rabia, por vergüenza) mejor es callarse”. Por ello, concluye Paz, la limpidez queda manchada —con esos sentimientos y con la sangre— antes de poder decir algo que “valga la pena”.

Siguiendo el ejemplo de Paz, otros muchos escritores comenzaron a publicar poemas que reflejaban el espíritu de impotencia e indignación por la masacre de Tlatelolco. Los primeros en seguirlo fueron dos jóvenes, José Emilio Pacheco y José Carlos Becerra, en el número del 30 de octubre de *La Cultura en México*. En ambos casos, continúan el sistema de Paz de relacionar el presente y el pasado bárbaros del país, y se hace referencia a los sacrificios y la historia aztecas.²⁰

LECTURA DE LOS “CANTARES MEXICANOS”

Por José Emilio Pacheco

El llanto se extiende
 gotean las lágrimas
 allí en Tlatelolco.
 (Porque ese día hicieron
 una de las mayores crueldades
 que sobre los desventurados mexicanos
 se han hecho en esta tierra.)

²⁰ Pacheco incluyó posteriormente este poema en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). Por su parte, el de Becerra se incluyó en *El otoño recorre las islas* (1973).



Cuando todos se hubieron reunido
los hombres en armas de guerra,
los hombres que hacen estruendo,
ataviados de hierro
fueron a cerrar las salidas,
las entradas, los pasos.
(Sus perros van por delante,
los van precediendo.)

Entonces se oyó el estruendo,
entonces se alzaron los gritos.
Muchos maridos buscaban a sus mujeres.
Unas llevaban en brazos a sus hijos pequeños.
Con perfidia fueron muertos,
sin saberlo murieron.
Y el olor de la sangre mojaba el aire.
Y el olor de la sangre mojaba el aire.
Y los padres y madres alzaban el llanto.
Fueron llorados,
se hizo la lamentación de los muertos.
Los mexicanos estaban muy temerosos:
miedo y vergüenza los dominaban.
Y todo eso pasó con nosotros.
Con esta lamentosa y triste suerte
nos vimos angustiados.

En la montaña de los alaridos,
en los jardines de la greda
se ofrecen sacrificios
ante la montaña de las águilas
donde se tiende la niebla de los escudos.

Ah yo nací en la guerra florida
yo soy mexicano.
Sufro, mi corazón se llena de pena.
Veo la desolación que se cierne sobre el templo
cuando todos los escudos se abrasan en llamas.

En los caminos yacen dardos rotos.
Las casas están destechadas.
Enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas.

Golpeamos los muros de adobe
y es nuestra herencia
una red de agujeros.
Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida
allí en Tlatelolco.

EL ESPEJO DE PIEDRA

Por José Carlos Becerra

Detrás de la iglesia de Santiago-Tlatelolco,
los cuchillos de jade hallaron su viaje ceremonial en boca de
 las ametralladoras.
Detrás de la iglesia de Santiago-Tlatelolco, descubrieron aterrados que otra
 vez existía ese país,
aquel que ellos creyeron sepultado
bajo el jade y las plumas y los estípites y los palacios de Adamo Boari,
 y los desayunos en Sanborn's,
de su oportuna y mestiza retórica.

Detrás de la iglesia de Santiago-Tlatelolco, treinta años de paz más
 otros treinta años de paz,
más todo el acero y el cemento empleados en construir la escenografía
 para las fiestas del fantasmagórico país,
más todos los discursos,
salieron por boca de todas las ametralladoras.

Lava extendiéndose para borrar lo que iba tocando,
 lo que iba haciendo suyo,
para traerlo a la piedra del ídolo nuevamente.
¿Pero lo trajo de nuevo a la piedra del ídolo?
¿Pero tantos y tantos muertos por la lava de otros treinta años de paz,
terminarán en la paz digestiva de Huitzilopochtli?





Se llevaron los muertos a quién sabe dónde.
 Llenaron de estudiantes las cárceles de la ciudad.
 Pero al jade y a las plumas y al estofado de los estípite y a los nuevos
 palacios que ya no construyó Boari, y a los desayunos en Sanborn's,
 se les rompió por fin el discurso.
 Y cuando intenten recoger esos fragmentos de ruido para contemplarse,
 encontrarán en ellos solamente
 a los muertos hablándoles
 encontrarán en ellos solamente
 a los muertos hablándoles.

A treinta años de paz —como a otros treinta años de paz—,
 más todo el acero y el cemento empleados en inventar la sombra de un país,
 más a todos los negocios y los planes de negocios dulcemente empapados
 por el olor de los desayunos en Sanborn's,
 se les rompió, de pronto, el espejo.

Se apostaron como siempre detrás de una iglesia,
 poco importa si laica o religiosa,
 y otras “Noches” y otras “Matanzas”,
 vinieron en ayuda de ellos.

En la Plaza de las Tres Culturas,
 el “Cacique Gordo de Zempoala” y don Nuño de Guzmán
 y el anciano general perfectamente empolvado,
 descubrieron que en realidad eran uno solo, porque secretamente
 siempre desearon parecerse a Limantour.

Después de haber desayunado juntos en Sanborn's,
 el “Cacique Gordo de Zempoala” y don Nuño de Guzmán
 y el anciano general perfectamente empolvado,
 en la Plaza de las Tres Culturas, escucharon
 —ya uno de los últimos conciertos—
 el vals “Dios nunca muere”.

Mientras el poema de Pacheco utiliza los viejos cantares mexicanos
 en náhuatl como punto de partida para su texto, Becerra parece más
 ecléctico y arma una especie de crónica del momento.



El lenguaje de Pacheco es directo, inmediato, casi oral. Su voz es la de todos los mexicanos que, desde el inicio de los tiempos, han sufrido la explotación y la venganza de los dioses. Aunque en el texto puede leerse perfectamente la descripción del 2 de octubre, el tono permite trasponerlo a cualquier otra época y conseguir un efecto de intemporalidad de la desdicha. El Dador de la Vida, como lo llama el poeta, es tanto el dios cruel de los antiguos mexicanos como la parodia de dios de aquellos días, el presidente.

El procedimiento de Becerra es otro. En vez de conseguir el carácter atemporal por medio de la despersonalización de los sucesos, prefiere mezclar elementos de distintas épocas históricas. En tanto la visión de Pacheco hace descansar su incomodidad en una especie de eterno retorno de la violencia, Becerra desacraliza la historia para mostrar cómo es posible construir un mural de México con la combinación de la represión que ha sufrido siempre. Más paródico que crítico, éste muestra la tendencia autodestructiva de los gobernantes mexicanos de todas las eras. Con su estribillo sobre los “desayunos en Sanborn’s” —su burla de las pláticas de café de los intelectuales y políticos mexicanos— caricaturiza una sociedad incapaz de evitar su propia ruina. Sin la grandilocuencia de Pacheco, Becerra usa el humor negro para revertir la impotencia y la tristeza. Por ello, mientras el poema del primero termina con una ironía escondida hacia el Dador de la Vida —Dios y Díaz Ordaz—, el segundo se burla de él —y del pueblo mexicano— con su mención al vals *Dios nunca muere*.

Unas semanas más tarde, el 6 de noviembre, apareció en *La Cultura en México* un nuevo poema, en esta ocasión de Juan Bañuelos, dedicado a Octavio Paz. Mucho más elaborado que los anteriores, el poema de Bañuelos no sólo evoca la noche de Tlatelolco, sino que trata de reflejar el espíritu general del movimiento estudiantil y crear un fresco de imágenes en torno a él. Compuesto por 10 partes o episodios, en *La Cultura en México* sólo se publican los numerales 1, 2, 4, 5, 7, 9 y 10.

La primera parte, subtitulada “Tlatelolco 1521 y 1968”, es la más cercana al tono de los poemas de Paz, Pacheco y Becerra. Al igual que estos dos últimos, recurre a los cantares mexicanos para asimilar la historia del país en estos dos momentos que se superponen. La mirada de los poetas intenta rescatar la “visión de los vencidos” —como fue llamada por el historiador Miguel León Portilla—, es decir, pretende recuperar el tono íntimo del pueblo como testigo de los grandes y trágicos acontecimientos de la historia. El poeta se convierte, una vez más, en bardo, en el cantor de

la miseria colectiva. No es casualidad que tanto Pacheco como Bañuelos repitan, como los antiguos aztecas, que nuestra única herencia es “una red de agujeros”. La segunda parte, aunque continúa con este esquema, es más bien una digresión lírica sobre el movimiento, la sensación de pérdida y la “rabia” de Paz concentradas y recrudescidas.

Más interesante es el episodio denominado “En la Cruz Verde”. Por primera vez el poeta se acerca al dolor de la gente, en vez de mistificarlo con referencias históricas. Aparece aquí la muerte real, no simbólica, y la desgracia íntima de un joven muerto en Tlatelolco de quien sólo se sabe que tiene 22 años y era estudiante del Politécnico. Este carácter anónimo engrandece el cuadro sin quitarle su fuerza.

Muy distinta es la sección titulada “El comerciante de aves canoras”. Aunque la profesión del protagonista nos acerque al México antiguo, el carácter oral del fragmento y sus referencias inmediatas lo devuelven al presente. A través de esta figura ajena que sufre las consecuencias de la represión, Bañuelos muestra cómo la violencia ha llegado a todas partes, cómo la muerte se ha apoderado del país y de todos sus habitantes, no sólo de los jóvenes. El reverso de esta historia está en “Danzón dedicado”. Con lenguaje coloquial, el poeta retrata a los artífices de la violencia, a quienes no ven en los estudiantes otra cosa que una plaga que uno debe exterminar, incluso con cierta alegría.

Acaso uno de los mejores fragmentos del poema sea el denominado “La muerte y la doncella”. El título de Schubert no podía resultar más apropiado para retratar la muerte de la joven edecán de los Juegos Olímpicos que apareció fotografiada en las primeras planas de los periódicos de todo el mundo. Lírico y desgarrado, Bañuelos consigue algo que hubiese parecido imposible: transformar en palabras, líricas y duras, la imagen de la doncella muerta: “¿de qué materia fuiste / que las balas no destruyeron tu belleza?”.

En el mismo tono del inicio, el poema termina otra vez dejando una sensación de frustración y miedo, de vergüenza y rabia, de asco: “Oh ciudad mía, / ciudad montada sobre tanques / sobre un gargajo de cuartel”.

El 13 de noviembre *La Cultura en México* incorporó a este imprevisto retorno de la poesía *engagée* —que, más bien, era el único modo de expresar la ira contenida— la obra de otros dos jóvenes: Gabriel Zaid y Jaime Reyes.²¹ El poema de Zaid es una paráfrasis del soneto 66 de Shakespeare,

21 Gabriel Zaid incluyó este poema en su libro *Cuestionario* (1976). El poema de Jaime Reyes apareció luego en *Isla de raíz amarga, insomne raíz* (1976).



y quizá sea, junto con los de Paz y Bañuelos, uno de los mejores poemas de esta serie. La paráfrasis shakespeariana parece funcionar mucho mejor que la repetición incesante de motivos aztecas; le proporciona a las palabras una distancia y una pulcritud que contrastan apropiadamente con la rabia que se expresa.

Mucho más tarde, el 4 de diciembre, apareció otro poema sobre el movimiento, esta vez de Marco Antonio Montes de Oca, al lado de un poema de Borges que nada tiene que ver con el asunto, pero que se titula “Junio, 1968”. A pesar de la contundencia de algunas de sus imágenes, uno no puede leerlo sin advertir que la mayor parte de lo que se dice ha sido ya dicho. Excepto el final, que acaso sea más contundente que en otros casos, el poema de Montes de Oca es sólo una variación del tema de Tlatelolco.

Fin de año

Pocos años se habían iniciado con tan buenos augurios como 1968 y, sin embargo, a partir de octubre, pocas veces se había deseado tanto que un año terminase. Una vez extinguido el fuego olímpico durante la noche del 26 de octubre, ya no tenía caso continuar con las semanas que faltaban para el 31 de diciembre.

Al desmontar la “conjura contra México”, el presidente había cumplido con su deber. Díaz Ordaz no se había equivocado: si los meses previos habían representado una ardua y penosa preparación del evento, al menos podía quedar la certeza de que, junto con los atletas invitados, se marchaba asimismo la tenebrosa intriga que había atentado contra México.

Marcados por decenas de imprevistos, por revueltas y contrarrevueltas, por modas y prejuicios, por asesinatos y masacres, los 10 primeros meses de 1968 habían sido un resumen de la agitación de las décadas previas. Como ha dicho con cierta ironía un novelista contemporáneo: “¿Quién puede negar, con la mano en el corazón, que el gesto característico del siglo xx —y, desde luego, de un año como 1968— es el de una persona matando a otra?”²²

De este modo, 1968 encarnó tanto el espíritu revolucionario como el totalitarismo, tanto el romanticismo de los *hippies* como la voluntad maquiavélica de los dictadores, tanto el idealismo de King como la irracio-

22 John Lanchester, *En deuda con el placer* (Barcelona: Anagrama, 1997), 214.

nalidad de Vietnam, tanto el espíritu de Tlatelolco como el espíritu de la Olimpiada. Como un final innecesario para estos extremos, los meses de noviembre y diciembre no eran sino añadidos fútiles de una época que se bastaba a sí misma para resumir la historia. Era como si la esterilidad de los meses subsecuentes fuese el paso necesario, el duelo requerido, para su evolución posterior.

Por ello, para la mayor parte de los mexicanos, el año no terminó con los fuegos artificiales que anunciaban los últimos minutos de un rutinario 31 de diciembre, sino con las bengalas que el 2 de octubre habían iluminado el cielo nocturno de Tlatelolco.

Bibliografía

Publicaciones periódicas citadas

La Cultura en México.

El Día.

Excélsior.

El Heraldo de México.

El Nacional.

Novedades.

Política.

Siempre!

El Sol de México.

Tiempo.

El Universal.

Universidad de México.

Obras

Cosío Villegas, Daniel. *Memorias*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

Domínguez Michael, Christopher. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*. México: Ediciones ERA, 1997.

Esler, Anthony. *Bombas, barbas y barricadas. 150 años de rebelión juvenil*. México: Extemporáneos, 1973.

Fromm, Erich, Irving Louis Horowitz, Herbert Marcuse, André Gorz y Víctor Flores Olea. *La sociedad industrial contemporánea*. Traducción de Margarita Suzan Prieto y Julieta Campos. México: Siglo XXI Editores, 1968.

- Krauze, Enrique. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana". En *Caras de la historia*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- Lanchester, John. *En deuda con el placer*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- López Cámara, Francisco. *La cultura del 68. Reich y Marcuse*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1989.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Traducción de Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1962.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Traducción de Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- Marcuse, Herbert. "Libertad y agresión en la sociedad tecnológica". En *La sociedad industrial contemporánea*, de Erich Fromm, Irving Louis Horowitz, Herbert Marcuse, André Gorz y Víctor Flores Olea. Traducción de Margarita Suzan Prieto y Julieta Campos, 50-89. México: Siglo XXI Editores, 1968.
- Pacheco, José Emilio. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz / Ediciones ERA, 1969.
- Paz, Octavio. *Ladera este*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Ediciones ERA, 1971.
- Rivero, Óscar. "Culpa Elena Garro a 500 intelectuales". *El Universal*, 7 de octubre de 1968.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual del 68*. México: Ediciones ERA, 2018.
- Warman, Arturo. "Secreto de familia". En *Pensar el 68*, de Raúl Álvarez Garín y Gilberto Guevara Niebla. Coordinación de Herman Bellinghausen y Hugo Hiriart. México: Cal y Arena, 1988.
- Zaid, Gabriel. *Cómo leer en bicicleta*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- Zaid, Gabriel. *De los libros al poder*. México: Grijalbo, 1988.
- Zaid, Gabriel. "Intelectuales". *Vuelta* 11, núm. 168 (1990): 21-23.





V

Voces de tradición
y renovación: cuatro perfiles
imprescindibles

Un breve itinerario sobre Salvador Novo, sus libros y la prensa



Fernando Ibarra Chávez

Dentro de la historia del periodismo en México, son varios los personajes que destacaron por haber nacido en los momentos más propicios para la creación; otros son identificados por su larga trayectoria; algunos más se distinguen más bien por la calidad de su pluma que por la cantidad de sus obras, pero muy pocos han logrado brillar en tantas esferas del ámbito editorial como Salvador Novo López, quien nació en Ciudad de México hace más de un siglo, un 30 de julio de 1904. En 1910 se trasladó al norte del país, a la ciudad de Torreón, Coahuila. En 1917 volvió a su lugar natal, justamente en los tiempos de la Revolución mexicana, en un país que recién estrenaba su nueva Constitución y recibía la modernidad, pero con muchas desigualdades sociales que el progresista siglo XIX no logró equilibrar. Terminaba la segunda década del siglo XX, Europa se encontraba en guerra, México se recuperaba con dificultad de sus belicosos conflictos civiles. 1920: por fin, un poco de paz. Muchos de los intelectuales mexicanos más reconocidos dejaron su tierra por voluntad propia o en calidad de exiliados. Las grandes instituciones porfirianas se tambaleaban, pero muy cerca de la Catedral de Ciudad de México seguía en pie el bullicioso Colegio de San Ildefonso, sede de la Escuela Nacional Preparatoria, lugar donde convivían en prolija armonía las pesadas canas de los profesores del ayer con las alborotadas melenas de los profesionistas del mañana. A este lugar llegó Salvador Novo en 1918, con sus lecturas, su gusto por la versificación y sus modales delicados. El momento era el más oportuno para un futuro intelectual, pues no sólo conoció a Xavier Villaurrutia y a Carlos Pellicer, sino que, mientras estaba estudiando, José Vasconcelos transformó el sistema educativo con la fundación de la Secretaría de Educación Pública y, obviamente, necesitaba el apoyo y la colaboración

de gente entusiasta que ofreciera sus habilidades y conocimientos a la nación. Novo fue uno de ellos.

Desde la pubertad, este intelectual demostró gusto y disposición por las letras. Sus primeras publicaciones consistieron en textos inspirados en la obra reciente de José Juan Tablada, poemas sintéticos y caligramas. Al comparar estos ejercicios con el rigor de la versificación de sus poemas de infancia, se perfila ya un interés por la novedad y la vanguardia. De hecho, en la hoja volante del estridentista Manuel Maples Arce, *Actual* (número 3), encontramos “Aritmética”, un poema de Novo.

En 1922 el entonces joven preparatoriano se vinculó con Pedro Henríquez Ureña, quien distinguió en él suficiente cultura e inteligencia para ser profesor de literatura en la recién creada Escuela de Verano. En agosto de ese mismo año, su maestro le confió por unos cuantos meses la sección Repertorio en la erudita revista *México Moderno*. Mientras Manuel Toussaint, Samuel Ramos, Antonio Caso y otros ilustres colaboradores cultivaban el ensayo crítico y literario, las aportaciones de Novo solían ser traducciones del inglés sobre notas culturales de actualidad, o selecciones de breves textos de autores mexicanos. Si bien Novo no escribió algo original en aquella revista, destaca su habilidad para reunir fragmentariamente pensamientos distintos sobre la modernidad, aunque en el último número de *México Moderno*, además de los poemas “La renovación imposible” y “Charcos”, Novo publicó en Repertorio una de sus primeras críticas literarias sobre *El secreto de los robots*, del checo M. Chapek.¹ El texto no resulta extraordinario, pero testifica que el joven escritor había captado bien los alcances del oficio. A mediados de 1923, se integró a la nómina de colaboradores asiduos de *El Universal Ilustrado*, suplemento cultural del diario *El Universal*; en sus páginas se imprimieron colaboraciones de diversa índole. Resalta el ensayo breve sobre asuntos cotidianos, la obra de teatro *Divorcio*, reseñas de libros y revistas, además de algunas críticas de arte. Estas últimas llaman la atención porque, mientras México mostraba abierta simpatía hacia las primeras manifestaciones del muralismo y la nueva pintura de tintes nacionalistas, sobre todo, hacia las artes vernáculas, Novo no se mostró jamás empático. En 1923 participó con algunas poesías humorísticas en la revista *El Chafirete*, dirigida al gremio de los choferes, y también en *La Falange*, una revista auspiciada por la Secretaría

¹ En realidad, se trata de la obra teatral *R. U. R.* (iniciales de *Rossumovi Univerzální Roboti*, o sea, Robots Universales de Rossun), escrita por Karel Čapek y presentada en Praga en 1921. Probablemente Novo tomó los datos imprecisos de alguna publicación extranjera.



de Educación, con intenciones de reivindicar la cultura latina frente a la anglosajona. Aquí, la colaboración más importante de Novo fue el texto “¡Qué México! Novela donde no pasa nada”, que más tarde dio lugar a su única novela (corta), *El joven*. Esta obra tiene como particularidades haber sido un experimento de prosa vanguardista introspectiva, como la de James Joyce. Constituye, además, una curiosidad editorial, pues se publicó varias veces, con elementos añadidos que parecen responder a las exigencias de los demás intelectuales del país en relación con la ausencia de una verdadera literatura mexicana moderna, revolucionaria y “viril”.²

El contacto con el respetable maestro Henríquez Ureña y con otros jóvenes interesados en las letras le dio suficiente visibilidad y, en 1924, Novo ya trabajaba como jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, bajo el mando de José Manuel Puig Casauranc. En ese momento, la Secretaría contaba con un grupo de intelectuales liderados por Jaime Torres Bodet, fiel seguidor de Vasconcelos, mientras que en la Universidad se notaba el liderazgo de Henríquez Ureña, Daniel Cosío Villegas y Vicente Lombardo Toledano, entre otros. Todos ellos, mayores que Novo. A pesar de las diferencias de edad, el adolescente tuvo la oportunidad de insertar sus primeras colaboraciones editoriales en las revistas concebidas por estos disímiles grupos, sin que esto le generara aparentes escrúpulos. Como parte de la difusión de la cultura iberoamericana en la recién creada Escuela de Verano, el joven escritor preparó los volúmenes *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos* (1923) y *Lecturas hispanoamericanas* (1925); contemporáneamente formó parte del equipo de redactores de los volúmenes de *Lecturas clásicas para niños* (1924-1925), última empresa editorial del vasconcelismo.

A sus 20 años, Novo ya era una figura reconocida en las filas de los nuevos literatos del país; de hecho, en la Feria del Libro de 1924, se presentaba de esta manera:

Salvador Novo ha sabido conquistar en breve un lugar preferente en las filas de escritores jóvenes tanto en la literatura como en el periodismo. Su vasta cultura literaria, bebida en las fuentes prístinas del movimiento llamado modernista, está reforzada por su fina ironía y su humorismo innatos. A Salvador Novo se le lee con curiosidad primero, luego con interés

² Sobre los avatares editoriales y conceptuales de esta novela, véase Bogar Alejandro Gasca Rojas, “*El joven* de Salvador Novo como respuesta a la polémica periodística sobre el ‘afeminamiento literario’ de 1925” (tesis de licenciatura, UNAM, 2019).



y acaba uno por enamorarse de su estilo dúctil y acerado como una hoja toledana en manos de un espíritu inquieto.³

1925 fue un año importante porque se publicaron *XX poemas* y *Ensayos*, libros que recopilaron obras aparecidas en las revistas hasta ahora mencionadas. Los poemas oscilan entre el soneto amoroso tradicional y la creación de imágenes fragmentarias del vanguardismo. Los ensayos, por su parte, se mantienen cohesionados por el interés en objetos comunes, por un lenguaje ingenioso, pero coloquial, sin pretensiones académicas y mucho menos filosóficas; son una muestra de la intrusión del lenguaje periodístico en las bellas letras y la reiteración de que podía hacerse literatura en México, sin partir de modelos estandarizados de nacionalismo. Lo que separa a Novo de Alfonso Reyes, Julio Torri, Jorge Cuesta y otros destacados ensayistas de su época es que él no escribió bajo criterios de utilidad práctica y no parece que haya considerado que la lectura de su prosa llegaría a ser edificante para nadie. Sus pensamientos se adhieren a las realidades más cotidianas de modo aleatorio, discordante e imprevisto. Y, sin embargo, no es un autor repetitivo, pues su perenne anarquía discursiva le permitía establecer relaciones lógicas basadas en la causalidad, la semejanza, la connotación y la subjetividad, recurriendo a autoridades consagradas o a la sabiduría popular, pero no necesariamente al sentido común. Sus ensayos parecen dirigidos a un público que aprecia las potencialidades del lenguaje por encima de la pertinencia del tema; de ahí que destinara tinta para hablar de los bigotes, el baño, los anteojos, el boxeo y otros asuntos que, por dar pie a reflexiones inútiles, resultan atractivos. Probablemente, Arqueles Vela sea el único con quien puede establecer algún tipo de conexión estilística, pero sólo en su producción de los años 20.

No cabe duda de que, tanto en la prosa como en el verso, Novo recibió la influencia de autores angloparlantes y franceses; de hecho, otra de sus labores editoriales fue la elaboración de dos opúsculos para *El Universal Ilustrado: Poesía norteamericana moderna* (1924) y *Poetas franceses modernos* (1925), donde lo vemos fungir como antologador, traductor y, sobre todo, como crítico literario.⁴ En sus prólogos asume una fascinación por las

3 “Entreé”, en *Adytias. Poemas*, de Salvador Novo (México: Biblioteca de El Universal, 1924), 2.

4 Sobre la actividad de Novo como antologador, véanse Fernando Ibarra, “Las antologías literarias en el México posrevolucionario (1919-1931)” y Luis Alberto Arellano



formas de expresividad de los nuevos poetas extranjeros como Whitman o Apollinaire, en abierta discordancia con la política cultural del país, que estaba en busca de una literatura nacional y revolucionaria. A Novo le interesó la manera en que aquellos escritores habían enriquecido su tradición literaria local con elementos propios de las vanguardias y, en el fondo, parece que él mismo quiso emularlos desde México.

Entre 1926 y 1927, la Secretaría de Educación patrocinó otra publicación interesada en el arte: *Forma*, ideada por Gabriel Fernández Ledesma y codirigida por Salvador Novo, primero como “censor” y luego como “representante del criterio artístico” de dicha Secretaría. En sus páginas hay, principalmente, expresiones críticas y descriptivas del recién valorado arte tradicional mexicano y de las políticas culturales que fomentaban el arte nacionalista. Además de sus funciones editoriales, Novo participó con un artículo titulado “Las escuelas de pintura al aire libre”. En 1927 la misma Secretaría apoyó a Frances Toor en otra empresa editorial similar, pero dirigida a un público internacional: la revista *Mexican Folkways*, en la que nuevamente encontramos a Novo dentro del cuerpo editorial. En ese año el reputado editor viajó a Hawái como representante en la Conferencia Pan-Pacífico y fundó el Teatro Ulises con Antonieta Rivas Mercado y Xavier Villaurrutia, con quien editó la revista *Ulises*. Mientras tanto, siguió colaborando para *El Universal Ilustrado*, hasta 1933, suplemento que vio la primera edición por entregas de *Return Ticket*, relato autobiográfico de su viaje transpacífico, y un par de efímeras secciones fijas: Calendario y Estantería.

La pluma de Novo, paralelamente, corría por las páginas de *Excelsior* y de su suplemento cultural *Revista de Revistas*. Aquí, también encontramos a un joven atento, agudo, jocoso, celoso del buen hablar, interesado en los aspectos culturales del momento, pero sin tomar partido por ninguna corriente. En estas publicaciones habló de libros, revistas, escritores, artes plásticas, teatro y de un sinnúmero de asuntos cotidianos; además, durante 1929 fue el encargado de la sección Consultorio, bajo el pseudónimo de El Niño Fidencio —nombre de un curandero con poderes sobrenaturales y milagrosos que estuvo de moda por aquellos años— en la edición vespertina del diario y, posteriormente, de El Cesto y la Mesa, en el suplemento.

y Anuar Jalife, “Rafael Lozano y Salvador Novo: dos antologías de poesía estadounidense”, en *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*, ed. de Antonio Cajero (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016), 93-112 y 113-128, respectivamente.

En todas estas secciones se observa el pensamiento versátil y polifacético de un escritor comprometido con las letras, pero disidente de la política y de la ideología comunitaria, quizá demasiado individualista para formar parte de cualquier grupo, aunque trabajó de cerca con los escritores más importantes de entonces. En la década de 1930, Novo ya había perfilado muy bien su personalidad, aunque todavía le faltaba afinar su capacidad de crítica corrosiva y su incorrección política en lo público y lo privado. Si bien se le considera miembro del grupo asociado a la revista *Contemporáneos* (1928-1931), en realidad sólo figuró como autor en dos artículos de 1931, cuando la revista estaba por desaparecer.

Un gran paso en su carrera como poeta fue la publicación de *Espejo y Nuevo amor* (1933); sin embargo, la mayor parte de su actividad como escritor se concentró en los periódicos *Nuestra Ciudad*, *El Espectador* (1930), *Resumen*, *Barandal* (1931), *Examen*, *Nuestro México* (1932), *Alcancía e Imagen* (1933), *México al Día* (1935-1936), *Síntesis* (1936), *Boletín Mensual Carta Blanca* (1936-1939), *Lectura*, *Letras de México* y *Últimas Noticias* (1937), entre otros.⁵ Los textos de Novo fueron muy disímiles en todas ellas, pues lo mismo se encargaba de redactar notas informativas de carácter enciclopédico que noticias de actualidad verificadas por él mismo, además de comentarios sobre libros y escritores, o ensayos breves similares a los que había publicado la década pasada.

Un momento decisivo para su escritura llegó en 1947, cuando José Pagés Llergo y Regino Hernández Llergo lo invitaron a colaborar en la revista *Hoy*, con una columna titulada *La Semana Pasada*. Aquí, se desplegó el ingenio de nuestro escritor para concentrarse en los artículos de opinión en primera persona. Fue justo en ese momento cuando el poeta y ensayista debió fijar su mirada en la política y en los asuntos sociales más diversos, para tener un verdadero impacto en un público lector ávido de la crónica subjetiva sobre asuntos de interés común. Desde sus primeras apariciones, la prosa de Novo se transformó en un valor agregado para

5 Debido a su extrema amplitud, no es mi intención hacer mención de todas las revistas donde colaboró Novo, ni de todas sus obras, en este trabajo. La bibliografía más completa hasta ahora fue elaborada por Aurora M. Ocampo y Laura Navarrete Maya en el *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, vol. 4 (México: UNAM, IIFL, 2002) 37-59. Sin embargo, a pesar de tratarse de un trabajo muy cuidadoso y exhaustivo, en los últimos 20 años han surgido nuevos hallazgos y estudios (tesis, artículos y libros) que harían necesaria una actualización. Dentro de los materiales más recientes se encuentra la antología de Jorge Cuesta *et al.*, *Los Contemporáneos en El Universal* (México: FCE, 2016), donde se han reunido colaboraciones de Novo en aquel periódico, datadas entre 1919 y 1928.

las revistas que publicaban sus artículos. La gente veía en este escritor a un periodista culto, perspicaz, agudo, amigable, pero temerario; preciso, pero rebuscado, en momentos. El lector de aquellas publicaciones se enfrentaba a una lectura muy singular, porque pocos periodistas habían tenido una experiencia literaria formativa que les permitiera saber cómo amalgamar en una nota sintética experiencias personales y colectivas con erudiciones de anticuario y conocimientos frescos del acontecer mundial.

Desde *El Cesto y la Mesa*, Novo demostró estas habilidades al abordar las novedades editoriales. Una de sus características era hablar de autores a partir de su propia lectura, enriquecida con opiniones tomadas de la prensa internacional, lo cual brindaba un toque cosmopolita a su prosa y, sobre todo, ofrecía información reciente de difícil acceso para el lector común. La *Semana Pasada* fue el preámbulo para una actividad ininterrumpida como cronista periodístico. De igual modo, colaboró con la columna *Side Car* en *Excelsior*. Cuando los editores de *Hoy* dejaron la revista, Novo los acompañó en su nueva empresa, el semanario *Mañana*. Así, desde 1943 mantuvo su presencia con la columna *Diario*, que más tarde recibió el nombre de *Cartas y Cartas Viejas y Nuevas*. Paralelamente, mantuvo por un tiempo la columna *Ventana* en *Novedades*, y en *El Heraldo de México* se publicaron otras crónicas en la sección *Novísimas cartas*.

Más adelante, en 1964, las crónicas periodísticas escritas hasta 1952 fueron recopiladas por José Emilio Pacheco en tres volúmenes titulados *La vida en México* y con una aclaración al título: *en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán*, respectivamente, como si el sexenio fuera la unidad de medida para la historia del país. Más tarde, Sergio González Rodríguez y Antonio Saborit, con la colaboración de Lligany Lomelí, dieron continuidad a esta recuperación hemerográfica al editar los volúmenes correspondientes al periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez. Que traten de este o aquel presidente no es tan relevante como el hecho de que sean textos de un hombre que no contaba cómo era la vida en México, sino su vida dentro de una circunstancia social mexicana. A pesar de estar situadas en un presente, sus cartas-crónicas abundan en elementos de un pasado que, por mero acto de confianza, el lector valida como cierto y el autor no permite que haya lugar a dudas. Como Novo fue protagonista de la reconstrucción nacional posrevolucionaria desde escenarios privilegiados, rodeado de figuras viejas y nuevas de gran relevancia para la configuración de la identidad mexicana, sus recuerdos



despertaban el interés y la curiosidad de los lectores. Amalgamada con el pasado, la experiencia de la vida presente imprimía actualidad a los relatos, y la infaltable dosis autobiográfica servía de eslabón para unir ambas temporalidades. El nombre de la columna igualmente pierde relevancia cuando nos percatamos de que el elemento común a todas ellas es la vida de Salvador Novo.

En efecto, a partir de la reunión de todos esos volúmenes de crónica periodística, se puede reconstruir la biografía de su autor, pero también un complicado espacio autobiográfico en constante movimiento. La ciudad que vio nacer a Novo no fue la misma que él encontró a su regreso de Torreón; la fisonomía que tenía en los años 20 tampoco correspondía a la que aparece en las fotografías aéreas de los años 30 ni mucho menos a la que vio nuestro autor antes de morir, en 1974. Desde primera fila, el escritor atestiguó las incidencias de la modernidad en el entorno urbano. Ahora sería difícil concebir una Ciudad de México sin la colonia Condesa, sin Polanco, sin Ciudad Universitaria, sin tráfico y sin *smog*. Así era la ciudad que conoció Novo y en sus cartas no faltan las reflexiones sobre los innumerables cambios urbanos que, obviamente, no podían abstraerse del flujo migratorio de personas de la “alta” y la “baja” sociedad. Además, la juventud del autor coincidió con los mejores años de bonanza y bienestar social del México moderno, razón por la que pudo ser de esos extraños escritores que sí viven de su obra y, además, tienen posibilidad de adquirir bienes de alto valor. Recordemos una famosa entrevista con Emmanuel Carballo:

—¿Ha ganado usted dinero con la literatura?

—Durante treinta años he escrito más o menos quince cuartillas a la semana. En un año, 15 por 5 dan 810 cuartillas. Cada una de éstas tiene, aproximadamente, 350 palabras. La palabra la cobro a 5 centavos [...]. He ganado, pues, en treinta años de labor periodística, 425 250 pesos. No sólo he comerciado con la prosa, también lo he hecho con la poesía. Soy la única persona que ha cobrado cuatro mil pesos por un soneto. Cuando se prostituye, mi literatura es productiva. Mis libros puros, en cambio, no sólo no me han dado, sino que me han quitado dinero.⁶

Él, sin embargo, aunque siempre mantuvo interés por muchos asuntos relativos a la ciudad, solía mantenerse en el estatus medio, ese

⁶ Emmanuel Carballo, “Salvador Novo. 1904-1974”, en *Protagonistas de la literatura mexicana* (México: Ediciones del Ermitaño / SEP, 1986), 327-328.

que no le exige al hombre de letras cumplir con las exigencias sociales convencionales, pero que le permite acceder a ciertos privilegios destinados para unos cuantos. De hecho, su prosa, aunque legible, no tenía la intención de ser popular. Para apreciarla en todos sus alcances, seguramente sus lectores inmediatos requerían de una buena dosis de cultura literaria integral y actualizada, conocimientos del inglés y del francés, una cultura general un poco más especializada y, obviamente, haber leído los periódicos del día y haber asistido a las funciones de teatro y cine más importantes del momento. El lector de hoy encontrará en aquellos textos pasajes llenos de lirismo poético conviviendo con comentarios humorísticos, crítica social y referencias culturales eruditas, pero también con el reflejo de una actualidad nacional de inaccesible comprensión, porque el tiempo ha olvidado muchos nombres de presencia efímera en la cultura y la política del país, pero que se encuentran en el catálogo de personajes notables en la prosa de Novo.

Al analizar el contenido político de sus “Cartas”, es evidente la confrontación con el Partido Nacional Revolucionario, en particular con Lázaro Cárdenas. Durante la década de 1930, la efervescencia posrevolucionaria se mitigó, las figuras representativas de la Revolución se revistieron de heroísmo y las políticas culturales y económicas a veces se codeaban con el socialismo, pero en un país fundamentalmente capitalista. Los comentarios políticos de Novo destacan por su visceralidad —al fin de cuentas, se trataba de un inexperto en el ramo—; arremete contra el presidente, contra los líderes sindicales y contra la expropiación petrolera. No puede mostrarse populista ni demagogo. Tampoco logra vislumbrar las consecuencias de la Guerra Civil española en México y, por razones biográficas, está impedido para abrazar la instrumentalización del discurso revolucionario. Recordemos que su tío fue asesinado por simpatizantes de Francisco Villa y que sus padres también estuvieron a punto de morir. Digamos que Novo fue una víctima de la Revolución y, paradójicamente, uno de los privilegiados de sus consecuencias. Por el contrario, a partir del gobierno de Manuel Ávila, nuestro aguerrido cronista cambia su visión y se concentra en la cotidianidad de las élites culturales y económicas del país. Desde sus columnas de alcances masivos, narra la intimidad de una élite desconocida para el ciudadano común, pero a la que le gustaría acceder. Novo se vuelve el informante de un estilo de vida destinado a unos pocos afortunados que nacieron pudientes, que destacaron por alguna habilidad profesional o que se insertaron en el engranaje político.



¿Quién como él podía compartir “sin compromiso” una cena con Dolores del Río, María Félix, Diego Rivera, el presidente de la república y su futuro sucesor? La frivolidad también condimentó su vida, al grado de ser un elemento sustancial e irrenunciable. Sin embargo, su prosa se mantuvo fresca, porque lograba presentar mundos inimaginables con palabras suculentas y alto contenido humorístico.

En la segunda mitad de su vida, nuestro autor cosechó los frutos de su arduo trabajo intelectual. En 1946 obtuvo el Premio Ciudad de México por el libro *Nueva grandeza mexicana*; en 1952 fue nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y recibió la distinción con el discurso “Las aves en la poesía castellana”. En 1965 se le otorgó el nombramiento de cronista oficial de Ciudad de México, quizá el título que le confirió mayor proyección, y dos años más tarde recibió el Premio Nacional de Letras.

Otra faceta de su actividad literaria la constituyen sus crónicas de viaje. Además de *Return Ticket*, en 1933 publicó *Jalisco-Michoacán*, donde narra sus experiencias en un recorrido por la república mexicana, y en 1935 *Continente vacío*, a partir de un viaje a Sudamérica (Brasil, Uruguay y Argentina, donde conoció a Federico García Lorca); el íncipit de este último constituye una declaración de principios y, a la vez, anticipa una clave de lectura: “Escribir un libro de viaje puede representar la contribución de un importante documento que las generaciones futuras consulten. Pero en mi caso personal no tiene sino el limitado valor de una conversación conmigo mismo”.⁷ A pesar de la importancia de sus libros de viaje, no se le puede considerar viajero, pues no era una actividad que le interesara desempeñar: le bastaba su ciudad. También en esta modalidad fue un escritor circunstancial.

Más adelante, llama la atención también la crónica de su primer viaje a Europa, en 1947 —que no se recogió como libro independiente—, justo después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el presidente Miguel Alemán le pidió elaborar un informe de los avances de la televisión en la BBC de Londres. El ansiado viaje a Europa, que, por tradición, había cambiado la perspectiva intelectual de muchos escritores y artistas mexicanos, para Novo resultó un encargo más que llevó a cabo sin mucho entusiasmo y con un poco de fastidio. Con demasiada sinceridad —o falta de empatía, si se prefiere—, el involuntario viajero describe las incomodidades de estar en una ciudad como Londres, con deficientes comodidades

⁷ Salvador Novo, *Viajes y ensayos I*, comp. de Sergio González, notas de Sergio González, Antonio Saborit y Mark K. Long (México: FCE, 1996), 702.



para el turista, con mala comida y peor clima. Hay pocas reflexiones relacionadas con las consecuencias desastrosas de la guerra, pero, aun así, sus palabras no dejan de enunciar otra mirada de la vida cotidiana de posguerra, en la columna Diario de la revista *Mañana*.⁸ Ese mismo año prologó *El Decamerón* de Boccaccio, escribió la introducción para el catálogo de la *Primera exposición de Emilio Resenblueth*, adaptó para el cine *Beau Ideal* de Percival Christopher Wren y también intervino en un espectáculo basado en el *Quijote* de Cervantes.

Aunado a sus intereses por el cine, la radio y la televisión, el teatro fue una de sus grandes pasiones y lo demostró con sus intervenciones en este campo como actor, crítico, director, traductor, dramaturgo y hasta empresario. De hecho, desde 1947 ejerció el cargo de jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes; pero su mayor auge en este campo lo encontramos a partir de 1953, tras la inauguración del teatro La Capilla, en Coyoacán. Gracias a sus crónicas, sabemos que el lugar pertenecía a una vieja hacienda y que las ruinas de su antigua capilla fueron adaptadas para funcionar como teatro. En este recinto, Novo explotó todas las habilidades teatrales adquiridas desde su juventud y, al parecer, la experiencia le generó más satisfacciones personales que económicas. Esta iniciativa cultural se considera hoy un hito en la historia del teatro en México, pues gracias a la necesidad de satisfacer a un público que buscaba un teatro diferente, Novo debió apurar su pluma para concluir algunas obras que habían quedado a medias y para adaptar, traducir o inventar puestas en escena atractivas —sobre todo, comedias— que le permitieran cubrir los gastos derivados de su pasión por Talía.⁹

Ya que nos incumbe la labor periodística de Novo, vale la pena detenernos en la obra *A ocho columnas*, cuyo título hace evidente referencia a la distribución de una noticia de gran impacto en la plana de un periódico. En una de las escenas iniciales, el más experimentado de los trabajadores de un importante diario declara: “La prensa lo puede todo. No sería el

8 En el Centro de Estudios de Historia de México (Carso) se conservan muchas cartas oficiales y familiares donde Novo describe las situaciones incómodas que vivió durante su estancia en Inglaterra, cuyo contenido se apega mucho a lo que se publicó en *Mañana*. Los textos se recogieron en el volumen *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (1967), reeditado en 1994.

9 En Carso se archivan mensajes publicitarios, pósteres, programas de mano, fotografías, reseñas y otros documentos con los que se puede reconstruir la vida de Novo en las artes teatrales, así como la nómina de personajes que, con capital monetario o intelectual, lo apoyaron en su ambiciosa empresa.

primer caso en que le diéramos la muerte civil a un individuo, digamos, antisocial. También nosotros, señor diputado, sabemos de campañas y de estrategia. Construimos ídolos, pero podemos derribarlos de un soplo. Su pedestal es de papel, no lo olvide”.¹⁰ Al surgir estas líneas de la pluma de un periodista y dramaturgo de tal renombre, la obra adquirió inmediatamente la etiqueta de crítica social, de gremio, para ser más precisos, y, ciertamente, no faltó quién se sintiera directamente aludido como alguno de esos personajes que no podríamos calificar de buenos o malos, sino de deseables o indeseables dentro de las fronteras de la ética profesional. Lamentablemente, la incomodidad fue tan grande que Novo se vio obligado a abandonar su trabajo en *Excelsior*.

En la década de 1960, el maduro y cada vez mejor connotado maestro de la palabra publicó varios libros surgidos de su interés por la investigación documental, combinada con su innegable erudición, a saber, *Letras vencidas* y *Breve historia de Coyoacán* (1962), *Toda la prosa* —donde no aparece toda—, *Breve historia y antología sobre la fiebre amarilla* (1964), *Cocina mexicana o Historia gastronómica de la ciudad de México* (1967), *México* (1968) —una guía de la ciudad y sus alrededores con abundantes fotografías de Rodrigo Moya—, además de los prólogos para *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari (1961), *Joyas de la amistad engarzadas en una antología y Mil y un sonetos mexicanos*.

Sería realmente complicado establecer a qué género pertenece la prosa de Novo, pues se inserta en el ámbito ensayístico, pero en sus zonas limítrofes; de modo que en un solo texto se encuentran fragmentos pertenecientes a la autobiografía, a la crónica periodística, a la narración, a la nota erudita, a la exposición académica y hasta al epigrama. Igualmente, se perfila infructuoso el intento por sintetizar en un par de términos el contenido temático de sus composiciones, porque la digresión inesperada fue parte constitutiva de su pensamiento. Y cuando sus textos resultan más monotemáticos, aparece la metáfora improbable, la referencia bíblica tan fríamente pertinente como descontextualizada, incluso la síntesis gongorina, el simultaneísmo vanguardista y otros procedimientos poéticos que vuelven fascinante su prosa, aun tratándose de una reflexión “seria”. Como crítico, sus juicios sobre artes plásticas, literatura, cine y teatro se encuentran en varios de sus ensayos, aunque también hay innumerables reflexiones críticas en sus columnas. Lo mismo pasa con su sátira: la

¹⁰ Salvador Novo, *A ocho columnas. Yocasta, o casi. La culta dama* (México: Grupo Editorial Gaceta, 1994), 18.

encontramos de forma muy evidente en sus poesías, pero los comentarios satíricos abundan en sus textos periodísticos. Estos elementos permiten que la obra de nuestro autor mantenga cierto grado de seducción, pero también implica dificultades de organización para quien pretende acercarse a él con herramientas académicas. En efecto, se podría estudiar a Novo desde intereses más específicos, como la edición de libros y revistas, la traducción de poesía y de teatro, la elaboración de prólogos, la formación de antologías con objetivos divulgativos o didácticos, pero siempre corriendo el riesgo de desviar el camino, porque tanto la obra como la vida de este multifacético autor exigen renunciar a la línea recta para atender el valor de las intrínsecas desviaciones. También publicó varios discursos a lo largo de su vida, lo cual abre la posibilidad de analizarlo como orador.

Aunque en su vida privada se perfila la soledad, al momento de escribir se percibe una evidente preocupación por los lectores, por el engranaje editorial vinculado con su obra en proceso, sin importar el género literario practicado, y también se asoman con frecuencia rasgos de la autoconfiguración de una personalidad literaria empeñada en no dar tregua a la imagen de hombre culto, editor profesional, ensayista ingenioso y ameno, poeta y amante desinhibido. Afirmaría sin titubeos que Novo tuvo la intención de insertar a México en la innovación internacional, no sólo con las particularidades temáticas y estilísticas de sus ensayos, sino con la elaboración de un tipo distinto de poesía, sin afiliación explícita a ninguna tradición literaria existente en el país.

Para su exacerbada autonomía y autoconfianza, habría sido difícil afiliarse a un liderazgo, aunque sus memorias muestran gran admiración por su primer mentor, Pedro Henríquez Ureña. Curiosamente, menciona poco a Vasconcelos, quizá por respeto, agradecimiento o por considerarlo un genio incomprendido en un país ingrato. Y por las mismas condiciones, él tampoco logró ser líder, a pesar de sus numerosos cargos administrativos en el sector editorial y, principalmente, dentro de las esferas culturales del país. Mostrarse como un intelectual paternalista y generoso no le interesó jamás. En consecuencia, al carecer de modelos y al no pretender ser ejemplar, sus intereses literarios se desbordaron con plena libertad, impulsados por sus gustos temporales, pero siempre respetando su ideal de escritor y, ante todo, el manejo correcto de la lengua española: esas parecen haber sido sus limitaciones permanentes. Para



Novo la escritura no era entretenimiento ni ocupación secundaria, sino que era su razón de existir, pues él existía en sus palabras.

Desde su juventud, las valoraciones sobre la vida y obra de Salvador Novo fueron muy discordantes, pues su carácter y su interacción social solían despegarse de las costumbres morales, de las convenciones sociales y hasta del sentido común. Elías Nandino, quien había sido su médico, lo retrata como un ser antipático y malicioso: “fue muy amigo mío al principio. Después me convencí de que era incapaz de tener sentimientos amables para nadie. [...] En lo particular, Novo era difícil. Todo lo enfadaba [...]. El chiste mordaz o la ofensa baja estaban a flor de labio en él”.¹¹ Emmanuel Carballo, sin vínculos afectivos, afirma: “Quien se atenga únicamente a las notas necrológicas y a sus artículos y libros de los últimos años, Salvador Novo fue un experto en recetas de cocina, un historiador sin método ni ideología, un cronista de lo trivial y un agradable bufón de la oligarquía criolla. Es decir, un escritor superfluo y un hombre prescindible”.¹² A las animadversiones adquiridas a lo largo de las décadas deben añadirse dos elementos que incidieron negativamente en la reputación del autor: el hecho de haber “prostituido” su escritura —como él mismo afirmaba—, es decir, escribir declaradamente por dinero, clientelaramente, abandonando casi por completo la creación poética, y su falta de tacto al referirse a la represión estudiantil de 1968.

Al contrario, Arturo Magaña en *Salvador Novo. Un mexicano y su obra* (1971), Reyna Barrera en *Salvador Novo, navaja de la inteligencia* (1999) y Carlos Monsiváis en el prólogo a *La estatua de sal* (1996) y en *Salvador Novo. Lo marginal en el centro* (2000), estudian la vida y obra del autor desde perspectivas más amplias, con la finalidad de exaltar sus dotes literarias y su legado para las letras y la cultura mexicanas del siglo xx, más allá de sus motivaciones pecuniarias, de su ideología política o de su condición homosexual.

Si bien Salvador Novo ha pasado a la historia literaria como miembro de los Contemporáneos, la afinidad que mantuvo con ellos se antoja más bien circunstancial, marcada por la coincidencia de intereses literarios que, mientras en los otros poetas dictaban las pautas para la creación literaria, para Novo eran uno de tantos ingredientes que nutrían su estilo.

¹¹ Elías Nandino, “Salvador Novo”, en *Juntando mis pasos* (México: Aldus, 2000), 71-72.

¹² Emmanuel Carballo, “Salvador Novo”, *Revista de Bellas Artes* 13 (enero-febrero de 1974): 15.

No llegó a ejecutar los principios surrealistas en su prosa como Gilberto Owen, no trasladó los mecanismos de las artes plásticas en su poesía como Xavier Villaurrutia o Carlos Pellicer, ni tampoco extrajo de la modernidad la materia prima para sus creaciones, como lo hicieron los miembros del grupo estridentista; sin embargo, se puede afirmar que ninguno de los escritores mencionados tuvo la habilidad de mantener su pluma tan vigente, tan fresca y tan viva durante tantos años y en tantos contextos como él.

Bibliografía

- Arellano, Luis Alberto y Anuar Jalife. “Rafael Lozano y Salvador Novo: dos antologías de poesía estadounidense”. En *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*. Edición de Antonio Cajero, 113-128. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016.
- Barrera, Reyna. *Salvador Novo, navaja de la inteligencia*. México: Plaza y Valdes, 2011.
- Carballo, Emmanuel. “Salvador Novo. 1904-1974”. En *Protagonistas de la literatura mexicana*, 302-337. México: Ediciones del Ermitaño / Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Carballo, Emmanuel. “Salvador Novo”. *Revista de Bellas Artes* 13 (enero-febrero de 1974): 15-19.
- Cuesta, Jorge, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. *Los Contemporáneos en El Universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- “Entreé”. En *Adytias. Poemas*, de Salvador Novo. México: Biblioteca de El Universal, 1924.
- Gasca Rojas, Bogar Alejandro. “El joven de Salvador Novo como respuesta a la polémica periodística sobre el ‘afeminamiento literario’ de 1925”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Ibarra, Fernando. “Las antologías literarias en el México posrevolucionario (1919-1931)”. En *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*. Edición de Antonio Cajero, 93-112. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016.
- Magaña Esquivel, Antonio. *Salvador Novo. Un mexicano y su obra*. México: Empresas Editoriales, 1971.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Ediciones ERA, 2010.





- Nandino, Elías. "Salvador Novo". En *Juntando mis pasos*, 71-74. México: Aldus, 2000.
- Novo, Salvador. *A ocho columnas. Yocasta, o casi. La culta dama*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Novo, Salvador. *Viajes y ensayos I*. Compilación de Sergio González Rodríguez, notas de Sergio González, Antonio Saborit y Mark K. Long. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ocampo, Aurora M. y Laura Navarrete Maya. "Novo, Salvador". En *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*, 4:37-59. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002.

Elena Poniatowska: génesis y desarrollo de una figura singular del periodismo mexicano¹



Michael K. Schuessler

El inicio de la carrera periodística de Elena Poniatowska se remonta a principios de los años 50 del siglo pasado, aunque su vocación original era la medicina. En entrevista, recuerda que “cuando mi papá me avisó que no iba a regresar a estudiar a los Estados Unidos, le dije que quería estudiar medicina, pero no pude revalidar ninguna materia. Luego alegaban: ‘¿Cómo vas a estudiar medicina? ¿Qué vas a hacer en las clases de anatomía con los cuerpos desnudos?’ Yo obedecía fácilmente, pues era un medio muy mundano, muy de ‘gente bien’ al que yo pertenecía”.²

En aquella época, la mujer en México —al igual que en Estados Unidos y Europa— no tenía nada que ver con el mundo de los negocios o de la política, mucho menos con el del periodismo, campo dominado por hombres en casi todos sus aspectos. Al enfrentarse con un futuro de *balls*, *cocktails* y desfiles de moda que aguardaba a todas las jóvenes de su estirpe, Poniatowska se dio cuenta de que algo tendría que hacer para cambiar su insignificante destino. Doña Paulette recuerda que cuando quiso mandar a su hija a Francia, para que debutara, ella puso sus condiciones: “Elena tenía un carácter fuerte y obstinado. Decía: ‘Yo no quiero depender de nadie, y si ustedes me mandan a Europa, yo voy con mis propias pistolas, ganando mi propio viaje, pagando todo yo’”.³

Por curioso que parezca, fueron las relaciones públicas que cultivó su mamá con las *socialités* de Ciudad de México las que permitieron a Poniatowska descubrir su verdadero camino:

1 Este capítulo es una versión adaptada y con ampliaciones en ciertos temas de la biografía de Michael K. Schuessler, *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*, pres. de Carlos Fuentes (México: Aguilar, 2017).

2 *Ibid.*, 76.

3 *Ibid.*, 77.



En mi casa recibíamos *Excelsior* y leí las entrevistas de Bambi, cuyo verdadero nombre es Ana Cecilia Treviño. Una amiga de Eden Hall, María de Lourdes Correa, me dijo que su tío era el director de la sección de Sociales de *Excelsior* y me acompañó a verlo para decirle que quería ser periodista. Para salir del compromiso, Eduardo Correa me dijo: “Hazle una entrevista a mi sobrina. A ver cómo te sale y me la traes”.

Esa misma tarde acompañé a mi mamá a un coctel de la condesa Helen Nazelli —norteamericana casada con un noble italiano— para Francis White, el nuevo embajador de los Estados Unidos en México. Durante el coctel le dije a mi mami: “¿Por qué no le dices que soy periodista y quiero hacerle una entrevista?” Al presentarme con el embajador, éste me puso una mano en la cabeza y me la acarició: “Good child, good child, let her come to my office tomorrow”. Al día siguiente fui a la Embajada frente al restaurante Bellinghausen. Le hice una entrevista de lo más idiota; me regaló una foto y llevé artículo y foto a *Excelsior*.⁴

Sin embargo, a doña Paulette no le pareció apropiado que una niña de su clase y abolengo se metiera en el mundillo del periodismo, dominado por gente de bastante media clase, como ella misma diría: “En mi familia —cuenta Elena— decían que la gente bien educada no aparece en los periódicos. Entonces por un lado yo sentí que estaban bien contentos porque sus amigos les decían a mis papás: ‘¡Miren qué cosas hace su hijita!’ Pero por otro lado no era lo que ellos querían para mí”.⁵ La entrevista con el embajador White se publicó el 27 de mayo de 1953 y constituye la primera de en una serie casi infinita de diálogos que, a lo largo de 50 años, vendrán a conformar tan sólo una faceta de la obra periodística y literaria de Elena Poniatowska.

Sus primeras experiencias como periodista en *Excelsior*, según detalla la autora en entrevista, constituyen el momento de arranque y el más decisivo de su vida profesional:

Entraste a *Excelsior* en 1953, pero no exactamente como entrevistadora sino más bien como columnista social, ¿no?

—Bueno, todas las mujeres entraban a fuerzas a la sección de Sociales. Después podías ascender, pero el primer paso de una mujer en un periódico era la sección de Sociales. Cuando entré quise ponerme el seudónimo Dumbo para hacer juego con Bambi. Eduardo Correa protestó: “Aquí no

⁴ *Ibid.*, 78.

⁵ *Ibid.*

vamos a tener todos los personajes de Walt Disney. Usted se pondrá su nombre y su apellido”. Hice mis entrevistas, crónicas de sociales, todo lo que tienes que hacer dentro de un periódico.⁶

Ana Cecilia Treviño, Bambi, quien fue su compañera de trabajo durante aquel primer año en *Excelsior*, recuerda el impacto que tuvo Poniatowska desde un principio en el periódico:

Aunque había pocas mujeres en el periodismo, no creo que Elena haya tenido graves problemas. Al principio a ella no la metieron en la sección de Sociales porque no estaba de planta. A mí sí me metieron en Sociales, pero no lo hicieron por machismo, lo hicieron para protegerme. Tuvieron una idea un poquito tarada, que me podía pasar algo malo si yo trabajaba en otro medio. No lo hicieron porque yo fuera mujer. Yo se lo agradecí en el alma. Elena nunca tuvo la limitación de Sociales. Ella tiene el gran mérito de que no estudió periodismo, sino que ella se ha seguido a sí misma y eso también siento que ha sido muy bueno ya que es muy original y muy inteligente. Elena es muy inventiva y desde que empezó, sus entrevistas tuvieron un éxito enorme.⁷

Gracias a este temprano éxito, en el lapso de un año se armó tanta competencia entre Bambi y Dumbo que una no tendría más remedio que retirarse de *Excelsior*, ya que la sección no era suficientemente grande para las dos. Después de su primera entrevista con el embajador de Estados Unidos, Eduardo Correa le encargó otra. Poniatowska recuerda el pánico que le provocó su primera asignatura como entrevistadora:

Salí a la calle y me dije: “Ahora qué hago, no sé ni a quién entrevistar”. Entonces pasé frente al Hotel del Prado rumbo a San Juan de Letrán donde yo tomaba clases de mecanografía para ser secretaria ejecutiva. Iba yo a pie a mi escuela y vi un letrado que decía: “Amalia Rodrigues Canta Fados Portugueses”. Entré y dije que quería ver a la señora Amalia Rodrigues. Me preguntaron de parte de quién, y dije que era periodista de *Excelsior*. Subí, la entrevisté, hasta me dijo que podía yo escucharla gratis en el cabaret a pesar de que le pregunté: “¿Qué cosa es un fado? ¿Dónde está Portugal?”. Hacía preguntas tan estúpidas que hacía reír a los lectores.⁸

6 *Ibid.*, 79.

7 *Ibid.*, 79-80.

8 *Ibid.*, 80.



Pertenecer a la sección de Sociales era escribir crónicas y reseñas de acontecimientos sociales, hacer entrevistas era un lujo. También era ir a las más comentadas fiestas, exposiciones y cocteles de la época. Aparte de su presencia *de rigueur* en estos eventos, durante el espacio de un año Poniatowska hizo una entrevista al día con muchos personajes del medio cultural mexicano y extranjero: Cri-Cri, Andrés Henestrosa, Alí Chumacero, Cantinflas, Anna Sokolow, Juan Soriano, Gutierre y Carletto Tibón, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, Max Aub, Dolores del Río, Luis Nishizawa, Carlo Coccioli, Gabriel Figueroa, Carlos Mérida, Pita Amor, Carlos Pellicer, Jean Sirol, Octavio Paz, Henry Moore, Matías Goeritz, Manuel Toussaint, Luis Barragán y el mismísimo Santa Claus disfrutaron de un divertido diálogo con la joven reportera, que luego aparecía en la sección B de *Excelsior*.

Sorprende que, al preguntarle si con tanto trabajo los editores de *Excelsior* le ofrecieron un contrato formal, su respuesta fuera negativa:

Nada, nunca. Toda la vida he trabajado freelance. Nunca en la vida he tenido seguro social, ni una pensión. Si yo hubiera querido, quizá me hubieran dado un escritorio [...] La misoginia me persiguió desde que me inicié en el periodismo, mejor dicho, desde que quise hacer algo que fuera un poco más allá del sendero trillado, pero me di cuenta que corrían con la misma suerte las demás mujeres y que algunas llegaban hasta a desquiciarse. Había —y hay todavía— un empeño furioso por cortarles a la mujer cualquier salida que no sea la del matrimonio y la maternidad. ¿Cómo combatir ese estado de cosas? Es más fácil adaptarse que luchar, es más fácil la inacción que la acción; pero la inacción, el no hacer nada, es finalmente adaptarse. Rendirse a la larga resulta mucho más peligroso que la acción, porque destruye todo lo que llevabas dentro de ti, todo lo que podías ofrecer.

Las mujeres que destacan corren el riesgo de volverse caricaturas de sí mismas. En mi caso, hombres y mujeres esperaban que diera el traspies, detrás de las puertas o de los biombos oía yo risitas, para que la caída estrepitosa me hiciera entrar al redil-razón, me diera cuenta [de] que había escogido el mal camino. Pero también porque todo lo distinto asusta; a mí desde luego me asustó, pero también les dio miedo a los demás [...] Lo que pretendo decirte, Michael, es que para las mujeres, sobre todo en los cincuentas —no sé si ahora— ejercer la propia vocación era un desafío y un reto cotidiano que te desgastaba. Había que ser muy fuerte [...] Sin embargo, siento que mucho del tiempo que pude invertir en la creación se



me fue lamentablemente en defenderme de la otra Elena que me decía, para qué, a quién diablos le importa, a quién le estás dando tu vida, podrías estar tranquila ahora mismo, tu empeño es de risa loca, estás sacrificando demasiado, no ves a tus amigos, vete a Acapulco, ve a que te den unos masajes como todas las demás, esa gente nunca te lo va a agradecer, les echas perlas a los cerdos, no es tu medio, al rato nos vamos a morir todos y ¿qué gusto te diste?

La misoginia hizo que me sintiera casi siempre traicionada. Jamás me pagaron lo mismo que a un hombre. Jamás me dieron el mismo espacio que a un hombre, jamás el mismo reconocimiento. Jamás supe acercarme a un poderoso, al contrario “patas pa’ cuándo son” y nunca supe dónde estaba lo que me convenía. Me habría dado vergüenza hacer “lo que me convenía”. Es más, sólo mi tenacidad y en cierta forma mi inconciencia hizo que siguiera adelante. Amanecía cada mañana y no había respuesta de los directores del periódico. A mí me enseñaron que no había que reclamar nunca, que es de muy mala educación. Tenía por orgullo, y quizá todavía lo tengo, jamás haberle pedido nada a nadie. Quizá sea soberbia. También me enseñaron que no había que cobrar. Los periodistas están muy mal pagados y no soy la excepción. Todo esto se lo atribuyo a la misoginia. Claro, si me hubiera casado con un hombre rico, quizá me habría ganado el respeto de los demás, pero la sola idea de acercarme a un hombre por su riqueza me parecía un pensamiento de lacayo o de lacaya. A lo mejor, ante todo, mi orgullo es el responsable.⁹

Quizá de manera inconsciente, o tal vez como reacción a sus propias experiencias en el mundo masculino del periodismo, un afán creciente por descubrir y describir la realidad de la mujer en el mundo cultural mexicano se hace presente en la mayoría de sus entrevistadas de esa época. La mujer de Alfonso Reyes, doña Manuelita, proporciona una visión tras bambalinas de cómo era vivir con una eminencia de la literatura mexicana y universal. Lo que sigue es un fragmento de una de las entrevistas diarias que Poniatowska hizo a lo largo de 1953 y se titula “El amor tenía rizos: doña Manuelita Reyes”. En este diálogo, Poniatowska hurga en la vida conyugal de Reyes, a tal grado que doña Manuelita revela algunos aspectos íntimos —y sorprendentes— de su querido esposo. Elena comienza la entrevista enfocándose en la casa, ubicada en la calle Benjamin Franklin, y su verdadera dueña, Manuelita:

9 *Ibid.*, 81-83.

En una biblioteca prodigiosa, “la capilla Alfonsina” (así se conoce dentro y fuera de México), biblioteca de dos pisos con un pasillo, como la Palafoxiana de Puebla, viven Manuelita y don Alfonso Reyes, y desde una especie de “coro” nos recibe don Alfonso, con esa informal galantería suya, tan llena de gracia. Después vino ella. Manuelita Reyes tiene ojos de malicia; toda ella revela el sentido del humor. Es difícil expresarlo, pero de ella emana fortaleza, sutil y dulce fortaleza.¹⁰

Aunque no aparecen todas las preguntas de la entrevistadora, por el estilo de crónica que Poniatowska emplea desde un principio, se da por hecho, a partir de las respuestas, que aquéllas fueron del tipo más sencillo: ¿Cuáles son las obras favoritas de su marido? ¿Cuál es el país favorito en que han vivido? ¿Cómo se enamoraron? Es como si Elena se basara en las preguntas clave de cualquier periodista: qué, quién, cuándo, dónde, cómo. Sin embargo, algo más se entrevé a lo largo de esta entrevista que sirve para ilustrar la dinámica conyugal entre doña Manuelita y don Alfonso, pero que no es producto de las preguntas emitidas por la reportera. Por medio de la interpretación que hace Poniatowska de mujer y marido, advertimos —si bien de reojo— algunos detalles sobre su relación que no excluyen el gusto que tiene don Alfonso por los “muy hermosos objetos”, es decir, las jóvenes poetas a quienes el maestro les corregía una endecha, un cuarteto, una lira o un soneto.

En su continua búsqueda por comprender —y fomentar— el papel de la mujer en el mundo contemporáneo, Poniatowska aprovechó el “lujo” que le concedieron los directores de *Excélsior* para acercarse a ellas, hablar con ellas y aprender de ellas, aunque su profesión distara mucho de la suya. Por eso no sorprende descubrir entrevistas llevadas a cabo durante sus años de formación con personajes femeninos tan inverosímiles como Gertrudis Duby, antropóloga suiza que dedicó su vida a explorar las selvas más remotas de México, llenas de peligros, insectos y otros inconvenientes. Poniatowska se sentía atraída por esta mujer que, como ella, procuraba alcanzar sus metas en un terreno ajeno, un mundo nuevo: “Me llamaban la atención las mujeres —señala—, pero, yo naturalmente por mi cultura, me inclinaba hacia la gente que venía de Francia”.¹¹

Gracias a su insistente trabajo en las páginas de *Excélsior*, su labor pronto comienza a llamar la atención de no pocos lectores (y lectoras) y

10 *Ibid.*, 84.

11 *Ibid.*, 87.



Poniatowska consigue entrevistar a gente cada vez más destacada, como Dolores del Río. Sin embargo, ni su conversación ni sus observaciones van mucho más allá de lo esperado en una sección de sociales: una lectura amena y, a decir verdad, bastante frívola. Una cosa sí logra la joven reportera: que Dolores hable de sus valores humanos, de su manera de pensar, de actuar. A tal grado que se pone, como reza el mismo encabezado, “Contra Luis Buñuel: el sentimentalismo vale”.¹² Este concepto —considerado por algunos críticos “demasiado femenino”— tan despreciado y relegado a los contextos nada literarios de la radionovela o, en el mejor de los casos, los populares folletines que se vendían en los puestos de periódicos, es el mismo que rescata el poeta chileno Pablo Neruda al afirmar que “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”.¹³ Al mismo tiempo, es la sensación que mejor caracterizará la novela del llamado “*posboom* latinoamericano”, encabezado por escritoras como Isabel Allende y Ángeles Mastretta, y antes que ellas, Rosario Castellanos y la misma Elena Poniatowska, cuya obra literaria, para entonces todavía en estado embrionario, sacará a la luz las emociones —muchas veces de desesperación y tristeza— de protagonistas femeninas como Jesusa Palancares, Angelina Beloff o Tina Modotti. También se enriquecen y amplían —en un sentido literario— las descripciones que hace la reportera de sus entrevistados, llenas de símiles poéticos:

Una mano como palomita, dos manos como dos palomitas. Delgadas, tiernas, chiquitas, un poco esquivas, unas manos finas, con uñas duras, manos dulces que se posan levemente sobre las cosas, con cierto temblor. Con ellas, Dolores del Río sirve el té y se sirve una gran rebanada de pastel de chocolate al mismo tiempo que dice: “Me chocan las gentes que no tienen ilusión de nada [...] Quiero a los que desean lograr algo, no quiero a los ‘pazguatos’. Me siento infeliz con alguien que todo lo acepta y nada le importa. Me desesperan el ‘ni modo’ tan mexicano, el ‘mañana’ y el ‘a ver qué pasa’, y la vulgar expresión ‘me viene guango’ [...] Al contrario de lo que piensa Luis Buñuel para mí el sentimentalismo es un ‘valor en sí’”.¹⁴

12 *Ibid.*, 88.

13 Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo Verde para la Poesía*, núm. 1 (octubre de 1935): 2.

14 Schuessler, *Elenísima*, 89.

No obstante su lugar privilegiado en las páginas de *Excelsior* que le permitía entrevistar a tantos personajes del mundo cultural mexicano, Poniatowska también tuvo que ocuparse de trabajos menos ilustres, en especial en el campo de la crónica social, que cubría toda la gama de eventos sociales ocurridos en la capital mexicana durante los años 50. De hecho, poco a poco, y como veremos a continuación, la joven periodista se ocupó de tantos artículos y entrevistas que se publicaban el mismo día en la misma sección B de *Excelsior*, que pronto se vería obligada a inventar varios seudónimos por la sencilla razón de que ella no podía firmar tantas veces en el mismo diario con su nombre real. Por lo visto, nunca se quejaba de estas asignaturas, ya que le proporcionaban la oportunidad de conocer a mucha gente del medio intelectual y literario de México, que en aquel entonces Poniatowska desconocía.

Si bien al llegar de Estados Unidos no sabía nada de su país materno —no le sonaban los nombres de Alfonso Reyes, Octavio Paz o José Clemente Orozco—, debido a sus contactos sociales, muchos obtenidos por medio de su madre, y gracias a su dominio de tres idiomas, Elena era la más indicada para asistir a estos eventos. Resulta curioso el hecho de no emplear su nombre hispanizado en estas breves notas, ya que opta por la versión francesa, su nombre verdadero: Hélène o Anel, (casi) Elena al revés. Según ella, los mismos directores del periódico fueron quienes le dijeron que su nombre no podía aparecer tantas veces en la misma sección y, por tanto, tendría que inventar otros nombres —seudónimos— para encubrir el hecho de que muchas veces publicaba dos o tres artículos el mismo día y en la misma sección. No obstante, Poniatowska insiste en que nunca tomó una decisión consciente respecto a qué nombre emplear en dado artículo o nota: “Yo no hacía ninguna distinción. Simplemente sabía que no podía firmar cinco veces en el periódico Elena Poniatowska. Pero en general, las entrevistas las firmaba con mi nombre. Las demás eran lo que se llaman notas”.¹⁵

Sea como sea, al firmar sus notas de sociales con el nombre elegante de Hélène o Anel, ella podía competir con otros ya establecidos cronistas de la sociedad mexicana, entre quienes se encontraban nombres tan extravagantes como el del Duque de Otranto, así como Carlos León, Rosario Sansores y Agustín Barrios Gómez, autor de la consabida columna Ensalada Popoff.

15 *Ibid.*, 90.

Antes de proseguir, es importante señalar que fue justamente otra mujer mexicana: la poeta y periodista yucateca Rosario Sansores (1889-1972) quien merece ser reconocida como forjadora de la crónica de sociales “moderna” en el México del siglo xx, pues ella inventó su célebre estilo de hacer reseñas de bodas, primeras comuniones, aniversarios, etcétera, durante su larga estancia en La Habana, Cuba, donde trabajó para varios periódicos, incluyendo el *Diario de la Marina* y la revista *Bohemia*. En 1932 Sansores regresa a México y pronto empieza a colaborar en varias revistas como *Hoy* y *Todo*, donde pone en práctica lo que había aprendido durante su larga estancia habanera. En 1957 entra a *Novedades*, el mismo periódico donde trabajaba Poniatowska, quien había dejado *Excélsior* en 1954 a raíz de sus diferencias con la mencionada Bambi. Rutas de Emoción, la columna que publicaba Rosario semanalmente en las páginas del diario, pronto se convirtió en el estándar de excelencia para las familias “bien” de Ciudad de México, las cuales esperaban con ansia la llegada de la cronista para dar inicio a su evento; si no aparecía reseñado por la periodista en su famosa columna, era como si nunca se hubiera llevado a cabo.

La moda femenina constituía una parte inevitable del trabajo periodístico de la mujer a mediados del siglo xx, sin embargo, al preguntarle sobre el tema, la respuesta de Poniatowska fue tajante: “No me interesaban nada esos asuntos”. A lo largo de sus entrevistas, artículos y crónicas de este periodo de formación, se concentra cada vez más en escudriñar la vida y manera de ser de la mujer mexicana; aunque no siempre dibuja los estratos más bajos de la sociedad mexicana, se puede observar un interés paulatino en retratar una realidad muy lejos de la suya.

Durante sus primeros años de periodista, le llaman más la atención aquellos seres excepcionales sólo relacionados entre sí por el hecho de pertenecer al género femenino. Si bien pareciera que la joven entrevistadora quedó fascinada con las estrellas del momento, siempre se puede entrever —a conciencia o no— un intento por descubrir algo más profundo en estos personajes, más allá de los secretos de sus cinturas de avispa, sus amores y sus modistas. Poniatowska logra que estas mujeres reflexionen y hablen sobre la manera en que ellas mismas se ven, y sobre cuáles son realmente las cosas que más les importan en su profesión.

A pesar de su creciente éxito en el ámbito de la entrevista cultural, los editores de *Excélsior* nunca olvidaron que “Elenita” originalmente fue contratada para hacer notas sociales, ya que los lectores (o más bien las lectoras) de la sección B (Sociedad y eventos varios) tenían que estar bien



informados sobre las actividades de las clases acomodadas de la época. De modo que no sorprende la publicación de docenas de minirreportajes dedicados a bodas, comuniones y otros eventos cotidianos de la “alta sociedad” de la capital mexicana. Si bien éstos tratan temas banales por su naturaleza, la reportera siempre encuentra la manera de personalizarlos y darles un giro a través de sus a veces peculiares —y aparentemente despistadas— preguntas. Esto ya atestigua un intento por profundizar y ver más allá de la moda imperante en Francia y México, para concentrarse en aspectos más complejos de su sujeto o del evento llevado a cabo dentro de los lugares (clubs, restaurantes, galerías) más exclusivos de la capital mexicana, un asomo de radiografía crítica incipiente de las élites mexicanas.

Poco a poco, Poniatowska deja a un lado la candidez de niña afrancesada, de buena familia, con buenas maneras y mejores intenciones, al encontrarse con personajes tan memorables como el Santa Claus, con quien se topó un día en una tienda departamental de Ciudad de México. En esta entrevista, titulada “Los niños buitres”, Elena asume el papel de una jovencita cuyos padres le confiesan que Santa Claus no existe, y de repente se sumerge en una cruel realidad humana que antes ni siquiera sospechaba. Este personaje causó gran asombro a la incipiente ensayista, tanto así que la mañana de Nochebuena de 1953, pocos días después de que saliera dicha entrevista, Poniatowska publica su primer artículo con una marcada conciencia sociopolítica: una reflexión sobre lo artificial —e injusta— que es la Navidad para la mayoría de los mexicanos. La entrevista apareció en la sección Modas. Clubes. Sociedad y eventos varios de *Excelsior*, el sábado 19 de diciembre de 1953; y su introducción, parecida a un pequeño cuadro de costumbres, está calculada para despertar los ánimos navideños de sus lectores, a fin de ir desenmascarando una celebración regida por intereses monetarios, siempre acompañados por un desbordante cinismo. Ambas actitudes son en todo momento ajenas al regocijo general que antes provocara la temporada:

Entrevista con Santa Claus. La presentimos. Será una entrevista dulce y sentimental (de esas que no le gustan a Luis Buñuel), cargada de bolas de Navidad, de ojos cintilantes llenos de asombro y de pequeña angustia. Haremos algo reconfortante y burgués como tumbarnos en un sillón de peluche. Llenaremos cuartillas de voces cristalinas, de risas, de anhelos infantiles, de esperas de velas, de chimeneas y venados. Colgaremos calcetines y zapatos llenos de esperanzas. Pondremos niños que no duermen y ruidos



extraños en todos los rincones de la casa. Hablaremos de la ilusión reflejada en las esferas de Navidad, brillantes y frágiles como burbujas de espejo. De las cenas de Navidad, con pavo y *plum pudding*. Haremos una entrevista a gusto, nada trabajosa, compacta y espesa de tranquilidad.¹⁶

No obstante, al iniciar el diálogo con don Félix Samper Cabello, la joven reportera se da cuenta de que algo no está bien, ya que este robusto caballero recuerda más bien a un Ebenezer Scrooge que a un san Nicolás:

—Don Félix, Santa Claus, ¿por qué le gusta hacer de Santa Claus?

—Sin esperar contestación, escribimos ya: ¿Por amor a los niños? ¿Por solidaridad con sus ilusiones? ¿Para contribuir a su felicidad? Pero, qué horror... He aquí lo que nos dice don Félix.

—Porque aquí me pagan muy bien. Gano más en veinte días que en tres largos meses.

(Qué hombre tan materialista... Pero es culpa nuestra. La pregunta no estuvo atinada.)

—¿Y a los niños los quiere usted?

—Durante los veinte días de mi trabajo, sí. (Dios mío, esto va de mal en peor.)

—Pero, ¿la ilusión de los niños, don Félix? A usted, ellos sí lo quieren.

—Me quieren porque creen que yo les voy a dar algo. Vienen a mí, ya con los primeros brotes del egoísmo, los primeros “yo quiero”. A veces parecen cochinitos.¹⁷

A pesar del repentino impacto provocado por estas inesperadas respuestas, Poniatowska pronto se recupera del golpe inicial y prosigue la plática tan sólo para descubrir, horrorizada, que este Santa Claus se refiere a sus pequeños admiradores como “niños buitres”. En un esfuerzo para darle a Santa un poco de sopa de su propio chocolate, la reportera le pregunta lo inesperado, pero inevitable:

—Usted, a otro Santa Claus, ¿qué le pediría?

—Una casita, donde morir solo, pero calentito. Sabe usted, yo he viajado mucho. He sido rico y pobre, pintor y escultor, soy catedrático de la Uni-

16 Elena Poniatowska, “Los niños buitres”, *Modas. Clubes. Sociedad y eventos varios*, *Excélsior*, 19 de diciembre de 1953; cf. Schuessler, *Elenísima*, 96.

17 Citado en Schuessler, *Elenísima*, 97.



versidad, y fui maestro hasta de monjas, pues di una serie de cursos en un claustro. Soy actualmente artista de cine, pero no me llaman por veinte mil razones. Y ahora doy clases de italiano. Quise ser tenor, porque tengo una voz bonita, pero no llegué más que a soñar en italiano.¹⁸

Hacia el final de la entrevista, Santa le permite pedir un deseo, y Elena hace un último intento por rescatar la felicidad de la temporada con una inocente imploración:

—Que me diga usted que la Navidad es bella, que la humanidad no es estúpida, que los niños no son cochinitos, que la política de México...

—Como dice Dumas hijo, “nacemos sin dientes, sin pelo y sin ilusiones. Morimos igual, sin dientes, sin pelo y sin ilusiones...”. Cuando muera, que me vistan de Santa Claus, y que me pongan ese letrero que usted desea. “La Navidad es bella, los niños no son cochinitos y la política de México ya va por mejores caminos”.¹⁹

Este primer reportaje de conciencia social publicado por Elena Poniatowska ilustra que su educación superior nada tuvo que ver con la Universidad La Salle: más bien, es egresada de “La Universidad de la calle” y, por lo visto, la joven escritora saca una importante lección en disidencia social, política y humana, de boca de aquel Santa Claus.

Después de reflexionar sobre las verdades reveladas por este bigotudo señor disfrazado de terciopelo rojo y forrado de armiño, Poniatowska se sienta frente a su máquina de escribir para asimilarlo por escrito. Primero que nada, descubre su interés sincero por los llamados “niños de la calle”, a los que bautiza “niños estrellas”. Gracias a tan inverosímil tutor, de repente reconoce los “brillos artificiales” y la “risa comercial” navideños. Este artículo fundamental apareció en las páginas de *Excelsior* el jueves 24 de diciembre de 1953.²⁰

Ya en 1954, menos de un año después de su primera entrevista con el embajador de Estados Unidos en México, se descubre un estilo propio —una marca patente, por así decirlo— en las entrevistas de Elena Poniatowska. Un cierto hibridismo entre la crónica y la entrevista formal parece ser la receta que ha utilizado provechosamente a lo largo de su

18 *Ibid.*, 97-98.

19 *Ibid.*, 98.

20 *Ibid.*, 99.



trayectoria como escritora y periodista, a tal grado que los dos géneros comienzan a confundirse en un sincretismo literario creador de reportajes que, en vez de limitarse a un parrafito de notas introductorias —es decir, una pequeña nota biográfica—, hacen alarde de su personalidad e inundan toda la entrevista. Tal es el caso de la “entrevista” sostenida con la portera del Hospicio Cabañas, en la que la presencia de Poniatowska se incorpora casi íntegramente dentro del reportaje. Al mismo tiempo reconoce su marcada diferencia con mucha de la gente con que se topa en la calle. De esta manera, se obliga a asimilar la distancia abismal que existe entre el mundo de sus años formativos y la dura realidad vivida por la mayoría de sus paisanos, tan fielmente captada y trasladada a paredes y capillas por el muralista jalisciense José Clemente Orozco.

Al entrar en la capilla Tolsá, los visitantes enfrentan un mundo sombrío, “sitiados por el arte agresivo de Orozco”, pues ahí se encuentra el hombre “preso en sus terribles inventos, en su técnica destructora”.²¹ Poniatowska advierte a sus lectores para que se preparen antes de entrar, porque pueden “salir de manera violenta, tal vez como los mercaderes salieron del templo”. Se puede argumentar que es poca cosa, pero en este contexto se aprecia el acercamiento a lo real y cotidiano de la vida en México —y su historia— e incluso la sutil evangelización de sus lectores, en su mayor parte gente acomodada, cuyo mayor dilema es el de no saber qué regalo hacerle a su pareja para el día de San Valentín: un perfume o una corbata. Dicha crónica, como todas las de esta primera etapa del desarrollo de Elena, apareció en la sección Sociedad y Eventos del diario *Excelsior*, el viernes 8 de enero de 1954.

Otra importante faceta que brilla en el desarrollo de la joven entrevistadora se descubre en una charla que sostuvo con Juan Rulfo, publicada en *Excelsior* el 10 de enero de 1954. Aparte de incorporar sus propias observaciones en forma de crónica, persiste en sus sorprendentes preguntas, a veces tan simples que dejan sin palabras al entrevistado, especialmente en el caso de Rulfo: “Espéreme un momento —dice Rulfo—. Yo soy de chispa retardada, y usted me pregunta así nomás a boca de jarro...”. En su charla, Poniatowska también demuestra su incipiente conocimiento de la cultura en México al unir dos hilos y dos medios: literatura y pintura. De esta entrevista aprende mucho, especialmente en lo respectivo al valor del testimonio, forma literaria que con el tiempo haría completamente suya.

21 *Ibid.*, 103.

Como he señalado a lo largo de este ensayo, una nota que forma parte de la sinfonía de palabras que compone la obra literaria y periodística de Elena Poniatowska ha sido su creciente preocupación y afán por explorar y —de manera implícita— cuestionar el papel de la mujer en el mundo cultural de México a mediados del siglo xx. Fiel testimonio de este interés lo descubrimos en sus primeras entrevistas, ya citadas. A esta creciente preocupación por documentar e interpretar la experiencia vital y profesional de sus congéneres, muchas, si no todas, como ella, provenientes de las clases privilegiadas de Ciudad de México, se añade un gradual interés por descubrir al “México profundo”. Por supuesto, este México no incluye al país de su propia clase socioeconómica, cuyos miembros nunca la impresionaban con su manejo del francés ni por sus modistas extranjeros; más bien circunscribe a los mexicanos que Poniatowska había observado desde niña y sobre quienes aprendió mucho gracias a las enseñanzas de doña Magda, su nana. Magda Castillo fue una figura central en el desarrollo de la pequeña francesa que, en aquellos años, aprendía a ser mexicana y que algún día describiría lo mexicano a los mexicanos. Entre muchas lecciones primordiales, le enseñó a hablar español, pues al llegar a México con apenas 8 años, Elena y su hermana Kitzia sólo hablaban francés y a su mamá —mexicana de nacimiento, cosa que ignoraban al principio sus dos hijas— le importó más que sus niñas tuvieran una educación formal en inglés, impartida por las *misses* de la Oxford School, a que aprendieran el idioma oficial de su país adoptivo, el que ellas asimilarían en la calle, en el mercado, en los pueblos.

En este contexto políglota, se incubaba la obra literaria de Elena Poniatowska, una que, como veremos a continuación, oscilará entre el periodismo y sus múltiples géneros (entrevista, crónica, reseña) y la creación literaria propia de las bellas artes: novela, cuento, teatro, poesía.

A lo largo de los años, incluso después de haberse convertido en una de las escritoras más premiadas y leídas del México contemporáneo, Poniatowska nunca se alejó de sus raíces periodísticas. Seguía haciendo entrevistas, género que ejerce a manera tan suya en libros como *Palabras cruzadas* (1961), *Domingo siete* (1982) y *¡Ay vida, no me mereces!* (1985), para culminar en su colección de diálogos en ocho volúmenes que lleva por expansivo título *Todo México* (1990-2003). Notablemente, pero de manera paulatina, algunos de estos diálogos comienzan a entretenerse con su embrionaria obra literaria a partir de libros clave como *Hasta no verte Jesús mío* (1969), en el que Poniatowska retrata a Josefina Bórquez, una mujer

rezongona y temible —una verdadera fuerza de la naturaleza— que Elena conoció al entrevistar a algunos reos del “Palacio Negro” de Lecumberri: a los líderes ferrocarrileros encarcelados en 1959 por la huelga encabezada por Demetrio Vallejo que había paralizado el país el año anterior.

Según la autora, *Hasta no verte Jesús mío*, tal vez su novela más encomiada, constituye, sobre todo, una larguísima entrevista a la que sometía todos los miércoles durante más de un año —y muchas veces a regañadientes— a Josefina Bórquez, exsoldadera, lavandera de profesión, lenguaraz como pocos y residente de una triste vecindad ubicada en el oriente del entonces Distrito Federal. Al final, las entrevistas que llevaba a cabo Poniatowska con Jesusa resultaron ser tan largas y tan exhaustivas que, en cierto sentido, recuerdan el trabajo de campo de sociólogos y antropólogos, una cualidad inherente que trasciende tanto el tiempo apresurado como el espacio limitado del periodismo. En este marco, el minucioso diálogo que Poniatowska estableció y cultivó con Jesusa/Josefina nos recuerda el trabajo del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, cuyas entrevistas, que luego conformarían el libro *Pedro Martínez: un campesino mexicano y su familia* (1962), Poniatowska ayudó a transcribir y a quien, según ella misma señala, leía desde bastante joven. A pesar de esta similitud formal, los fines de cada autor eran muy distintos: “Ni el doctor en antropología Oscar Lewis, ni yo asumimos la vida ajena [...] Para Oscar Lewis, los Sánchez se convirtieron en espléndidos protagonistas de la llamada ‘antropología de la pobreza’. Para mí Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se la sacó a los Sánchez”.²²

Quizá inspirada en sus propias lecturas, Poniatowska inserta la historia de Jesusa/Josefina dentro de la estructura narrativa de la novela picaresca, género literario desaparecido en México desde la época del *Pensador Mexicano*, fundado por Joaquín Fernández de Lizardi, cuyo *Periquillo Sarniento* (1814) narra las peripecias de su antihéroe homónimo y es considerado por algunos críticos como la primera novela mexicana. Un siglo y medio después, *Hasta no verte Jesús mío* llegó a constituir un verdadero hito de la narrativa mexicana del siglo xx y, como tal, creó varias secuelas genéricas; entre las más extraordinarias se encuentra *Adonis García, vampiro de la Colonia Roma* (1979), novela neopicaresca de Luis Zapata que narra las aventuras, sueños y desengaños de un joven prostituto, o chichifo, de Ciudad de México.

²² Elena Poniatowska, “Vida y muerte de Jesusa”, en *Luz y luna, las limitas* (México: Ediciones ERA, 1994), 51.



De modo que, por sus características tanto esenciales como formales, se puede considerar esta novela de Poniatowska como una especie de híbrido, un libro sincrético que se encuentra a caballo entre el periodismo y las bellas letras; en este caso, el producto de la confluencia de la entrevista testimonial con un género literario que tuvo su génesis en la novela anónima española *El Lazarillo de Tormes* (ca. 1554). Como la de Poniatowska, el *Lazarillo* es la historia de un pícaro (en su caso, una pícaro) cuya vida y desventuras son narradas siempre en la primera persona del singular y que sirven, de manera implícita (pero a veces explícita), para denunciar algunas de las grandes injusticias de la sociedad que le tocó vivir a la protagonista. En el caso de Jesusa, toca el periodo de la posrevolución mexicana, conflagración en la que ella había participado, arriesgando su vida en numerosas batallas, para luego ser olvidada y marginada por las nuevas autoridades revolucionarias. Como una respuesta a este ninguneo de toda una vida al servicio de su país, Jesusa/Josefina se vuelve prosélita de una secta del cristianismo: la obra espiritual y su líder terrenal, el padre Elías, también conocido como Roque Rojas.

Algunas obras de Elena Poniatowska examinan y transforman otro género periodístico: el de la crónica.²³ Esto se observa desde el principio de su carrera literaria en las páginas ilustradas de su tercer libro, *Todo empezó el domingo* (1963), una recopilación de reportajes periodísticos que —como en una serie de estampas costumbristas— retratan las actividades del pueblo mexicano el día domingo y que aparecieron en el periódico *Novedades* a partir del 24 de noviembre de 1957. El libro fue publicado seis años después por el Fondo de Cultura Económica, ilustrado con dibujos del grabador Alberto Beltrán, quien, además de ser egresado del Taller de la Gráfica Popular, tenía tendencias políticas de izquierda. Según recuerda Poniatowska: “Alberto Beltrán dijo que quería hacer los dibujos de los artículos que yo hacía. Luego me pro-

23 En su importante estudio sobre el afamado escritor y cronista mexicano Carlos Monsiváis, Linda Egan señala que, a diferencia de un reportaje tradicional, la “nueva crónica” incorpora imágenes e impresiones a los simples hechos, lo cual hace que la verdad de la historia reportada trascienda para convertirse en lo que Egan ha bautizado como una “realidad simbólica”. En este contexto, los hechos se expanden para tener más impacto, pero también para atrapar la imaginación del lector. Es más: adquieren más importancia al encaminar lo “local” hacia lo “universal”. Por ende, según la autora, estos textos se vuelven literarios porque su relevancia, al contrario del periodismo tradicional, nunca caduca; Linda Egan, *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo* (México: FCE, 2004), 141-176.



puso que fuéramos a ver qué hace la gente pobre los domingos. Yo no conocía la ciudad y él me la descubrió”.²⁴

El libro fue bien recibido por la crítica y marca una pauta en la obra embrionaria de Poniatowska, como lo haría definitivamente la publicación de un texto que retrató un momento tanto trágico como transformativo en la historia contemporánea de México: *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* (1971).

En medio de las entrevistas de cada miércoles con su admirada Josefina Bórquez, y como una sombra infausta que fue encubriendo la felicidad que brinda el éxito editorial y el despertar político de una joven periodista e incipiente escritora, el 2 de octubre de 1968, Poniatowska se enfrentó a una tragedia humana cuyas dimensiones ni siquiera pudo imaginar y que, al principio, no pudo —ni quiso— reconocer. La muerte y detención de cientos de estudiantes mexicanos ocurrida a las 6 de la tarde aquel día en la Plaza de las Tres Culturas vivirá siempre en el recuerdo colectivo de los mexicanos, especialmente los que experimentaron en carne propia lo que después sería bautizado como “La noche de Tlatelolco”. Tal fue el caso de Elena, ya una mujer de 36 años, casada con el astrofísico Guillermo Haro y cuyo hijo Felipe había nacido el 4 de junio de ese año. Al día siguiente de la masacre, y aún presa de la incredulidad a pesar de lo que le habían contado sus amigos, Elena decidió ir a Tlatelolco, al lugar de los hechos, y así comenzó la investigación para su libro testimonial más polémico y, a la vez, más celebrado, *La noche de Tlatelolco*.

Si bien al principio el libro fue víctima de la censura por parte de elementos de la Secretaría de Gobernación, pues no querían que se dieran a conocer los detalles que señalaban la directa participación del ejército mexicano en la masacre, a principios del siglo XXI, el libro cuenta con más de 600 mil ejemplares vendidos.

Del devastador testimonio de tantos individuos: padres de muertos y desaparecidos, líderes de sindicatos universitarios y de preparatoria, intelectuales, poetas y otros cuya única relación fue la de estar —en menor o mayor grado— involucrados en los eventos desencadenados aquella tarde durante un mitin estudiantil que se llevaba a cabo en una de las plazas del enorme conjunto multifamiliar, Poniatowska creó un coro de voces a su vez atónitas y estremecidas que, combinado con las noticias oficiales de la burocracia institucional, dio cuerpo a un libro decisivo en forma de

24 Citado en Schuessler, *Elenísima*, 152.



collage. A *La noche de Tlatelolco* le seguirían otros libros de crónicas políticas, entre ellos *Fuerte es el silencio* (1980), *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988) y *Amanecer en el zócalo: los 50 días que confrontaron a México* (2007), la historia del movimiento colectivo organizado para impugnar la nunca comprobada victoria del candidato del PAN, Felipe Calderón, en las elecciones presidenciales de 2006. La situación provocó una masiva muestra de desobediencia civil, atiborrando Paseo de la Reforma y el centro de la ciudad con miles de indignados que colocaron tiendas de campaña o dormían a la intemperie, guarecidos sólo por pedazos de cartón; al mismo tiempo estudiaban, se entretenían, tomaban talleres, pero, sobre todo, rechazaban la supuesta derrota de su candidato del PRD, Andrés Manuel López Obrador.

Para concluir, quisiera presentar algunos aspectos generales de la obra de Elena Poniatowska que sirven para ubicarla dentro de su época histórica y su contexto político. Gracias a su génesis, temática, tratamiento y estructura, se puede señalar la afinidad de varias de sus obras más celebradas con el llamado “nuevo periodismo”, una corriente periodística nacida en Estados Unidos en los años 60, producto de los movimientos sociales y políticos emblemáticos de esa misma década y la siguiente —la Guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles y los de la mujer— cuyos miembros formaban un grupo permeable y disímil de reporteros y escritores, muchos ya legendarios, como Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer y Joan Didion, entre otros.²⁵ Algunas características esenciales del “nuevo periodismo” bien se pueden encontrar en varios libros de Elena Poniatowska, por ejemplo, en *Hasta no verte Jesús mío*, donde la autora se desaparece para dejar hablar sólo (en este caso, en primera persona) a la protagonista, “de tal forma que se presente al lector cada escena a través de los ojos del personaje particular, para dar la sensación

25 A pregunta expresa, Poniatowska describe sus primeros acercamientos al *new journalism* y cómo este novedoso modo de hacer periodismo incidió en el suyo: “Del New Journalism me habló Carlos Monsiváis mucho después pero yo había iniciado antes una forma de periodismo basada en las voces escuchadas en la calle, en manifestaciones e incluso en las azoteas de las que hablé. Leí mucho muy tarde a Truman Capote, a quien sí leí más joven fue al antropólogo Oscar Lewis, quien venía a México con su familia. Incluso lo conocí y lo traté. Él trabajaba con jóvenes mexicanos —no sé si universitarios— que iban a la vecindad que él escogió para escribir su muy exitoso *Los hijos de Sánchez*. Lo conocí a través de Alberto Beltrán, quien hizo los dibujos de sus textos. Vino a México a proseguir el trabajo de otro antropólogo norteamericano que trabajó en Tepoztlán, cuyo nombre olvido. La familia Sánchez era tepozteca también y se mudó a la ciudad de México”; Elena Poniatowska, comunicación personal, 15 de enero de 2021.



de estar metido en su piel y experimentar lo mismo que él” (o ella).²⁶ En otras palabras, esta novela que recrea y celebra la vida de una mujer procedente del “México profundo” es también representativa de lo que Tom Wolfe, uno de los practicantes más notorios del “nuevo periodismo”, llama “punto de vista en tercera persona” y, como tal, también se podría incluir dentro del subgénero de la “novela testimonial”, una variante importante de la “novela de no-ficción” (*non-fiction novel*).²⁷ A su vez, y siguiendo las características que enumera María del Carmen Fernández Chapou, *Hasta no verte Jesús mío* “reproduce textualmente las palabras del personaje, con sus interjecciones, redundancias, entonaciones y modismos de lenguaje, con el fin de retratar mejor a los personajes”.²⁸

Respecto a sus libros de crónicas, se puede señalar *La noche de Tlatelolco* como el más representativo de este nuevo modo de hacer periodismo, ya que presenta al lector la reconstrucción de los terroríficos eventos escena por escena, con sus respectivas acciones y personajes, saltando de un cuadro a otro, como una especie de *collage*, o en cierto sentido, parecido a la lente de una cámara que se posa en una escena sólo para moverse —como una especie de caleidoscopio— a otro punto de acción, tal vez en un intento por “recurrir lo menos posible a la mera narración histórica”; es decir, lineal, homogénea.²⁹

Sin embargo, esta crónica colectiva de una tragedia nacional no constituye, *sensu strictu*, la primera vez que la autora emplearía las técnicas después asociadas con el “nuevo periodismo”. Ya desde su “crónica costumbrista”, *Todo empezó el domingo*, se vislumbran algunas de las características más emblemáticas de esta nueva manera de hacer periodismo; en palabras de Fernández Chapou, “la monótona realidad cotidiana es vista con los ojos nuevos de un observador sin prejuicios que va descubriendo aspectos muchas veces absurdos, a veces incluso terroríficos, y, por supuesto, insospechados para un observador tradicional anclado en una perspectiva tan falsa como arcaica”.³⁰

Sin duda, Poniatowska no es la única representante de las innovaciones que se llevaron a cabo en el mundo periodístico y literario del siglo

26 María del Carmen Fernández Chapou, “Las letras del nuevo periodismo”, *Revista Mexicana de Comunicación* 16, núm. 88 (2004): 20.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, 21.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, 22.



xx mexicano, aunque es uno de sus pilares más originales y coherentes. En este contexto, habría que mencionar a sus grandes amigos, miembros también de la generación de medio siglo y “ángeles de la guarda”, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, quienes también reaccionaron a las circunstancias y, de tal modo, sembraron nuevos caminos en el mundo —hasta entonces subordinado al Gobierno y su único partido— del periodismo nacional. Algunas de sus crónicas son también ejemplos de la manera en que, a partir de su incorporación en los medios informativos, una nueva forma de relatar (e interpretar) la realidad ha dado como dolorosos frutos formas novedosas de escribir estas historias. En cuanto a los modelos que ellos emplearon (e imitaron) en la creación de sus obras, aunque no se sabe a ciencia cierta si leyeron en su momento a autores estadounidenses del “nuevo periodismo”, se puede imaginar que sí, y en español, puesto que, por ejemplo, *A sangre fría*, de Truman Capote, fue traducida por María Luisa Borrás y publicada por la editorial catalana Bruguera en 1966.

En este breve recorrido por la vida y obra de Elena Poniatowska, se advierte que a través de sus múltiples entrevistas que abarcan más de medio siglo, sus innovadores libros de crónicas y testimonios, y sus novelas testimoniales y biográficas, ella ha reinventado —a propósito o no— géneros tradicionales tanto del periodismo como de la creación literaria. Si bien Poniatowska ha disfrutado de un enorme éxito como periodista y escritora, siempre se mantuvo un poco lejos de los círculos literarios de la élite. Como periodista, anduvo tras la noticia y, por estar reportando día y noche, nunca tuvo tiempo de participar en la sociedad literaria. Además, desde muy joven empezó a creer que había que hacer libros útiles, libros para su país, lo cual hacía exclamar a Carlos Fuentes: “Mira a la pobrecita de la Poni, ya se va en su ‘vochito’ a entrevistar al director del rastro”.³¹ Por lo visto, el precio de las cebollas y los jitomates, los desalojos y las invasiones de tierra resultaron para ella mucho más importantes que los estados de ánimo o las vanguardias literarias del momento.

Quizá por eso un día me explicó, mientras escribía su biografía, que algunos escritores la consideran “la cocinera, la barrendera, la criada que está limpiando los escusados de la gran casa de la literatura”.³²

31 Citado en Schuessler, *Elenísima*, 19.

32 *Ibid.*

Bibliografía

- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Fernández Chapou, María del Carmen. “Las letras del nuevo periodismo”. *Revista Mexicana de Comunicación* 16, núm. 88 (2004): 18-23.
- Neruda, Pablo. “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo Verde para la Poesía*, núm. 1 (octubre de 1935): 2.
- Poniatowska, Elena. *Amanecer en el Zócalo. Los 50 días que confrontaron a México*. México: Planeta, 2007.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La literatura de la Onda*. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- Poniatowska, Elena. *Domingo 7*. México: Océano, 1982.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Ediciones ERA, 1969.
- Poniatowska, Elena. *Luz y luna, las lunitas*. México: Ediciones ERA, 1994.
- Poniatowska, Elena. *Nada, nadie: las voces del temblor*. México: Ediciones ERA, 1988.
- Poniatowska, Elena. “Los niños buitres”. Modas. Clubes. Sociedad y eventos varios. *Excelsior*, 19 de diciembre de 1953.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México: Ediciones ERA, 1971.
- Poniatowska, Elena. *Palabras cruzadas. Entrevistas*. México: Ediciones ERA, 1961.
- Poniatowska, Elena. *Todo empezó el domingo*. Dibujos de Alberto Beltrán. Volumen especial de la Colección Vida y Pensamiento de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Poniatowska, Elena. *Todo México*. 8 volúmenes. México: Diana, 1990-2003.
- Poniatowska, Elena. “Vida y muerte de Jesusa”. En *Luz y luna, las lunitas*. México: Ediciones ERA, 1994.
- Schuessler, Michael K. *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*. Presentación de Carlos Fuentes. México: Aguilar, 2017.





Daniela Suárez

Si atendemos a lo dicho por el propio Carlos Monsiváis (1938-2010) —el más fundamental de los críticos y periodistas culturales de la segunda mitad del siglo xx mexicano y latinoamericano—, “describirse es ir existiendo”.¹ En este conjuro escritural, la crónica monsvaisiana ocupa un lugar privilegiado en el que confluyen y se revelan, acaso formándose también, diversos cauces de la historia cultural, literaria y política de México. Su pluma sumamente prolífica lo constituye, a lo largo de 50 años, en una figura admirada por su veracidad, su sentido crítico y sus inigualables dosis de ironía y humor que elucidaron momentos coyunturales de la historia mexicana, convirtiéndolo en un referente indispensable en cualquier adquisición que verse sobre el periodismo cultural de nuestro continente.

Carlos Monsiváis es autor de una vasta obra, en buena parte recogida en antologías de crónica: *Días de guardar* (1970), *Amor perdido* (1977), *Escenas de pudor y liviandad* (1981, 1988), *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza* (1987), *Los rituales del caos* (1995), “No sin nosotros”. *Los días del terremoto* (2005), *El 68, la tradición de la resistencia* (2008) y *Apocalipstick* (2009). Monsiváis también contribuyó en el diseño del campo literario y cultural mexicano, con estudios sobre Salvador Novo y Amado Nervo, entre otros, y a través de su *Antología de la poesía mexicana del siglo xx* (1966) y de la de cuento, *Lo fugitivo permanece* (1994). Asimismo, el prólogo de *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (1980), colección única en su género, sigue siendo un texto indispensable para cualquier estudioso del periodismo mexicano. El autor de *Las herencias ocultas* (2007) también escribió ensayo, como su importante *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*

¹ Carlos Monsiváis, Prólogo a *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (México: Ediciones ERA, 1992), 28.

(2000), y es considerado pionero de los estudios culturales de nuestro continente. Además, en *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982) hace gala de una de sus facetas menos conocidas, la de cuentista.

Monsiváis fue un rostro reconocible y reconocido por su omnipresencia en los medios de comunicación mexicanos, donde su pluma jugó un papel decisivo en el establecimiento de una prensa más abierta y plural. Inició su carrera con *El cine y la crítica*, un programa transmitido por Radio Universidad de la UNAM que, recuerda Sergio Pitol, fue “popularísimo” gracias a la diversificada cultura, a la inteligencia y al ingenio monsvaísianos, “un permanente chubasco que cae sobre el desierto de la solemnidad que caracteriza” el medio mexicano.² Esa frescura lo convirtió en una voz permanente de la conciencia mexicana, a través de sus colaboraciones en diversas revistas y periódicos: *Proceso*, *Nexos*, *La Jornada*, *unomásuno*, *Excelsior*, *Reforma*, *El Financiero*, *El Universal*, *Letras Libres*, *Este País*, *Siempre!*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Sucesos para Todos*, *Política*, *Eros*, *Personas*, *Medio Siglo* y *Estaciones*, entre otras. Su célebre columna semanal, *Para Documentar Nuestro Optimismo*, luego subtitulada “Por mi madre, bohemios”, se mudó de casa (*La Cultura en México*, *La Jornada*, *Proceso*) en varias ocasiones a lo largo de más de 30 años y emergió como una crítica incisiva y novedosa al régimen priísta del 68 y sus violencias, para consolidarse como una colección de contradicciones y humor involuntario en voz de los protagonistas de la política nacional.

La crítica de Monsiváis ha identificado las diversas tradiciones que conforman la renovación estilística emprendida por el mismo cronista mexicano: Linda Egan lo vincula al nuevo periodismo estadounidense, en particular al *radical chic* de Tom Wolfe;³ Ruffinelli subraya su diálogo con otro novoperiodista, Truman Capote;⁴ Sánchez Prado lo coloca dentro de la tradición del liberalismo mexicano;⁵ Jean Franco, por su parte, observa que el concepto de “cultura” manejado por Monsiváis guarda una estrecha relación con el de Raymond Williams, padre de los estudios culturales

2 Sergio Pitol, “Con Monsiváis, el joven”, en *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*, comp. de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 339-358.

3 Linda Egan, “Carlos Monsiváis ‘Translates’ Tom Wolfe”, en *Mexico Reading the United States*, ed. de Linda Egan y Mary K. Long (Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2009), 99-115.

4 Jorge Ruffinelli, “La crónica como práctica narrativa en México”, *Hispanic Journal* 8, núm. 2 (1987): 67-77.

5 Ignacio M. Sánchez Prado, “Carlos Monsiváis: crónica, nación y liberalismo”, en *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 300-338.



británicos.⁶ También es cierto que en su obra se dibuja un mapa de sus lecturas formativas, donde destacan la literatura inglesa y la estadounidense, la Biblia, la literatura mexicana y, por supuesto, el cine.⁷ Como sea, lo cierto es que la intervención de Monsiváis en el campo de las letras y el periodismo cultural mexicano constituye una verdadera renovación de la crónica que desdibuja las fronteras genéricas entre literatura y periodismo, permitiendo que sus parámetros lingüísticos, temáticos y prácticos se “contaminen” mutuamente. Al mismo tiempo, la famosa ubicuidad de Monsiváis no es sino una expresión de la calidad material de sus intervenciones ya sea en diarios de circulación nacional, en libros, programas de radio o televisión, o foros académicos. Es decir, su práctica escritural viene acompañada de una materialidad que, como ha señalado Mabel Moraña,⁸ recorta las distancias entre la ciudad letrada y el lector.

La “vocación política”⁹ en la obra de Monsiváis, frecuente y justamente señalada por la crítica, es evidente desde su primera época como colaborador del suplemento de la revista *Siempre!*, *La Cultura en México*, del que además fue director de 1972 a 1987. El cronista desarrolló un método crítico —humorístico, decididamente político, irónico y antiolemne— que no sólo se convierte en su marca a lo largo de su carrera, sino que ayuda a promover el establecimiento de una crítica literaria alejada de las reivindicaciones del nacionalismo cultural y que contribuye, con su antiolemnidad, a renovar el lenguaje de la izquierda mexicana. Como ha mostrado Patricia Cabrera López, Monsiváis es el “cerebro” detrás de los “desvíos’ de las costumbres de la cultura letrada” desplegados en el suplemento y que aparecen en “oposición a la seriedad de la gente ilustrada”.¹⁰ En este sentido, la doble labor de Monsiváis como colaborador y luego director de *La Cultura en México* es fundamental en el diseño del mapa emergente posrevolucionario y pos-68 donde, como recuerda Cabre-

6 Jean Franco, “Residuales y emergentes: Carlos Monsiváis y Raymond Williams”, en *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 193.

7 Véase su autobiografía, *Carlos Monsiváis* (México: Empresas Editoriales, S. A., 1966).

8 Mabel Moraña, “El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales”, en *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 21-59.

9 Sánchez Prado, “Carlos Monsiváis: crónica, nación...”, 300-338.

10 Patricia Cabrera López, “Trascendencia del suplemento ‘La Cultura en México’”, *Imposibilia*, núm. 6 (octubre de 2013): 45-59.

ra López, se consolida la poética de un periodismo literario mexicano que abraza un concepto de tradición abierta.¹¹

Monsiváis es en todo momento un escritor consciente de la ruptura que su obra marca con la tradición. Desde la primera edición del prólogo a su *Antología de la crónica en México*, publicado en 1979, nuestro autor reconoce en el periodismo un “instrumento constitutivo de la Nación”,¹² de modo que corresponde a los cronistas ordenar, narrar y dotar de sentido lo escrito. Sin embargo, también apunta que la crónica pre-68 cae en una “nostalgia embellecedora”¹³ que pospone el análisis de la noción emergente de modernidad y su identificación con norteamericanización¹⁴ y “capitalismo salvaje”,¹⁵ y de la que, dice el autor de *Los rituales del caos*, ni las plumas más luminosas —Salvador Novo, Renato Leduc o José Alvarado— se escapan. Monsiváis señala que la autocensura y el conservadurismo asumidos como protectores de “la estabilidad, la paz social y la moral familiar”¹⁶ que caracterizan la prensa mexicana en los años 60 resultan insuficientes para constituir textualmente a la nación. Nuestro autor se aleja entonces de la Revolución mexicana como referente central de la indagación sobre la identidad nacional y abraza la renovación formal y temática de una crónica cuya deriva en “crónica de sociales” y en compendio de añoranzas la había llevado a dejar de “ser noticia entre lectores”.¹⁷ Es así como el autor de *Entrada libre* renueva doblemente el panorama del periodismo cultural mexicano pues, según señala Linda Egan, “lo que Monsiváis dice está inextricablemente entrelazado con cómo lo dice”.¹⁸

11 Patricia Cabrera López, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987* (México: UNAM, CIICH / Plaza y Valdés, 2006), 129.

12 Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (México: UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1979), 9.

13 *Ibid.*, 77.

14 Monsiváis ofrece una sucinta definición de “americanización: [...] la influencia unilateral y omnimoda de un país sobre otro, del American Way of Life y sus variantes sobre el resto del mundo. Y el gran equívoco se localiza en el principio, cuando se asume que ‘modernización’ y ‘americanización’ son una y la misma cosa”. Es, precisamente, este equívoco el que su obra se propone elucidar; Carlos Monsiváis, “Duración de la eternidad”, *Nexos* (1o. de abril de 1992), acceso el 19 de mayo de 2022, <https://www.nexos.com.mx/?p=6474>.

15 Monsiváis, *A ustedes les consta*, 92.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, 91.

18 Egan, “Carlos Monsiváis ‘Translates’ Tom Wolfe”.



Las crónicas (o crónicas-ensayos)¹⁹ monsvaisianas renuevan el género a través de una innovadora intersección entre lo documentado, y el aparato estructural que se presenta en la crónica marca Monsiváis transgrede los límites tradicionales del periodismo —verídico, objetivo, impersonal— y entra en el terreno de lo que se piensa como “el privilegio del escritor de ficción”.²⁰ Es así como, por ejemplo, Monsiváis reconstruye “la interioridad ajena” de los “personajes” que aparecen en sus crónicas para hacer una representación imaginada, recordada o quizá, incluso, inventada de los pensamientos de otros —en contraste, por ejemplo, con la testimonialidad del periodismo de su contemporánea Elena Poniatowska—, al igual que de diálogos que reproducen los “efectos informales del habla”.²¹ Esto permite al cronista reconstruir críticas al poder en voces que, tradicionalmente, han carecido de representación en el panorama de la narrativa nacional. Al mismo tiempo, su crónica es un tipo de texto siempre abierto donde “intertextos, epígrafes, subtítulos y géneros ajenos como las canciones populares”²² requieren de un lector activo que, al tejer su propia lectura, multiplique los significados que emergen del mismo. Esta apertura también se sostiene, como, además de Egan, han observado Faber²³ y Kraniauskas,²⁴ a través del uso del discurso indirecto libre y

19 La distinción genérica entre ensayo y crónica ha sido tema de debate entre la crítica monsvaisiana, aunque podríamos decir —siguiendo a Linda Egan— que cada uno de estos registros es claramente discernible en la obra del autor. Egan subraya que “to dismiss generic specifications permits an excess of interpretative freedom that may deny or distort a text’s potential to signify” [descartar las características genéricas posibilita un exceso de libertad interpretativa que puede distorsionar o negar el potencial de un texto para generar significado], Linda Egan, “Play on Words: Chronicling the Essay”, en *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, ed. de Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen (Albany, NY: State University of New York Press, 2002), 95. Kraniauskas opta por la denominación “crónica-ensayo” y Sánchez Prado sostiene que “se podría decir que el autor ensancha de varias maneras la noción misma de narrativa en México”; Ignacio Sánchez Prado, “Carlos Monsiváis: la crónica como narrativa pública”, en *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo xx*, t. 12, ed. de Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (México: Colmex, 2010), 385-402; véase, respectivamente, John Kraniauskas, “Proximidad crítica: las crónicas-ensayos de Carlos Monsiváis”, en *El arte de la ironía* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007).

20 Linda Egan, *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*, trad. de Isabel Vericat (México: FCE, 2004), 161.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, 162.

23 Sebastiaan Faber, “El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis”, en *El arte de la ironía* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 76-103.

24 Kraniauskas, “Proximidad crítica...”, 60-75.

de la heteroglosia bajtiniana, cuya polifonía emula el coro de voces que nuestro cronista escucha, recoge y transforma al transitar por las calles del antes llamado Distrito Federal, desafiando la noción de voz única y autorizada, y erigiendo un espejo en el que, acaso, la sociedad que documenta puede verse a sí misma.

Días de guardar, la primera colección de crónicas de Monsiváis, se estrena como brújula de una poética estética y política en la que “La inauguración formal” —palabras que dan título al prólogo del libro— se convierte en una declaración de intenciones: “Se perfila la existencia de un periodismo crítico y se afirma que todo se olvidará y sin embargo nada se olvida”.²⁵ Así, en los textos reunidos en esa primera colección se examina el acceso desigual a los bienes culturales y económicos del país, al igual que las violencias que enmarcan esa circunstancia. La masacre de estudiantes del 2 de octubre de 1968 tiene un relieve central en la obra, de modo que, como señala Egan, “el Movimiento de 1968 es la columna vertebral semántica del libro”²⁶ y moldea las formas de movimiento que tienen lugar en la recopilación, rompiendo con la tendencia —señalada por Juan G. Gelpí— de los antecesores monsvaisianos, entre ellos Salvador Novo, a narrar un espacio urbano “coherente” a través de una escritura eminentemente “linear” y “no fragmentaria”.²⁷ La crónica de Monsiváis cuestiona, junto con el 68, la “coherencia”²⁸ y la “linearidad” de “la fiesta desarrollista”²⁹ que se da por clausurada con la violencia del 2 de octubre y, por ende, las formas en las que se racionaliza narrativamente. De ahí la coralidad del texto de este autor, que reúne voces, clases, culturas, experiencias y lenguajes múltiples. Así que, en paralelo a los fatídicos hechos de la Plaza de las Tres Culturas, ya desde *Días de guardar* el cronista examina las diversas expresiones de “la personalidad moderna”³⁰ mexicana, enfatizando dos aspectos que volverán a su obra de manera constante: la modernización capitalista y la sociedad de masas haciéndole frente.

25 Carlos Monsiváis, *Días de guardar* (México: Ediciones ERA, 2010), 19.

26 Egan, *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*, 225.

27 Juan G. Gelpí, “Walking in the Modern City: Subjectivity and Cultural Contacts in the Urban Crónicas of Salvador Novo and Carlos Monsiváis”, en *The Contemporary Mexican Chronicle* (Albany, NY: State University of New York Press, 2002), 213.

28 *Ibid.*, 215.

29 Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México* (México: Colmex, 2000), 1045.

30 Monsiváis, *Días de guardar*, 15.



En “Con címbalos de júbilo”,³¹ por citar un caso, la anécdota reportada es engañosamente sencilla: el estreno en México de “la primera comedia musical del rock”,³² *Hair*, y los *happy few*, la gente “in” de la burgesía mexicana, que asiste a la gran premier el 5 de enero de 1969. Esta crónica, que en otras manos sería una simple nota de espectáculos, pronto se convierte en una reflexión sobre los vericuetos de la modernización y la (des)memoria. Desde el principio, se muestran los palimpsestos de la modernidad que se augura, significados a través de los espacios y la arquitectura:³³ el musical se exhibe en el antes llamado Cine Acapulco, rebautizado ahora como Teatro Acuario y que, a pesar de estar “in desde el nombre”,³⁴ conserva la humedad propia de un “jacalón restaurado”. Poco importa a los asistentes el “bar precario” o las “estatuas de yeso”,³⁵ objetos y espacios todos que revelan el suelo de cartón piedra sobre el que se erige su identidad moderna, si lo que se alberga es la noción desclausurada de un “Nuevo País” adornado —enmascarado— por “la admirable decoración humana: los representantes del jet set”. A esos intentos de olvido de las élites mexicanas se interpone la obstinación de la memoria: los productores de la obra teatral tienen el des/acierto de exhibir un incómodo “RECUERDE EL 2 DE OCTUBRE”³⁶ que revela que “se han equivocado de público” al no tener en cuenta, para empezar, que alguien capaz de pagar 400 pesos por asistir a la función no pasará de ser, cuando mucho, un “guerrillero dominical”.³⁷ En la tensión que suscita entre los asistentes el mal cálculo de los productores, se revela un tema central de la poética

31 *Ibid.*, 20.

32 *Ibid.*, 22.

33 El estilo lírico, crítico, satírico y aforístico de Monsiváis pone en circulación un periodismo cultural que lleva al cronista a, rara vez, “nombrar las cosas por su nombre; casi siempre se aproxima a ellas de una forma oblicua, circunscribiéndolas, parafraseándolas, aludiendo a ellas”, Sebastiaan Faber, “La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático”, *Literatura Mexicana* 10, núms. 1-2 (1999): 261. En este sentido, es posible decir que uno de los “sello [s] personal[es]” del autor consiste “en la predominancia del modo metonímico y del sindecóquico”, *ibid.*, 262; se trata de una mirada de *close-up* que evoca los detalles, o bien fija el ojo en la periferia. De ahí que el examen de “la personalidad moderna” mexicana que Monsiváis promete en *Días* se articule desde un lenguaje nuevo para la crónica mexicana, que no sólo dice, sino que “muestra” a través de la mirada puesta en los espacios, personas e ideas que expresan las respuestas a esa modernidad, Monsiváis, *Días de guardar*, 15.

34 *Ibid.*, 20

35 *Ibid.*, 21.

36 *Ibid.*, 24.

37 *Ibid.*, 27.

de Monsiváis: la sustitución de realidades que impide ir “más allá de la aparente riqueza de[l]l atavío”³⁸ y de la “rebeldía” de las frases hechas que, en el fondo, no son sino parte de un simulacro que le resta cohesión a cualquier tentativa de reforma social a nivel estructural.

A pesar de la legendaria avidez de Monsiváis por “documentar nuestro optimismo”, tanto Linda Egan³⁹ como María Eugenia Mudrovcic coinciden en señalar dos etapas dentro de la producción escritural monsvaisiana. La primera, coinciden las críticas, es menos optimista en su perspectiva sobre el nacionalismo, la cultura popular y la globalización, por lo que sus textos, hasta mediados de la década de los 80, “reflejan la huella que dejaron dos de las teorías más exitosas en los años sesenta: la Escuela de Frankfurt, por un lado, y la teoría de la dependencia, por otro”.⁴⁰ En este sentido, tanto *Días de guardar* como *Amor perdido*, su segundo libro, pertenecen cabalmente a esta primera etapa.

Amor perdido (1976) registra las nostalgias nacionales, así como las transfiguraciones de la industria cultural y la política en un México ávido de modernidad, para el que la “imploración”⁴¹ ranchera a lo José Alfredo Jiménez es sintomática de una visión de lo nacional, cuya obsolescencia se confirma con los eventos que tienen lugar en 1968. En el libro, Monsiváis reflexiona sobre cómo se fue perfilando un México “en cuya estabilidad, eficacia y ánimo invulnerables casi todos creían, sin mayores reservas, hasta hace poco tiempo”.⁴² Así, el cronista pone en escena las respuestas de las diversas capas sociales ante las transformaciones del nacionalismo mexicano, la norteamericanización y los embates de una industria cultural que todo lo transforma.

Monsiváis es uno de los primeros críticos mexicanos en pensar críticamente el diálogo que la cultura de su país emprende con lo que falsamente parecería un monólogo cultural estadounidense, reflexionando con frecuencia sobre la penetración cultural del capitalismo norteamericano. De hecho, ya desde su temprana autobiografía (publicada en 1966), él

38 *Ibid.*

39 Linda Egan, *Leyendo a Monsiváis* (México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2013), 418.

40 María Eugenia Mudrovcic, “Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas”, *El arte de la ironía* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 130.

41 Carlos Monsiváis, *Amor perdido* (México: Ediciones ERA, 2007), 92.

42 *Ibid.*, 347-348.



mismo se autodefine como un “proto-pocho convicto y confeso”,⁴³ develando su interés por las formas híbridas en la constitución de las identidades colectivas e individuales y sugiriendo acaso también su inevitabilidad. En *Amor perdido*, como en toda su obra, esa influencia se explora a partir de su encuentro con la tradición y de las respuestas que suscita. Por tanto, el cronista se da a la tarea de pensar cómo es que “el pueblo derrotado”,⁴⁴ los “burgueses con corazón de masa”⁴⁵ y los jóvenes que buscan alternativas a la cultura nacionalista tramitan la aparente omnipresencia de la penetración cultural estadounidense.

En “La naturaleza de la Onda”, Monsiváis aborda las múltiples significaciones de la norteamericanización a través de ese colectivo de “jipitecas”,⁴⁶ que se inspiró en el movimiento *hippie* estadounidense de la década de los años 60. Por un lado, dice el cronista, los miembros de la Onda “han memorizado la lección”:⁴⁷ se declaran antisistema, leen a Hermann Hesse, participan del mundo de los alucinógenos y se declaran fieles seguidores de Bob Dylan y Jim Morrison. A primera vista, el objetivo parece inobjetable: cortar de tajo con los vestigios de la moral porfirista y renovar el catálogo de opciones mentales y sexuales. Pero ante la ideología que mueve la contracultura, la esencia más poderosa y transformadora del movimiento *hippie* estadounidense, la respuesta de la Onda oscila entre “la mímica y la asimilación parcial”.⁴⁸ Para los jipitecas, “lograr que la cultura moderna, que ya está por todo el mundo, llegue también aquí”⁴⁹ es una necesidad imperiosa, pero alcanzada, infiere Monsiváis, desde la colonialidad. Es decir, se participa del corpus ideológico de la contracultura del mismo modo que de cualquier otro producto de la industria cultural: en la medida en que se masifica una experiencia, cualquier poder transformador que ostente se atenúa y lo que se experimenta es una modernidad meramente epidérmica. Estas reflexiones forman parte de una poética más amplia, donde el cronista examina cómo el consumo —de mercancías, de bienes culturales, de experiencias— y el engrandecimiento de lo de “afuera”⁵⁰ le resta cohesión y sentido a las sociedades, haciendo que se

43 Monsiváis, *Carlos Monsiváis*, 60.

44 Monsiváis, *Amor perdido*, 90.

45 *Ibid.*, 180.

46 *Ibid.*, 90.

47 *Ibid.*, 229.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*, 348.

50 Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona:

corra el riesgo de que la única ideología que se conciba sea, precisamente, la del consumo —la del “capitalismo salvaje”—,⁵¹ que resulta en la despolitización del individuo.

Carlos Monsiváis ha escrito *in extenso* sobre la “sustitución de realidades”:⁵² la reproducción descontextualizada de “conductas de la afluencia y el excedente, eligiendo a una suma de productos como identidad social y descripción personal”.⁵³ Esta “sustitución” crea una ficción que fomenta el consumo de productos culturales estadounidenses —en lo que Bolívar Echeverría denomina un “tipo radical de modernidad capitalista”—, como una engañosa alternativa para aspirar a la (APARIENCIA) movilidad social.⁵⁴ Este parece ser el caso de la Onda, que crea una utopía temporal en la que “los nacos”⁵⁵ y los burgueses se cruzan en el camino hacia la liberación sexual y mental. El problema radicaría, no obstante, en la superficialidad de este encuentro, que suspendería la lógica de clase de los primeros y el sentido de responsabilidad social de los segundos. Monsiváis revisaría sus valoraciones de la Onda años después, enfatizando la transformación cultural de la que forman parte los jipitecas,⁵⁶ y, mientras en 1983 todavía escribe que “ser vecino del mayor logro del capitalismo resulta una condena”,⁵⁷ en el 2000 enfatiza la agencia de los individuos en la recepción de los productos culturales *Made in USA* y sostiene que “nunca es para tanto”.⁵⁸

Ahora bien, si los antecesores liberales de Monsiváis consideran, como puntualiza Sánchez Prado, que una identidad nacional bien definida es prerequisite para la modernidad, Monsiváis, por su parte, examina cómo el concepto de “modernidad de la cultura de masas y popular”, tan

Editorial Anagrama, 2000), 226.

51 Monsiváis, *A ustedes les consta*, 92.

52 Monsiváis, *Aires de familia*, 226.

53 Carlos Monsiváis, “Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)”, en *No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina*, coord. de Pablo González Casanova (México: Siglo XXI Editores / UNAM, 1983), 77.

54 Bolívar Echeverría, “La ‘modernidad americana’ (claves para su comprensión)”, en *La americanización de la modernidad*, comp. de Bolívar Echeverría (México: UNAM, CISAN / Ediciones ERA, 2008), 38.

55 Monsiváis, *Amor perdido*, 229.

56 Véase, por ejemplo, “¿Cómo se dice OK en inglés? (De la modernización como arcaísmo y novedad)”, en *La americanización de la modernidad*, comp. de Bolívar Echeverría (México: UNAM, CISAN / Ediciones ERA, 2008), 97-120.

57 Carlos Monsiváis, “Penetración cultural y nacionalismo”, en *Culturas populares, política cultural*, ed. de Guillermo Bonfil Batalla (México: Museo de Culturas Populares / SEP, 1982), 93.

58 Monsiváis, “¿Cómo se dice OK en inglés?...”, 116.



vinculado a la norteamericanización, es, efectivamente, un obstáculo para la misma.⁵⁹ Monsiváis asume ciertas formas de sincretismo cultural en relación con ese vecino geográfico desde por lo menos dos frentes: primero, como manifestación de una marcada ruptura con la crónica nacional que durante buena parte del siglo xx responde “alucinada” ante Estados Unidos, buscando “rescatar en la nobleza del pasado un recurso nacionalista opuesto a la americanización del país”;⁶⁰ segundo, para asumirse como un sujeto crítico inmerso en las mismas redes que los personajes que circulan por sus crónicas.

En la obra de Monsiváis el lenguaje se plantea como un vehículo y expresión de la formación cultural, por lo que el suyo refleja —y construye— lo que busca documentar.⁶¹ De ahí que Monsiváis use el inglés de modo irónico e irreverente⁶² como dispositivo metonímico para mostrar los des/ usos de la penetración cultural de la modernidad capitalista. En este sentido, la presencia del inglés en sus crónicas y ensayos constituye un elemento novedoso en el panorama de la construcción de lo nacional, pues camina en dirección opuesta a los discursos que hacen de una supuesta pureza del lenguaje un símbolo de una identidad nacional inmóvil. Esta presencia no se limita a préstamos lingüísticos de uso general, palabras como Internet o *shock*, sino a frases y vocablos cuya repetición las convierte en una especie de marca que cobra un sentido específico, acorde con el mensaje que busca transmitir. Nuestro cronista usa el inglés tanto para hablar de “*The Beautiful People...*, los *happy few*”,⁶³ como para anunciar que “*Naco is beautiful!*”,⁶⁴ o para contar cómo

59 Sánchez Prado, “Carlos Monsiváis: crónica, nación...”, 316.

60 Monsiváis, *A ustedes les consta*, 78.

61 Para un estudio sobre el discurso poético de Monsiváis y el impacto que tiene en las ideas que expresa y cómo lo hace, véase Linda Egan, “Cada renglón un verso, todo el arte un poema. Monsiváis, el juglar de la crónica mexicana”, *Andamios* 8, núm. 15 (2011): 141-172.

62 El uso del inglés en la literatura mexicana no es privativo de Carlos Monsiváis. Esa innovación suele atribuírsele a la literatura de la Onda: comienza en los años 60 con la aparición de *Gazapo* (1965) de Gustavo Sáinz y *De perfil* (1966) de José Agustín, que incorpora *slang* y frases de famosos rockeros angloparlantes, como The Doors o Bob Dylan. Resulta también productivo comparar la obra del cronista con la de contemporáneos suyos, como Elena Poniatowska o José Joaquín Blanco, cuyo uso del inglés es más bien ocasional, con terminologías específicas de uso generalizado, como *mass media*, y no constituye una marca o motivo dentro de su obra; José Joaquín Blanco, *Función de media noche. Ensayos de literatura cotidiana* (México: Ediciones ERA, 1997), 19-21.

63 Monsiváis, *Días de guardar*, 20.

64 Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad* (México: Grijalbo, 2006), edición

los “CEOs” hablan de “the secret of my success”.⁶⁵ Esta última frase, por ejemplo, remite a un imaginario que enfatiza las nociones del éxito “a la americana” transmitidas por el cine hollywoodense, donde los “CEO” arquetípicos (“Tom Cruise y Jude Law y Brad Pitt”, según Monsiváis)⁶⁶ encarnan los ideales de la clase empresarial mexicana. El autor establece así un paralelismo entre el criollismo colonial —desigualdad, racismo y carencia de justicia social— y la modernidad capitalista, revelando acaso “las herencias ocultas” que históricamente han condicionado la distribución de la riqueza y que, a su vez, le dan forma al vocabulario del racismo y el clasismo que la articulan.

Ante la pregunta de si lo que hace Monsiváis es producto de la globalización, la respuesta es, desde luego, afirmativa..., pero no es tan sencillo. Del mismo modo que en la publicidad se puede usar un término común de ese idioma para la identificación de un producto, en Monsiváis se trata un código asociado a la tipología de productos que emanan de una categoría muy concreta: la americanización. Es cierto que el uso del inglés activa “valores asociados al universo simbólico creado en torno al signo-producto” o, en este caso, al signo-país: modernidad, tecnología, industrias culturales, ciencia, entre otros;⁶⁷ pero en el universo de la crónica monsvaisiana, esos valores aparecen ya subvertidos, ya desacralizados a través de la ironía y de la reflexión sobre la propia inserción del sujeto en el modelo norteamericanizante, admitiendo que, como todos, él también se encuentra inserto en esas redes globales. De este modo, también se propone una interacción con lo estadounidense que cuestiona nociones jerárquicas y deterministas en la arena cultural, junto con un lector cómplice, como ese personaje que pregunta: “Oye vieja, ¿qué quiere decir ‘serendipity’ en inglés?”⁶⁸ y cuya experiencia “bilingüe” se ve reflejada, de manera irónica, o paródica, en el texto.

Este uso del lenguaje como metáfora de la relación de las clases altas y bajas con la americanización forma parte de esa segunda etapa monsvaisiana en la que, como señala Mudrovcic, la línea frankfurtiana y

digital, 3803.

65 Carlos Monsiváis, *Apocalipstick* (México: Debolsillo, 2011), 220.

66 *Ibid.*, 261.

67 Javier Vellón, “El uso del inglés como estrategia discursiva en el texto publicitario”, *Cultura, Lenguaje y Representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, núm. 2 (2009): 165.

68 Carlos Monsiváis, “Los chicanos: una revisión de entre muchas posibles”, *El Universal*, 2 de diciembre de 2001.



pesimista del Monsiváis anterior parece atenuarse. La lectura de Antonio Gramsci facultó, sostiene la crítica, que emergiera “un modelo que permitió no sólo limar los aspectos fatalistas que irradiaba el paradigma anterior, sino también fijar la atención de la sociología en la capacidad de resistencia que articulan las clases populares”.⁶⁹ Así, la obra de Monsiváis forma parte de las dinámicas de resistencia que emanan “desde abajo”, ya sea a través de su uso no prescriptivo del lenguaje; de la adopción de la crónica de carácter divulgativo, para poner en circulación sus ideas; del análisis de la cultura popular y de masas en busca de sus zonas de resistencia, o del examen de las realidades sociales desde una óptica neohistoricista.

La obra del cronista también se caracteriza, como observa Linda Egan, por una notable “continuidad narrativa”,⁷⁰ constatada en la resignificación de categorías como “cultura de masas” y “cultura popular”. De esto son ejemplo sus libros *Entrada libre* y *Escenas de pudor y liviandad*, donde se ponen en escena esas transformaciones. En el segundo, al igual que en otros de sus trabajos, Monsiváis delinea la función crítica de lo popular en la creación viva y constante de la cultura en México, con su *dictum* de marca que sostiene que lo alto y lo bajo se influyen mutuamente (véase “Dancing: el Salón Los Ángeles”, en *Escenas*, por ejemplo). Monsiváis muestra el agotamiento del nacionalismo oficial y la respuesta de mucha gente al nuevo catálogo de estímulos que acarrea la renovación de la moral. Pero si en *Escenas de pudor y liviandad* “la gleba y las élites”⁷¹ aparecen en ciertos sentidos igualadas por la penetración cultural y las modificaciones sucedidas en el tortuoso camino hacia la modernidad, en *Entrada libre* se continúa la reflexión para mostrar que ambas forman parte de una sociedad en aras de alcanzar la ciudadanía a través de una “movilización permanente”⁷² que busca armar una democracia desde abajo. Así, aquí el sujeto de la narración es la masa heterogénea y agenciada, que se organiza horizontalmente para convertirse en sociedad civil.

Otro aspecto de esa continuidad es que al buscar situar “lo marginal en el centro”, Monsiváis “presta su voz e intenta”, como bien ha señalado Ruffinelli, “salvar también su integridad personal integrándose al objeto

69 Mudrovic, “Cultura nacionalista vs cultura nacional...”, 130.

70 Egan, *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*, 288.

71 Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, 155.

72 Carlos Monsiváis, *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza* (México: Ediciones ERA, 2010), 11.

mismo de su escritura”.⁷³ Ya desde *Días de guardar* el autor nos permite escuchar la voz —su voz— de “reportero”⁷⁴ a lo largo de la crónica, para adentrarnos en las tribulaciones de un periodista de clase media que busca erigirse como una conciencia subterránea y escéptica a través de su irónica descripción de los hechos y de su proclamada “ignorancia de la Buena Sociedad Mexicana y del Jet Set”.⁷⁵ Monsiváis es cuidadoso al narrar una distancia entre “los Favoritos del Destino” y él mismo, disfrazándose de “reportero” irónico o perplejo y acercándose al lector a través de un pronunciamiento crítico en primera persona que subraya el “yo lo vi”. Es así que, por ejemplo, para la escritura de las crónicas que aparecen en *Entrada libre*, pasa largas horas, entre 1983 y 1987, recorriendo enclaves del territorio nacional que carecen de representación en el país imaginado de los grandes medios de comunicación y de las élites que designan las narrativas nacionales. Lo mismo viaja para entrevistar a disidentes magisteriales y campesinos de provincia (véase “La disidencia magisterial: los apóstoles se cansaron de serlo”), que medita largamente sobre la indiferencia hacia las vidas de las víctimas del “desastre de San Juanico”⁷⁶ para mostrar que son objeto no sólo de la negligencia institucional, sino de la revictimización como objeto de chascarrillos que revelan el racismo de algunos sectores de la sociedad mexicana.

De este modo, y especialmente en *Entrada libre*, el cronista narra las respuestas de la sociedad civil ante la incapacidad —o la negligencia— gubernamental para atender las necesidades de las víctimas de desastres naturales (“Los días del terremoto”) o causados por el hombre (“San Juanico: los hechos, las interpretaciones, las mitologías”). Al hacerlo, amplía los parámetros de la narrativa nacional. Su inclusión de esas experiencias tradicionalmente ignoradas cumple una función que democratiza, como observa Kraniauskas, el lenguaje literario convencional y el lenguaje periodístico. Monsiváis cumple con la tarea que le consigna a la crónica y al reportaje en el prólogo de *A ustedes les consta*, donde sostiene que éstos “se acercan a las minorías y mayorías sin cabida o representatividad en los medios masivos [...] Cronicarlos es reconocer sus modos expresivos, oponerse a la idea de la noticia como mercancía, exhibir la política inquisitorial de la derecha, cuestionar los prejuicios y las limitaciones sectarias

73 Ruffinelli, “La crónica como práctica...”, 76.

74 Monsiváis, *Días de guardar*, 23.

75 *Ibid.*, 21.

76 *Ibid.*, 136.

y machistas de la izquierda militante, precisar los elementos recuperables de la cultura popular”.⁷⁷

La crónica, por su estatus de “arte público”, contribuye entonces a un diseño “alternativo” de país:⁷⁸ de sus habitantes, sus espacios y sus historias. Esa muchedumbre y sus formas de expresión aparecen también en uno de los libros más célebres de nuestro autor: *Los rituales del caos* (1995), en el que se asume plenamente la centralización de la cultura de masas y lo popular urbano dentro del imaginario mexicano. Aquí, como en toda su obra, el cronista “deconstruye los binarios modernos establecidos, dibujando así un nuevo mapa nacional ahora constituido por centros propios, y des-centralizados” donde la caótica ciudad moderna es dotada de sentido creador.⁷⁹

La cultura popular urbana en *Los rituales del caos* pone en escena los efectos del neoliberalismo y el capitalismo sobre la misma, por un lado, y las resistencias de las masas anónimas a sus efectos, por el otro. Lo urbano aparece, según observa Anadeli Bencomo, como “un espacio otro / diferente al modelo modernizador y capitalista por excelencia”, pero que, de manera simultánea, funciona dentro de ese paradigma.⁸⁰ El cronista define enfáticamente las recepciones locales sin considerarlas quehaceres subalternos o marginales, como en el caso de los consumidores “alternativos” del Tianguis del Chopo que aparecen en “La hora del consumo alternativo”. Ahí muestra cómo los clientes de este mercado resisten la influencia de la televisión comercial, mientras forman parte del engranaje del consumo capitalista: a través de sus elecciones “riesgosas” que constituyen “provocaciones”⁸¹ —discos de rock, por ejemplo—, los del Chopo acceden y crean una contracultura basada, en gran parte, en el consumo. La mirada del cronista observa, sin embargo, que esas adquisiciones son un gesto polivalente que permite la democratización de la cultura en “la marginalidad que nunca lo es tanto”⁸² y que, al mismo tiempo, revela la obligada creatividad de los sectores que habitan una sociedad “a la

77 Monsiváis, *A ustedes les consta*, 126.

78 Kraniauskas, “Proximidad crítica...”, 64.

79 Norma Klhan, “Monsiváis entre la nación y la migra(na)ción”, en *El arte de la ironía* (México: UNAM, DGPFE / Ediciones ERA, 2007), 179.

80 Anadeli Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México* (Fráncfort; Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2002), 58.

81 Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos* (México: Ediciones ERA, 2000), 121.

82 *Ibid.*, 124.

que nunca han pertenecido”,⁸³ a causa de su estatus socioeconómico. El constante examen que Monsiváis realiza de los cruces entre globalización, tradición y americanización revela su optimismo, pero también su escepticismo ante una modernidad que se sigue antojando cosmética.

Esta inclusión de elementos diversos y masificados —instancias liberadoras para algunos sectores de la población— marca, en muchos casos, la pauta para la ampliación de los parámetros morales y de la tolerancia. Esto incluye la incorporación a su comunidad imaginaria de discursos tradicionalmente relegados a los márgenes de la oficialidad: las regiones alejadas del centro geopolítico del país, los migrantes, las comunidades LGBT, los indígenas, los campesinos, los desempleados, los medios de masas y la cultura popular, e, ineludiblemente, las costumbres y actitudes impuestas por el neoliberalismo.⁸⁴ Ante la tentativa de tildar estas últimas como meras perversiones de la “cultura mexicana”, Monsiváis propone que son, de hecho, parte de ella: “al tradicionalismo lo destruyen el apretujamiento, el trueque de la familia tribal por la familia nuclear, el anhelo de la individualización extrema que acompaña a la anomia, los grados del desarrollo cultural, la carencia de valores democráticos que obliga a las personas a (en algo) democratizar su vida”.⁸⁵

Así, dice Monsiváis, la ciudad no es “el gran peso opresivo [...] sino la libertad posible a costo muy alto”.⁸⁶ El posible precio a pagar, advertía el autor desde *Entrada libre*, es la despolitización del sujeto vehiculizada por un nacionalismo “institucional” (como en “¡¡¡Gooool!!! Somos el desmadre”) de corte oficialista, tradicionalista y retórico que “de modo costosísimo [...] suprime la participación femenina, cambia la solidaridad por la complicidad, endiosa al paternalismo, reduce a manoteos el antimerperialismo no dirigido por el Estado, declara inamovible la tradición (que nunca define), incluye entre sus fetiches la propiedad privada”.⁸⁷ En este sentido, para Monsiváis la única respuesta es lo que María Eugenia Mudrovic denomina una “cultura nacional”, es decir, la aceptación de “multiidentidades culturales defendidas desde abajo”.⁸⁸ Claramente, para

83 *Ibid.*, 122.

84 Klahn, “Monsiváis entre la nación y la migra(na)ción”, 180-181.

85 Monsiváis, *Los rituales del caos*, 20

86 *Ibid.*, 21.

87 Monsiváis, *Entrada libre*, 210.

88 Mudrovic, “Cultura nacionalista vs. cultura nacional”, 125.

nuestro cronista lo mejor de la cultura nacional radica en las conquistas sociales de la sociedad civil que emerge en 1985.

La vasta obra monsvaisiana es, ante todo, una señalada vocación pública y política.⁸⁹ Por eso es necesario volver a subrayar que sus libros de crónicas son colecciones que recogen trabajos que, en su gran mayoría, fueron previamente publicados en revistas de circulación nacional, como *Proceso*, *Cuadernos Políticos* o *El Cotidiano*. La materialidad de la obra de Monsiváis —narrar la ciudad que construye a partir del texto mismo (tomo esta definición de Ameel *et al.*)—⁹⁰ es un aspecto fundamental de su labor periodística, ya que interviene en la narrativa histórica al moldear las formas de pensar los espacios urbanos y los seres humanos que los habitan. Al enfocarse en fragmentos de las realidades nacionales, alcanza a un público más amplio, y al optar por la crónica como vehículo de reflexión social conjunta, transgrede, como apunta Bencomo, “los límites cultos del libro”.⁹¹ Monsiváis hace de su periodismo literario una práctica democratizante, tanto por su exploración crítica de experiencias “marginales” como por el potencial alcance material que tiene la prensa escrita para atravesar redes “cultas” y “populares”.

Esta materialidad, o capacidad de intervenir en la narrativa histórica pública y en la formación de la conciencia colectiva nacional, tiene manifestaciones múltiples: desde la puesta en circulación de sus crónicas en colecciones con formato de libro; su participación constante en diversos medios como columnista o reportero; sus varios estudios sobre la crónica (sin olvidar el dedicado a la nota roja, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*) y otros géneros; y su función como editor. La orientación de sus intervenciones siempre se articuló desde la izquierda: ya fuera como vocero del movimiento estudiantil durante la década de los años 60,⁹² consolidando la línea editorial del suplemento *La Cultura en México* durante su

89 Sánchez Prado, “Carlos Monsiváis: crónica, nación...”, 326.

90 Lieven Ameel *et al.*, “Urban History and the Materialities of/in Literature”, en *The Materiality of Literary Narratives in Urban History*, ed. de Lieven Ameel *et al.* (Nueva York: Routledge, 2019).

91 Bencomo, *Voces y voceros de la megalópolis*, 125.

92 Véase Claire Brewster, “The Student Movement of 1968 and the Mexican Press: The Cases of *Excelsior* and *Siempre!*”, *Bulletin of Latin American Research* 21, núm. 2 (2002): 171-190, donde la investigadora recuerda cómo, por ejemplo, Poniatowska dice que, bajo la batuta de Monsiváis, *La Cultura en México* se convirtió en un portavoz del movimiento estudiantil, publicando no sólo posicionamientos que buscaban esclarecer lo que los medios de circulación nacional no mostraban, sino también para orientar la mirada del lector hacia cuestionamientos críticos.



periodo como director,⁹³ o al contribuir a entramar y elucidar la narrativa sobre el levantamiento zapatista en Chiapas en 1994.⁹⁴

Monsiváis es el crítico de la historia que reflexiona sobre las transformaciones posibles que subyacen bajo el suelo de los múltiples rituales de las masas. Para el autor de *Imágenes de la tradición viva* (2006), la construcción del texto es una forma de manifestar una conciencia de nación en estado de emergencia constante, donde “la masa” transforma y atenúa, con grandes y pequeños esfuerzos, los “golpes” del neoliberalismo. La influencia del máximo exponente de la crónica mexicana de la segunda mitad del siglo pasado es inestimable y constituye en sí, nos recuerda Sánchez Prado, un periodo: la “era Monsiváis”, donde se pone en práctica un “entendimiento del género [crónica] con base a una articulación política y sociocultural de izquierda” que pertenece, sin embargo, “a un paradigma que gradualmente se ha desvanecido”, al abrir paso a nuevas voces que subrayan la perspectiva individual.⁹⁵ Ahora bien, como recuerda Linda Egan, ante “la tentación de deprimirse ante el tipo de ‘progreso’ retrógrado alimentado por el consumo global y la imaginación tecnologizada”,⁹⁶ Monsiváis opta por un “optimismo pesimista”,⁹⁷ acaso perenne, precisamente porque al hacer la crónica de los quehaceres diarios de la muchedumbre encuentra en ella atisbos que le confirman esa frase de Scott Fitzgerald que recogió en el prólogo de *Entrada libre*: “las cosas no tienen remedio y [hay que] mantenerse sin embargo decidido a cambiarlas”.⁹⁸

Bibliografía

Ameel, Lieven, Jason Finch, Silja Laine y Richard Dennis. “Urban History and the Materialities of/in Literature”. En *The Materiality of Literary Narratives in Urban History*. Edición de Lieven Ameel, Jason Finch, Silja Laine y Richard Dennis, 196-578. Nueva York: Routledge, 2019.

93 Cabrera López, “Trascendencia del suplemento...”.

94 Véase Beth E. Jörgensen, “Making History: Subcomandante Marcos in the Mexican Chronicle”, *South Central Review* 21, núm. 3 (2004): 85-106. Aquí la autora examina la función de la obra de Monsiváis en el entramado de la narrativa sobre el levantamiento zapatista de 1994.

95 Ignacio M. Sánchez Prado, “El ocaso de la comunidad: Jezreel Salazar, J. M. Servín y la crónica post-Monsiváis”, *Hispanic Journal* 35, núm. 2 (2014): 115.

96 Egan, *Leyendo a Monsiváis*, 430.

97 *Ibid.*, 472.

98 Monsiváis, *Entrada libre*, 15.

- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Fráncfort; Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2002.
- Blanco, José Joaquín. *Función de media noche. Ensayos de literatura cotidiana*. México: Ediciones ERA, 1997.
- Brewster, Claire. "The Student Movement of 1968 and the Mexican Press: The Cases of *Excelsior* and *Siempre!*". *Bulletin of Latin American Research* 21, núm. 2 (2002): 171-90.
- Cabrera López, Patricia. "Trascendencia del suplemento 'La Cultura en México'". *Impossibilia*, núm. 6 (octubre de 2013): 45-59.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Ciencias y Humanidades / Plaza y Valdés, 2006.
- Echeverría, Bolívar. "La 'modernidad americana' (claves para su comprensión)". En *La americanización de la modernidad*. Compilación de Bolívar Echeverría, 17-50. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte / Ediciones ERA, 2008.
- Egan, Linda. "Cada renglón un verso, todo el arte un poema: Monsiváis, el juglar de la crónica mexicana". *Andamios* 8, núm. 15 (2011): 141-172.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*. Traducción de Isabel Vericat. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Egan, Linda. "Carlos Monsiváis 'Translates' Tom Wolfe". En *Mexico Reading the United States*. Edición de Linda Egan y Mary K. Long, 99-115. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2009.
- Egan, Linda. *Leyendo a Monsiváis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2013.
- Egan, Linda. "Play on Words: Chronicling the Essay". En *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Edición de Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, 95-122. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.
- Faber, Sebastiaan. "El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis". En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 76-103. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.



- Faber, Sebastiaan. “La metonimia en una crónica de Carlos Monsiváis. Hacia un periodismo democrático”. *Literatura mexicana* 10, núms 1-2 (1999): 249-280.
- Franco, Jean. “Residuales y emergentes: Carlos Monsiváis y Raymond Williams”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 193-203. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Gelpí, Juan G. “Walking in the Modern City: Subjectivity and Cultural Contacts in the Urban Crónicas of Salvador Novo and Carlos Monsiváis”. En *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Edición de Ignacio Corona y Beth Ellen Jörgensen, 201-220. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.
- Jörgensen, Beth E. “Making History: Subcomandante Marcos in the Mexican Chronicle”. *South Central Review* 21, núm. 3 (2004): 85-106.
- Klhan, Norma. “Monsiváis entre la nación y la migra(na)ción”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 176-192. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Kraniauskas, John. “Proximidad crítica: las crónicas-ensayos de Carlos Monsiváis”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 60-75. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México: Ediciones ERA, 2007.
- Monsiváis, Carlos. *Apocalipstick*. México: Debolsillo, 2011.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1979.
- Monsiváis, Carlos. *Carlos Monsiváis*. México: Empresas Editoriales, S. A., 1966.
- Monsiváis, Carlos. “Los chicanos: una revisión de entre muchas posibles”. *El Universal*, 2 de diciembre de 2001.
- Monsiváis, Carlos. “¿Cómo se dice OK en inglés? (De la modernización como arcaísmo y novedad)”. En *La americanización de la modernidad*. Compilación de Bolívar Echeverría, 97-120. México: Universidad

- Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte / Ediciones ERA, 2008.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Ediciones ERA, 2010.
- Monsiváis, Carlos. “Duración de la eternidad”. *Nexos* (1o. de abril de 1992). <https://www.nexos.com.mx/?p=6474>.
- Monsiváis, Carlos. *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Ediciones ERA, 2010.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. Colección Narrativa. México: Grijalbo, 2006.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”. En *Historia general de México*. Centro de Estudios Históricos, 957-1076. México: El Colegio de México, 2000.
- Monsiváis, Carlos. “Penetración cultural y nacionalismo”. En *Culturas populares, política cultural*. Edición de Guillermo Bonfil Batalla, 79-99. México: Museo de Culturas Populares / Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Monsiváis, Carlos. “Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)”. En *No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina*. Coordinación de Pablo González Casanova, 75-89. México: Siglo XXI Editores / Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Monsiváis, Carlos. Prólogo en *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, 13-127. México: Ediciones ERA, 1992.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Ediciones ERA, 2000.
- Moraña, Mabel. “El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalesización en tiempos globales”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 21-59. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Mudrovcic, María Eugenia. “Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 124-135. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Pitol, Sergio. “Con Monsiváis, el joven”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 339-358. México: Universidad Nacional Autónoma de





- México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Ruffinelli, Jorge. “La crónica como práctica narrativa en México”. *Hispanic Journal* 8, núm. 2 (1987): 67-77.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Carlos Monsiváis: la crónica como narrativa pública”. En *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo xx*. Tomo 12. Edición de Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre, 385-402. México: El Colegio de México, 2010.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “Carlos Monsiváis: crónica, nación y liberalismo”. En *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, 300-338. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / Ediciones ERA, 2007.
- Sánchez Prado, Ignacio M. “El ocaso de la comunidad: Jezreel Salazar, J. M. Servín y la crónica post-Monsiváis”. *Hispanic Journal* 35, núm. 2 (2014): 115-128.
- Vellón, Javier. “El uso del inglés como estrategia discursiva en el texto publicitario”. *Cultura, Lenguaje y Representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, núm. 2 (2009): 157-182.



Juan Villoro

Fanfarria para el hombre común

Del 5 de agosto de 1973 al 4 de julio de 1976, José Emilio Pacheco publicó la columna semanal *Inventario*² en el suplemento *Diorama de la Cultura*, del periódico *Excélsior*, dirigido por Julio Scherer García. Luego del golpe orquestado por el presidente Luis Echeverría contra un diario que había logrado convertirse en uno de los 10 mejores del mundo, Pacheco continuó publicando en la revista *Proceso*, también dirigida por Scherer, de noviembre de 1976 hasta su fallecimiento, en enero de 2014.

Antes de abordar la excepcional columna de Pacheco, vale la pena detenerse en el contexto en que fue publicada. Nadie colabora en un medio sin que alguien abra la puerta. Julio Scherer García concibió un periodismo heterodoxo, capaz de involucrar a articulistas provenientes de muy distintas disciplinas. Historiadores, politólogos, teólogos, comunicólogos e ingenieros convertidos en activistas se sumaron a un proyecto donde se hacía cultura desde la noticia y donde la cultura era noticia. Una entrevista con Julio Cortázar merecía primera plana.

Excélsior renovó las posibilidades del “periodismo de autor”, a tal grado que esa tendencia influyó en las zonas menos “intelectuales” del oficio. Ramón Márquez urdió impecables piezas en el *ringside* del boxeo (más tarde abordaría con fortuna la “nota roja”) y Manuel Seyde demostró que

1 Este texto fue publicado con el mismo título, en *La vida que se escribe*, en la colección Opúsculos (México: El Colegio Nacional, 2018). Los coordinadores de este volumen trataron de mantener su presentación original y, por ende, la decisión del autor de no consignar en nota a pie de página todas las referencias de las citas asentadas en el cuerpo del escrito.

2 Escribo *Inventario* para referirme a una columna puntual de Pacheco, e *Inventario* para aludir al libro que reúne esas colaboraciones.

las crónicas de fútbol podían ser variantes del lirismo o la diatriba, dependiendo del desempeño de los “ratoncitos verdes” de la selección nacional.

La realidad del periodismo no está en los hechos sino en la manera de contarlos. Esta certeza definió la calidad de *Excélsior* y sus publicaciones paralelas, *Plural*, dirigida por Octavio Paz, *Diorama de la Cultura*, suplemento dirigido por el novelista Ignacio Solares, donde Pacheco publicó su *Inventario*, y *Revista de Revistas*, dirigida por Vicente Leñero, cronista capaz de convertir la visita de la actriz Raquel Welch a Ciudad de México en un episodio inolvidable y de generar textos como el recuento de José Agustín sobre su estancia en la cárcel de Lecumberri o las entrevistas que la escritora argentina Tununa Mercado hizo a los sobrevivientes del Holocausto que vivían en México.

El afán de transformar una exclusiva en buena prosa venía de lejos, según recordó Pacheco en el *Inventario* dedicado a José Joaquín Fernández de Lizardi, cuyas colaboraciones en la prensa de principios del siglo XIX fueron “literatura de emergencia”. De 1968 a 1976, en el *Excélsior* de Scherer, esa emergencia se volvió costumbre y la “firma”, tan importante como el tema abordado.

En 1976 entré a estudiar la carrera de Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y un profesor nos advirtió: “Estudien, muchachos, o van a acabar de periodistas”. Durante décadas, el oficio había sido degradado por escritores que recibían sobornos del gobierno y pensaban, como el general Gonzalo N. Santos, que “la moral es un árbol que da moras”. Pero las cosas habían comenzado a cambiar, al menos en *Excélsior*. Ese mismo año, el presidente Echeverría juzgó que el periódico había ido demasiado lejos en su independencia y creó las condiciones para una sublevación “interna”, sin saber que los expulsados fundarían diversos medios críticos, como el *unomásuno*, *La Jornada*, *Vuelta* y, por su puesto, *Proceso*, revista encabezada por el propio Scherer.

La afrenta a la libertad de expresión fue narrada con pulso maestro por Vicente Leñero en su novela sin ficción *Los periodistas*. Desde su título, el libro anuncia que el tema a tratar es un oficio. Al narrar los avatares de *Excélsior*, diagnostica las amenazas que se ciernen sobre la verdad y otorga valor épico a la sala de redacción, donde se fragua el destino que se leerá mañana.

En un ámbito donde los colaboradores de la prensa adquirían progresiva importancia, Pacheco se presentaba como un testigo que rehuía el primer plano. Firmaba con sus iniciales (JEP) y dosificaba sus opiniones



para realzar las de los otros. Al hablar de la voz sosegada de Antonio Machado, señaló que era “un conversador extraviado en una asamblea de oradores”. Lo mismo puede decirse del tono de *Inventario*, donde rara vez se usa la primera persona y donde los alardes estilísticos se suprimen en favor de la eficacia narrativa. Si para Ortega y Gasset la claridad es la cortesía del filósofo, para Pacheco es la obligación del cronista.

Esta voluntad de desaparecer contrasta con el tono confesional de otro colaborador del diario, Jorge Ibarguengoitia, maestro de la primera persona que escapó al narcisismo gracias al humor con que se burlaba de sus equívocos. Mientras Pacheco narraba la historia que antecedió al golpe de Estado en Chile, el calvario de Sacco y Vanzetti o la ascensión y caída de Vicente Guerrero, Ibarguengoitia ofrecía exclusivas de su vida privada y transformaba a sus tías de Guanajuato en celebridades noticiosas. En forma brillante, ambos registros establecieron polos complementarios del nuevo periodismo mexicano.

Pacheco apostó por un punto de vista a medio camino entre la crónica y el ensayo. Para Alfonso Reyes, el ensayo representa el “centauro de los géneros”, una criatura dual, hecha de ideas y aconteceres. Jinete de sí mismo, es un comentarista que relata, que piensa al cabalgar. Pacheco amplía estos atributos e incluye las exigencias del momento: en su caso, la mirada de Sagitario depende del paisaje que recorre semanalmente. Al escribir para un periódico, adquiere estrictos compromisos con la legibilidad, la extensión y la pertinencia temporal de sus textos. Opera en un espacio restringido. Curiosamente, estas exigencias fomentan su creatividad. Si el poeta debe liberarse entre las 14 rejas de un soneto y atender a la métrica y la rima, el periodista debe cumplir con un riguroso número de caracteres y satisfacer requisitos de interrogatorio judicial: quién, qué, cómo, cuándo, dónde.

El autor de *Inventario* fue ensayista desde el periodismo, lo cual equivale a decir que logró que la erudición pactara con los favores de la claridad y los imperativos de la hora.

Sabemos, por Roland Barthes, que la persona que firma un texto no es la misma que lo cuenta. Autor y narrador son categorías distintas. JEP se postuló como una voz que podría parecer contradictoria: fue un proselitista discreto. Sin exhibirse a sí mismo, exhibía sus convicciones; se borraba como autor para fortalecerse como narrador.

No quiso recopilar en vida sus Inventarios, aunque recibió infinidad de solicitudes al respecto. Hasta la fecha, la mayoría de esos trabajos sólo

se encuentran en Internet o en las remotas salas de las hemerotecas. Sus lectores recuerdan, o creen hacerlo, datos e ideas leídos a lo largo de cuatro décadas. Los más fetichistas conservan algunos textos en su archivo personal, la mayoría los atisba, de modo fragmentario, en las citas que de ellos hacen otros autores. Durante cuatro décadas hemos practicado una “lectura legendaria” de una obra mayúscula que escapa a cualquier antecedente en la literatura en lengua española.

Editorial ERA publicó en 2017 una antología en tres tomos del caudaloso *Inventario*. Más de dos mil páginas resumen la enciclopédica contribución de Pacheco, que en caso de publicarse completa, requeriría de unos 12 tomos.

En 2003 Marco Antonio Campos reunió en un magnífico volumen, *La lumbre inmóvil*, las colaboraciones de Pacheco sobre el poeta Ramón López Velarde. Siguiendo ese ejemplo, se podrían extraer de *Inventario* libros sobre el modernismo, el Siglo de Oro, el grupo Contemporáneos, los independentistas latinoamericanos, los liberales del siglo XIX (“la mejor generación que ha dado este país”) o el *annus mirabilis* de 1922, que produjo las obras maestras de Joyce, Eliot, Vallejo y Rilke. Sin embargo, Pacheco se negó a ordenar sus Inventarios en libros temáticos. La antología publicada por ERA es fiel al carácter ecléctico de textos motivados por muy variadas exigencias periodísticas, pero ha sido podado con cuidada cortesía para evitar excesivas reiteraciones (toda columna semanal es, en sí misma, la puesta en escena de una obsesión).

En forma deliberada o involuntaria, el escritor dispone de una estrategia para presentar su obra. Incluso las “actitudes secretas” —guardar silencio, vivir en reclusión o carecer de una conducta pública notoria— definen la percepción pública de su persona y la forma en que circulan sus libros.

Pacheco era célebre por su modestia, contradicción reforzada por otra ambivalencia: no concedía entrevistas, pero dialogaba durante horas con quienes asistían a sus multitudinarias conferencias. En su espléndida semblanza de Chesterton, publicada en el *Inventario* del 2 de junio de 1974, hizo un retrato indirecto de sí mismo. Maestro de las paradojas, el autor de *El hombre que fue jueves* dejó esta frase sobre la inutilidad de las noticias: “El periodismo consiste esencialmente en decir ‘Lord Jones ha muerto’ a gente que no sabía que Lord Jones estaba vivo”. Después de desacreditar la importancia del género, Chesterton lo ejerció con pasión. Pacheco dice de él: “con la más sincera modestia se definía como ‘a jolly journalist’”; el periódico le parecía “una escuela de trabajo y humildad [...]

la mayor obra publicada anónimamente desde que se erigieron las grandes catedrales cristianas”.

Chesterton era un tremendista que disfrutaba la cultura y los placeres: “Puso su oído sobre la hierba y escuchó el rumor de las catástrofes que se aproximaban. Su optimismo es una respuesta al caos que nos amenaza por todas partes”, escribe Pacheco. La mayor similitud entre ambos es el respeto por quien se encuentra al otro lado de la página, el ignorado testigo que lee: “Lo que más aprecio del hombre: el viejo bebedor de cerveza, forjador de credos, frágil, sensual, respetable”.

No es común asociar a Pacheco con el católico e irónico Chesterton, extraño caso de conservador liberal. Sin embargo, ambos entienden el periodismo como una tarea colectiva y anónima, redactan con la sutileza de quien incorpora su voz al coro sin pretender cambiar la melodía, conciben la historia como un teatro del desastre y profesan un *amor mundi* que les permite celebrar la naturaleza, ciertas calles, algún atardecer y la literatura. Por último, se dirigen a un lector marcado por una nobleza vulnerable, el ser común que bebe cerveza.

Discreción y fama pública

Desde su título, *Inventario* se presenta como un recuento de activos que no pertenecen al autor. Pacheco actúa al modo de un notario (oficio que, por cierto, ejerció su padre): da fe de acontecimientos y méritos ajenos. Enemigo de “darse aires”, solía citar una frase de Flaubert: “Los honores deshonran y los grados degradan”. Si acaso se refería a sí mismo, usaba la expresión “este redactor”. Sin embargo, las iniciales JEP, destinadas a ocultarlo, acabaron por tener el efecto opuesto. En Francia, el hipermediático Bernard-Henri Lévy es conocido como BHL. ¿Qué autor mexicano ha logrado un sello equivalente? La discreción de Pacheco fue un ingrediente de su notoriedad. Aunque la columna *Inventario* hubiera aparecido sin sus iniciales, se habría reconocido su autoría.

Si el estilo ensayístico de Octavio Paz es el de quien deletrea el mundo desde su balcón con luminosa contundencia, sin pedir auxilio a las voces con las que dialoga y que rara vez llegan a sus páginas en forma de citas, José Emilio Pacheco es su contrafigura ensayística, el escribano que anuda los cabos sueltos de la tradición y se reconoce deudor de infinitos predecesores. En este sentido, *Inventario* representa la más dilatada muestra de cortesía en la literatura del idioma.



Con inaudita generosidad, Pacheco se ocupó del trabajo de los otros. Fue amanuense de Juan José Arreola, prodigioso orfebre verbal que le dictó *Bestiario*, y Fernando Benítez no publicaba un libro sin someterlo a sus correcciones. Su rigor en este territorio alcanzó rango mítico: “Ver a José Emilio corregir un texto es asistir a un campo de batalla”, comentó Carlos Monsiváis.

La genuina valoración de los autores sólo puede ser póstuma. En uno de sus primeros Inventarios, escrito en 1974 con motivo de la muerte de Rosario Castellanos en un accidente en Israel, Pacheco comenta: “Nadie puede saber verdaderamente quién es un poeta hasta que sus versos son su única voz, hasta que nos hablan no ya de la muerte sino desde la muerte, y al cerrarse sobre sí mismos se iluminan con su auténtica luz”.

La importancia de entender la literatura como un legado y no como algo que se produce de modo todavía tentativo es tan significativa que Pacheco elogia el peculiar trato casi póstumo que Vasconcelos da a sus conocidos: “Tuvo el valor de hablar sobre los vivos como si ya estuvieran muertos”. La frase alude a la inevitable condición necrológica de la escritura testimonial: quien lleva la cuenta de los días trabaja con una materia evanescente; escribe hoy el pasado de mañana. Sobre este punto, conviene recordar el inagotable *Cuaderno gris*, de Josep Pla, donde el diarista reflexiona en la dificultad de ser contemporáneo de los personajes retratados. La objetividad surge de la distancia que sólo brinda lo que ya ocurrió, sin enmienda posible. Es la perspectiva que Pacheco encomia en Vasconcelos.

El cronista debe situarse en un plano que le permita entender el instante como algo que será olvidado y sólo alcanzará resistente condición cuando lo rescate la memoria. Escribir es una apuesta contra la fugacidad que construye el pasado del futuro. En palabras de Michel Foucault: “Escribir significa ocuparse de la muerte de los otros, pero sobre todo ocuparse de los otros como si ya estuvieran muertos. En cierto sentido, escribo sobre el cadáver de los otros. Debo admitir que, de algún modo, estoy postulando su muerte. Al hablar de ellos, me coloco en la posición del anatomista que practica una autopsia [...] No los condeno a muerte, sencillamente asumo que están muertos”.³

La obsesión por el paso del tiempo se advierte en los títulos de numerosos libros de poesía de Pacheco: *Tarde o temprano*, *Irás y no volverás*, *Desde entonces*, *Siglo pasado* y, por supuesto, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

³ El lenguaje comienza después de la muerte, conversaciones con Claude Bonnefoy.

En el poema “Contraelegía”, de *Irás y no volverás*, dice:

Mi único tema es lo que ya no está.
Sólo parezco hablar de lo perdido.
Mi punzante estribillo es *nunca más*.

La vida que se escribe hoy, necesariamente, estará muerta mañana. Asumirlo no significa apelar a un sentido necrofilico de la escritura; es su razón de ser. Toda obra tiene un carácter testamentario. La observación de Pacheco sobre Vasconcelos no es un juicio moral, sino un principio técnico.

Aquella frase, por cierto, va precedida de otra: “Escribir es herir, afrentar, difamar”. JEP fue un cronista cauteloso. Aunque opinaba con franqueza, puso especial esmero en reconocer hasta la más mínima deuda intelectual, rara vez criticó a un colega y no tuvo talante de polemista.

El narrador reticente evita la contundencia y favorece las suposiciones. En los cuentos de *El viento distante*, Pacheco opera por alusión: lo insinuado es más fuerte que lo dicho. En *Inventario*, asume un tono más directo y franco, pero no olvida que “escribir es herir, afrentar, difamar” y se detiene antes de que la queja o la discrepancia puedan ser vistas como un ataque.

De cualquier forma, sabe que alguien, en alguna parte, lo lee con mala leche. Todo fabulador es un profesional de la sospecha; imagina posibilidades: la paranoia favorece la ficción. En esa tesitura, Pacheco advierte: “Siempre somos la bestia negra de alguien que en secreto anota los agravios que involuntariamente le infligimos. El día menos pensado nos presentan la cuenta”. Una indudable ventaja del autor póstumo es que desconoce la forma en que es leído y, sobre todo, la forma en que es ignorado.

¿*Inventario* permaneció inédito como libro para evitar el caprichoso y tal vez vengativo juicio de los otros? Sean cuales fueran las razones, no pueden atribuirse a un autocrítico repudio del columnista a su mayor torrente literario del autor ni a un veleidoso rechazo a los lectores.

Pacheco se interesaba en la circulación, la recepción y el devenir público de los textos. Una fotografía de Rogelio Cuéllar lo muestra en medio de una vorágine de libros y sugiere a un ermitaño que rara vez abandona su biblioteca. No es erróneo verlo como un bibliófilo, pero también estamos ante un testigo del acontecer que no escatima el trato con los otros. Su universidad fueron las redacciones. En 1957, a los 18 años, se hizo cargo de la sección Ramas nuevas, dedicada a los jóvenes escritores en la revista *Estaciones*, que dirigía y pagaba con generosidad el poeta Elías



Nandino. Desde entonces, colaboró en numerosos medios y desplegó una intensa actividad en la vida cultural. Aunque prefería no ser reconocido, rara vez lo lograba. Con simpática coquetería, aseguraba que sus libros estaban destinados a no salir de las bodegas de las editoriales, pero era uno de los pocos escritores reconocidos por los pasajeros del metro (con justicia poética, un vagón lleva hoy su nombre).

Poeta, novelista, cuentista, guionista de cine (le debemos *El castillo de la pureza* y *El Santo Oficio*, dirigidas por Arturo Ripstein) y de noticieros cinematográficos, traductor, antologador, profesor universitario, miembro de El Colegio Nacional, Pacheco ejerció la literatura en muy diversos frentes. No fue un alquimista refugiado en su santuario, sino un lector inmenso que conocía el entorno circundante. Su amistad con Carlos Monsiváis dependió de afectos y complicidades generacionales, del sentido del humor y el interés por el modernismo o los liberales del siglo XIX, pero también de su mutua pasión por la cultura popular. Baste mencionar la forma en que Pacheco recupera el mundo de la lucha libre en la novela breve *El principio del placer*, el *Inventario* que dedica a Agustín Lara y la importancia que en *Las batallas en el desierto* concede a las fotos tímidamente eróticas de la revista *Vea*, consultadas en el recoleto espacio cultural de una peluquería.

Un tema transversal recorre numerosos *Inventarios*: la reflexión sobre el contexto que favorece o limita la cultura. Crítico de la banalización, Pacheco se refirió a las “alusiones perdidas”, los referentes —muchos de ellos tomados de la Biblia o la tradición grecolatina— que durante siglos formaron parte de la educación media y que han perdido significado en la sociedad del espectáculo. En este sentido, su *Inventario* representa una decisiva intervención para evitar el incesante repliegue de las referencias culturales. La nota exacta, la efeméride sorprendente, la renovada pertinencia de un poema muestran la forma en que un garante del tono civilizado se harta y desespera ante el deterioro del ambiente.

Equidistante del apetito por lo nuevo y el conocimiento de la tradición, entendió la originalidad no como un exabrupto surgido de la nada, sino como una informada discrepancia con lo anterior: “La única ruptura válida es el rompimiento con lo aprendido y dominado, no la que sirve para disfrazar la torpeza, la indolencia o la ineptitud”, escribió cuando iniciaba su columna, en enero de 1974.

Las vanguardias le interesaron como ensayista sin influirlo como poeta. No se apropió del “diccionario amotinado” que Borges atribuyó a los estridentistas, pero en su calidad de cronista, registró ese y otros

arrebatos literarios. Como creador, su gesto más rupturista fue la novela *Morirás lejos*, influida por la *nouveau roman*. En julio de 1981 precisó: “La vanguardia es, tiene que ser, un momento, no un *modus vivendi*”. Al triunfar como sorpresa, lo nuevo se diluye pronto.

Su rescate de la tradición no le impidió interesarse en subgéneros como el cómic o el folletín, y en alguna ocasión dedicó su columna al autor de *best sellers* Harold Robbins, quien había vendido más libros que todos los autores mexicanos juntos. Consciente del carácter mundano e histórico de la escritura, se interesó en la fama pública de los autores (“escritor famoso es aquel a quien negamos apasionadamente sin habernos tomado nunca la molestia de leer un párrafo suyo”) y de los malentendidos que acarrea. A propósito de Hemingway, comentó que la leyenda del novelista como hombre de acción, interesado en visitar el frente de guerra, cazar leones y descorchar botellas de champaña, había ocultado las fatigas de quien pasaba horas ante los borradores para renovar la prosa:

Si algo se nos derrumba en 1981 es la imagen antiintelectual de Hemingway: el feroz combatiente, el insensible conquistador, el macho a la intemperie, pasa a segundo plano ante el humilde estudioso y denodado trabajador de las letras, el Borges de Montparnasse (quién lo diría) y el Flaubert de San Francisco de Paula [...]. Y quien hoy se levanta de sus cenizas no es tanto el campeón vencido, el cazador desmoronado que cobró su última pieza en sí mismo, como aquel muchacho que en un Montparnasse que ya no existe miraba lleno de valor y de esperanza un porvenir que hoy es nuestro terrible pasado.

Pacheco tampoco fue ajeno a la forma en que la conducta cívica influye en los destinos literarios. Estudió la vanguardia estridentista, pero lamentó que sus principales voceros se transformaran en diplomáticos o diputados y lucharan contra Salvador Novo, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta y los demás miembros del grupo Contemporáneos para acabar con “la comedia de maricones y el cinismo de los pederastas”.

Su renuencia a aparecer en televisión o dar entrevistas no fue un gesto de misantropía; derivaba de su genuina timidez, pero también de una convicción: el discurso literario se abarata bajo los reflectores. Aquilató el valor del silencio y el secreto, convencido de que la fuerza magnética de un documento inencontrable sólo se ve disminuida por su hallazgo. Al posponer la publicación de su muy solicitado *Inventario*, le otorgó el inte-



rés de lo que debe ser aguardado. En medio del frenesí de lo instantáneo, apostó por otro tiempo para la lectura, menos ansioso, más perdurable.

Esta dilación conllevaba un riesgo. El periodismo cultural vive de la circunstancia; al paso de los años, las columnas semanales pueden parecer extemporáneas o incluso incomprensibles. La demora en publicar *Inventario* como libro aumenta la expectativa, pero también pone a prueba la resistencia de los textos. Ya ajenos a la oportunidad periodística, tendrán que sobrevivir como literatura.

La escritura imposible

Ricardo Piglia señaló que su verdadero interés como autor consistió desde un principio en practicar una forma privada de la escritura: el diario. Sin embargo, resulta difícil que se publiquen las páginas íntimas de alguien que no ha escrito nada más. Para remediar esta situación, publicó novelas, ensayos y cuentos, construyendo una personalidad literaria que, a la postre, le permitiera dar a conocer sus papeles personales. Esta explicación es algo más que una broma: Piglia necesitaba ser “dos” autores, uno público y otro oculto, que sólo podía aparecer gracias el primero, en segundo término. Adelantó algunos pasajes del diario, pero la mayor parte de ese corpus se mantuvo reservado hasta 2015, cuando apareció el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*. Así concluía un itinerario bibliográfico, el largo camino del escritor conocido al escritor secreto.

El caso de Pacheco es diferente porque *Inventario* salió a la luz. Sin embargo, sólo un maniático del coleccionismo hubiera podido conservar esas publicaciones a lo largo de 40 años. El autor no ocultó las partes, sino el todo que le daba cabal sentido, pues la escritura enciclopédica opera por acumulación.

En sentido inverso a los diarios de Piglia, los *Inventarios* publicados durante 41 años fueron puestos en reposo, sometiéndose al olvido o la lectura parcial. No se trataba de los residuos nunca recogidos en libro que deja todo autor, sino de un proyecto esencial, al que Pacheco dedicó la mayor parte de su trayectoria. Con los años, el caudaloso panorama de la cultura en el último cuarto del siglo xx y los primeros años del xxi adquirió el aura de lo que sólo se conoce de oídas, a partir de citas o las búsquedas en Internet.

¿Algo falló en el camino? Uno de los temas recurrentes en la poesía de Pacheco es el fracaso literario. Desde su título, el poema “Despedida”,

incluido en *Tarde o temprano*, tiene un aire testamentario. Ahí, el poeta aborda su incierto legado:

Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco.
Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia.
Eso me pasa por intentar lo imposible.

La poesía de Pacheco suele asumir un tono conversacional y sus cuentos rehúyen la imaginación desaforada. En prosa y en verso es un autor que se percibe fácilmente cercano; no pretende que el lector se adentre en magníficas tinieblas ni procura cegar con su mucha luz. Lejos del deliberado artificio, descifra y crea enigmas en lengua llana y en espacios de entrañable familiaridad.

Entre sus empeños, lo que más se acerca a una “escritura imposible” es *Inventario*. Ahí se sirvió de todos los géneros para apoyar el de la crónica y aceptó el enciclopédico y extenuante desafío de ser Diderot una vez a la semana. Acaso la negativa a reunir esos textos en libro se vio influida por el hecho de escribir algo que jamás podría estar completo —el devenir transformado en escritura—, o que sólo lo estaría con la muerte del autor. Lo cierto es que el destino final de esas copiosas páginas se convirtió en su trama decisiva. La posposición de los volúmenes que podían integrar la versión parcial o completa de *Inventario* es tan singular y misteriosa como el silencio de Juan Rulfo después de la publicación de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Gran lector de novelas de aventuras (no es casual que dedicara dos *Inventarios* a Jack London), JEP no podía ignorar que cuando sus textos regresaran para someterse a la prueba del tiempo, tendrían la sugerente condición de “manuscrito hallado”.

Hay algo descomunal en el interés de cubrirlo todo, del secuestro de la millonaria Patricia Hearst a los crímenes de Charles Manson, pasando por la invención de la máquina de escribir y los poemas del olvidado José Santos Chocano. Pacheco sabía que estaba creando un libro imposible y lo más congruente era no publicarlo. Antes de Internet, y al igual que su amigo Carlos Monsiváis, se convirtió en un “motor de búsqueda” que articulaba datos dispersos y referencias que jamás se habían cruzado. La sostenida aparición de sus columnas hizo que esa peculiaridad adquiriera la rara apariencia de algo “natural”. JEP ocultó su originalidad transformándola en costumbre.



Armando Ponce, director de la sección cultural de *Proceso*, ha relatado el tino con que reaccionaba ante la concesión del Premio Nobel. Ciertos galardonados, que podían sorprender a otros comentaristas, eran abordados por Pacheco con la seguridad de quien lleva años esperando la noticia.

Esto permite hacer algunas conjeturas sobre la forma en que leía, anticipando temas futuros. Coleccionista de minucias, aguardaba el momento para conectarlas. En el laberinto de los libros, las revistas y los cables noticiosos, recogía hallazgos que podían calificar como rarezas o curiosidades y que adquirirían relevancia con el acontecer. *Inventario* sólo se explica por el fervor con que Pacheco ejercía la lectura potencial, aquilatando un texto en espera de un sentido posterior, dictado por la contingencia.

Tanto el escritor satírico como el enciclopedista ejercen una pedagogía moral. El primero edifica por medio del defecto, señalando los vicios que deben evitarse; el segundo preserva la civilización en medio de las ruinas y propone un sistema de alarma para evitar daños mayores. Como Voltaire, Rousseau, Borges o Alfonso Reyes, Pacheco pertenece al segundo orden; acopia el saber y critica la decadencia de la cultura, la urbanidad en riesgo, la destrucción de la naturaleza. Cuando no tiene un blanco a la vista, y así esté hablando de otra cosa, arremete contra la devastación de Ciudad de México (al ocuparse de Efraín Huerta, recuerda los “dos volcanes muertos cubiertos por la nieve” descritos por el poeta en 1950, ya convertidos en “el único espacio del DF que aún no alcanzamos a destruir ni a envilecer”, y al resumir la curiosa biografía de José Santos Chocano, se desvía para decir que las nuevas obras de vialidad “han convertido de una vez y para siempre a México en el *Detritus Federal*”). *Inventario* es, simultáneamente, archivo y ventanilla de quejas, el compendio de lo que merece ser conservado y de los impedimentos para que eso suceda.

Pero también estamos ante un formidable caso de hedonismo. La columna le permitió a Pacheco ejercer en forma vicaria variantes de la escritura que le apasionaban, pero que no abordó de modo canónico. No fue biógrafo, historiador, novelista de aventuras, dramaturgo ni analista de estrategias militares; sin embargo, todas estas facetas alimentan su periodismo cultural. Ante la necesidad de informar, suplanta a la autoridad que no ha llegado al tema. Abre el tremendo expediente de Antonio López de Santa Anna, 11 veces presidente de México, y comenta: “Hay buenos libros acerca de Santa Anna pero aún nos falta la gran biografía, el estudio del hombre, época y sociedad que ya puede emprenderse con base en los



trabajos monográficos de años recientes. Mientras llega esa obra, conviene repasar en forma mínima lo que aprendimos y olvidamos en la escuela”. Con típica falsa modestia, finge apoyarse en sus recuerdos escolares para trazar un complejo retrato del ditirámico guía de hombres que celebró un funeral de Estado para su propia pierna. No es casual que le entusiasmara la novela *Ragtime*, de E. L. Doctorow, publicada un año antes de esa nota, que convierte episodios históricos en sustancia narrativa.

En sus textos historiográficos, acude con frecuencia a la anécdota secundaria, la *petite histoire* que redondea y sazona los hechos: “El paso del tiempo dignifica los chismes de una época y los convierte en historia”, escribe a propósito de la legendaria Rosario, que hechizó a Luis G. Urbina, Guillermo Prieto y José Martí, y llevó al suicidio a Manuel Acuña.

Algunos de los momentos más felices de *Inventario* son miniaturas teatrales, como el encuentro de Amado Nervo y Ramón López Velarde en la calle de San Juan de Letrán. En el México de los 80, López Velarde, discípulo de Nervo, tiene una reputación superior, pero el autor de *La amada inmóvil* entiende mejor la forma en que se fraguan las reputaciones y acepta complacido que todos los poetas se mezclen y confundan en la sensibilidad de los lectores.

En otro diálogo imaginario, Pacheco hace que Ignacio Ramírez diga que la palabra “México” significa “Lugar donde los muertos se convierten en calles”. Visto desde la historia oficial, el pasado es materia inerte, placas que se oxidan en las esquinas de las calles. A contrapelo de la museificación de la historia, el memorialista busca darle vida a lo ya sucedido. Por ello, al evocar la figura de Tina Modotti, Pacheco se refiere a “la *nostalgia de lo inmemorable*, de lo que no vivimos ni viviremos jamás”. Paradoja de la crónica: el presente es la actualidad que muere y el pasado, la vida que se recupera y no se tuvo. En un juego de perspectivas, el narrador aleja lo próximo y acerca lo distante.

En el periodismo de los modernistas, con Martí y Darío a la cabeza, Pacheco distinguió “el gran campo experimental del movimiento renovador”. Décadas después, *Inventario* se beneficia de la ficción y ofrece, entre otras fabulaciones, el monólogo interior del asesino de Álvaro Obregón y una farsa futurista de la sociedad del espectáculo en la que el actor de telenovelas Ernesto Alonso es secretario de Gobernación; el Indio Fernández, secretario de Defensa, y Chespirito, secretario de Educación.

De manera emblemática, el texto sobre Santa Anna se publica el 27 de junio de 1976, 11 días antes del golpe a *Excélsior*. Se trata del penúltimo



Inventario en el periódico dirigido por Scherer. Al retratar los delirios del poder en otra época, Pacheco retrata el clima en el que escribe; está pendiente de la circunstancia que lo rodea, a tal grado que en ocasiones se reclama a sí mismo su falta de oportunidad. En octubre de 1980, dedica cuatro piezas a Quevedo y al comienzo de la cuarta exclama: “¡Otro artículo sobre Quevedo! Es antiperiodístico. Es evasivo. Realmente no vale la pena. Qué tiene que ver con México. ¿Usted cree que a un campesino de Chiapas le interesa Quevedo, puede entenderlo?”. Esta autocrítica tiene un sentido paródico; obviamente, la literatura del Siglo de Oro no es prioritaria para un campesino de Chiapas, pero tampoco lo son los demás temas de *Inventario*. Aunque acepta su exageración al concentrarse tanto en un solo autor, su idea del periodismo depende de ese tipo de excursiones intelectuales. Escribe convencido de que la cultura clásica española es parte de nuestra tradición, de que no hay asunto suficientemente complejo para que no lo aborde un periódico y de que las monedas antiguas tienen valor de cambio en el presente.

Después de abrir su texto sobre el autor de *La vida del Buscón* con una arenga contra lo “antiperiodístico”, encuentra en el propio Quevedo su razón de ser como cronista: “No se ha dicho que él es el primer periodista español, el primer escritor que habló desde la actualidad inmediata en obras como *La España defendida y los tiempos de ahora*, *Grandes anales de quince días*, *La rebelión de Barcelona*, *El alevoso manifiesto de Vasconcelos*”.

¿Qué límites plantea el continuo mirar atrás? La recuperación narrativa del pasado corre el riesgo de mistificar a sus criaturas. Al escribir de los piratas de América, Pacheco señala que los corsarios y los bucaneros corren el riesgo de ser vistos como convenciones literarias y no como realidades que amedrentaron las costas del mundo. Los novelistas se ocuparon tanto y tan bien de ellos que contribuyeron a un “proceso irrealizador” de figuras auténticas. Al glorificar a los personajes históricos, la ficción puede transformarlos en seres de leyenda. Es posible que este prurito haya influido en su renuncia a escribir novelas sobre dos temas que lo apasionaron durante toda su vida y que suelen llegar juntos: los acontecimientos históricos y las batallas. *Inventario* es una demostración del espléndido novelista de peripecias que Pacheco no quiso ser. El efecto secundario de esa vocación cancelada son indelebles crónicas sobre protagonistas de la Independencia, la Reforma o la Revolución, y sugerentes descripciones de escaramuzas militares. Borges dijo que, en su condición de hombre cobarde,

admiraba la valentía. Como otros pacifistas antes que él, Pacheco detestaba la guerra, pero se dejaba cautivar por el ajedrez de los ejércitos.

Varias veces se refirió al primer Porfirio Díaz, en el que no podía intuirse al futuro dictador, el héroe que recuperó Ciudad de México durante la Intervención francesa, apoyándose en una tropa muerta de hambre, los chinacos. Su entrada a la capital produjo más susto que alivio, no por lo que esos andrajosos batallones pudieran hacer ahí, sino por el estado en que se hallaban. Hombres enjutos, famélicos, almas en pena que, sin embargo, habían derrotado a uno de los ejércitos más poderosos sobre la Tierra.

En otro pasaje, Pacheco describe con precisa logística la toma de Puebla por parte de Díaz: “Al frente de cuatro mil hombres Díaz ya estaba entrando casa por casa en Puebla. Cuando supo que Márquez se aproximaba, decidió jugarse el todo por el todo y lanzarse al asalto general. Tres columnas atacaron el convento del Carmen a fin de distraer a los imperialistas mientras otras catorce columnas esperaban la señal para la gran ofensiva: un enorme lienzo que ardería en la iglesia de San Juan”.

Los pasajes épicos de *Inventario* contrastan con dosificadas y eficaces ráfagas de humor. En su registro de la realidad, no faltan los golpes de ironía (“El Congreso —tradicionalmente formado por hombres capaces de aplaudir de pie su propia sentencia de muerte”) ni los asombros del observador atento: “El gran talento urbanístico estadounidense fue confiar la belleza de sus pueblos exclusivamente a los árboles”. Tampoco escasean los atinados atisbos del porvenir. En 1979, JEP anticipa la pérdida de privacidad que traerá la cultura digital: “En algún lugar hay una computadora en cuya memoria está inscrita nuestra intimidad toda” y aborda un tema que años después será tratado por Paul Virilio, el cortocircuito que provoca la excesiva marea de datos. Antes de la avasalladora llegada de las redes sociales, profetiza: “La información es tan abrumadora que no sirve para nada, la plétora nunca vista de datos hará prácticamente imposible reconstruir nuestra época”.

El autor de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* no podía resistirse a practicar ejercicios contrafactuales, imaginando la posible historia alterna de hechos verídicos. En un *Inventario*, imagina que Ramón López Velarde no muere a los 33 años. Como ha sido maestro de Miguel Alemán en la preparatoria, obtiene un “hueso” y se convierte en burócrata de la cultura. En otro texto, Álvaro Obregón no es asesinado en 1928: el general invicto



de la Revolución se consolida en el poder y se convierte en un dictador comparable a Porfirio Díaz.

Historiador de los demás, en ocasiones también lo fue de sí mismo. De vez en cuando exhumaba alguno de sus textos primerizos para contrastarlo con sus ideas en el presente. En 1982 recordó que, 20 años antes, había escrito la primera nota mexicana sobre un ilustre desconocido, Gabriel García Márquez. En otro texto recupera una crítica a *Las peras del olmo*, de Octavio Paz. Estamos ante un singular caso de ambivalencia, muy propio de la barroca cortesía mexicana. El redactor de *Inventario* se descalifica con estas palabras: “Pontifiqué con el aplomo que sólo puede dar la ignorancia”. Luego cita *in extenso* la reseña en la que habla de “las retorcidas ‘Semillas para un himno’” y arremete contra los “súbditos laudatorios y críticos particulares” que tanto daño le están haciendo al poeta. Al reproducirse en 1982, cuando Paz es la figura dominante y en cierta forma opresiva de la cultura mexicana, la crítica ofrece una saludable nota discordante en un medio donde la discrepancia casi siempre ha sido vista como enemistad (el propio Paz lamentó que no hubiéramos tenido una *Edad Crítica*). Es cierto que Pacheco se descalifica, pero su argumentación no deja de surtir efecto.

Inventario registra la evolución de un temperamento intelectual que muy rara vez, pero siempre en forma definitiva, toca la vida del autor. Dentro de los escauceos autobiográficos, vale la pena detenerse en la columna del 7 de noviembre de 1977 que rememora una estancia en el Campeche de 1951. A los 12 años, José Emilio descubre los placeres del mar y la naturaleza. El hedonismo del entorno representa un decisivo rito de paso. Sin embargo, en esa apartada costa también conoce la pobreza extrema, se siente perseguido por los “otros” y se avergüenza de sus privilegios. Aprende que el paraíso existe, pero ha sido mancillado. Esta lección no lo abandonará en ninguno de sus textos, muchos de ellos dedicados a ejercer un recurso que encomió en Quevedo: “la imaginación del desastre”.

En las sobremesas, disfrutaba narrando el sinfín de coincidencias necesarias para que un milenario bloque de hielo hubiera chocado con el Titanic. Con peculiar deleite, conectaba los datos dispersos que volvían explicable la tragedia.

A propósito de la relación entre Nueva España y la metrópoli, escribió: “Los pobres ven a sus opresores devorar platos de una cocina suntuosa, engendradora de la siesta que aprovechan sus frugales enemigos protestantes para ir socavando el suelo donde se apoya el dominio penin-



sular”. De nueva cuenta, acontecimientos que parecerían destinados a no cruzarse explican lo real de modo sorprendente: la injusticia social del siglo XVI permite a las clases altas de España sucumbir a la glotonería, lo cual les impone la moda de la siesta; mientras tanto, más sobrios y calculadores, los puritanos ingleses se preparan para vencer a la Armada Invencible. Demasiados guisos y demasiadas siestas cambian la historia del mundo.

Compendio de asombros disfrazados de minucias, *Inventario* es la aventura, necesariamente parcial, de un artífice que se planteó, con modestia de artesano y pasión por lo imposible, abarcar la totalidad.

La arena y el agua

¿Resisten las empresas literarias? ¿Es posible edificar entre ruinas? Una y otra vez Pacheco alude a la condición preecedera de la cultura. Es pesimista respecto al número de lectores, la calidad de la educación, el desprecio contemporáneo por los valores que una vez fueron esenciales. Y, sin embargo, insiste. *Inventario* es el tenaz espacio donde alguien dibuja sobre la arena, sabiendo que los signos serán borrados por el agua. Todo dura demasiado poco. Después de revisar la titánica tarea de Vasconcelos, concluye que en 1982 el maestro de la novela autobiográfica apenas merece un “fugaz minuto de su posteridad”. Más temprano que tarde, cae el crepúsculo y los dioses relegan al olvido a quienes fueron sus favoritos.

Sin embargo, es posible que Pacheco no comparta una certeza sino una advertencia. Aunque señala que la cultura se desvanece, la defiende con denuedo. “Somos nuestras contradicciones”, comenta hacia el final de su columna dedicada a Vasconcelos.

En un ensayo apasionante, el poeta y ensayista colombiano Darío Jaramillo Agudelo descifró el enigma de los heterónimos poéticos de José Emilio Pacheco:

Los dos principales son Julián Hernández y Fernando Tejada (o Tejada), que aparecen en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y están recogidos en las diferentes ediciones de *Tarde o temprano* en una sección que, vuelvo al principio, alude a don Antonio Machado y a su *Cancionero* apócrifo. También en diferentes circunstancias aparecen Juan Pérez Pineda, Daniel López Laguna y Pedro Núñez.

Estos cinco heterónimos poetas, los dos principales, Hernández y Tejada, y los otros tres, Pérez Pineda, López Laguna y Pedro Núñez, tienen un denominador común que no he visto citado y que descubrí por casualidad. El primer indicio surgió cuando averigüé por Julián Hernández y en los buscadores de la red me apareció un Julián Hernández, un cajista de tipografía del siglo XVI conocido como traficante de traducciones del nuevo testamento. En aquella época, ese trabajo merecía las atenciones que con tanto esmero solía procurar la Santa Inquisición de Sevilla, según lo cuenta don Marcelino Menéndez Pelayo en esa singular (y, a su modo, entretenida gracias a un involuntario humor negro) *Historia de los heterodoxos españoles*.

Para despistar, Pacheco mexicaniza la vida de sus cinco heterónimos, pero todos ellos provienen del acervo de los irregulares recogido por Menéndez Pelayo. No es casual que se amparara en nombres de herejes perseguidos por la Inquisición, tema que aborda tanto en el guion de *El Santo Oficio* como en significativos pasajes de la novela *Morirás lejos*. El descubrimiento que Jaramillo Agudelo dio a conocer en 2015 confirma el interés de nuestro autor por las vidas que ocurren a contrapelo. En *Inventario* asume la perspectiva de un heterodoxo descontento con sus días y dispuesto a una tenaz y dilatada resistencia; desde esa inconformidad, celebra novedades que podrían pasar inadvertidas y defiende los amenazados logros de la tradición.

Una y otra vez, José Emilio Pacheco diagnosticó la catástrofe para luchar contra ella. Su apuesta fue deliberadamente imposible; mientras registraba la devastación de la cultura, escribía un riguroso instrumento para combatirla: *Inventario*, el libro incesante que sólo podía quedar inacabado.

Apéndice. “Inventario” de datos curiosos recogidos por Pacheco

- A Antonio López de Santa Anna “un día le sirve la mesa un adolescente descalzo llamado Benito Juárez”.
- 1822 es “el año en que se inicia formalmente el modernismo porque Martí comienza entonces sus ‘Cartas de Nueva York’”.
- La costumbre mexicana de contestar el teléfono diciendo “bueno” posiblemente viene de finales del siglo XIX, cuando se instalaron las primeras líneas en el país y las llamadas se hacían a través de una central y había que dar por bueno el enlace con la telefonista que lo producía.

- Santa Anna fue hecho prisionero en Washington; ahí “mastica sin deglutirla una extraña sustancia”. Su custodio le pregunta qué es eso. “Se llama chicle”, dice el mexicano. “El oficial se apellidaba Adams. Fundó el imperio del *chewing-gum*”.
- “Un anónimo artesano de Kocs, Hungría, desencadenó un proceso que aún no termina y puso el nombre de su aldea en todos los idiomas (Kocs: coche)”.
- “Garibaldi fue en 1884 el modelo de Emilio Salgari para inventar Sandokán”.
- “Los investigadores nacionales deberían decirnos si es por garibaldismo que llamamos ‘sardos’ (oriundos de Cerdeña) a los soldados rasos”.
- “Haile Selassie no es un militar ni puede comunicarse con sus tropas más que mediante tambores (en 1935 el teléfono aún no llega a Abisinia)”.
- José Santos Chocano tiene el mérito de ser el único escritor al que Pancho Villa le escribió un prólogo.
- “La gente cree que ‘marine’ quiere decir ‘marinero’. No es así: son los soldados que vienen dentro de los barcos, un cuerpo de ejército especialmente entrenado para estas misiones. No se ocupan de la navegación, sólo de combatir en tierra”.
- *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, no comenzaba con la exclamación “Mundo loco”, sino con esta otra, censurada por los editores y nunca restituida en ediciones posteriores: “Burdel de Dios”.
- Henry Ford encontró en los mataderos de Chicago la idea para la producción en serie de automóviles.
- Francisco de Terrazas, primer poeta lírico de nuestra lengua, nació en Nueva España y fue hijo del mayordomo de Hernán Cortés.
- El último sobreviviente del batallón del general Custer fue un caballo. Se llamaba “Comanche”.
- La narrativa en español se renovó gracias a un autor de libros de mercadotecnia experto en seminarios para preparar vendedores: J. Salas Subirat, que tradujo el *Ulises*, de James Joyce.
- La guerra y el amor tienen algo en común: ambos “se declaran”.



La
la plenitud

En el País de las

(Sigue de la página 34)

presuntuosas, sin espíritu, sin
para lucir sus gracias en jarros de
lana; las flores delicadas frías

Mi guía, después de haberme mostrado
salones en que está instalada la
me hizo el ofrecimiento de conducir
riosidad que apenas ha llenado de
ravillas que guarda la vida

estos pueblos, los hombres
y pasan su convalecencia
enferman por la permanencia
exposiciones.

Allí—me dice mi guía—hay
la sensación, por sus enfermos
píritus atormentados por las
rias nuestras..

VI

NOSTALGIA DE FUTURO

Auge, decadencia y renacimiento de suplementos y revistas culturales: 1970-2005¹



Sandro Cohen (†)

Las revistas y los suplementos literarios son los sistemas circulatorio y nervioso de cualquier país, sobre todo los de habla española, donde las ideas y opiniones de los creadores y de la gente de cultura —entiéndase “alta cultura”— en general tienen más peso que en otros países donde la democracia posee más arraigo y, por ende, más fuerza. México pertenece a esta idiosincrasia latina; tanto, que existe una larga tradición de suplementos y revistas donde lo político se mezcla libremente con lo cultural, y sobre todo lo literario. El siglo XIX fue de escritores activistas y hasta militares —como Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio— que se manejaban con igual soltura en los salones literarios que en el campo de batalla. Era gente capaz de dar la vida por sus ideas, con una pasión que en la actualidad sería calificada más bien como locura. Con esta misma pasión escribía y polemizaba.

Las revistas y los suplementos, como portavoces de grupos diversos, siguieron desempeñando un papel importante en el siglo XX. La Revolución fue vivida tanto literaria como políticamente. En nuestras publicaciones periódicas se discutió de todo, desde política hasta política cultural, sin jamás desentenderse de las nuevas corrientes estéticas que nacían de este y del otro lado del Atlántico. Algunas más culturales que políticas, y otras más políticas que culturales, en su conjunto estas publicaciones abarcaban el pensamiento mexicano en casi todas sus expresiones, pues la política incluye —obligatoriamente— a la economía, la sociología y la ciencia, como el arte incluye a la psicología, las matemáticas, la biología y prácticamente cualquier rama del conocimiento que afecta al ser humano.

¹ Este texto se publicó en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25 (2o. semestre de 2005): 269-278. Los coordinadores de este volumen mantuvieron su presentación original.

El fervor de los suplementos y las revistas continuó tras la Segunda Guerra Mundial, alimentado tal vez por la Guerra Fría y la pobreza que azotaba los países de la periferia del mundo capitalista, los cuales veían en Europa una esperanza y una lección, pues el Viejo Continente era la cuna de su cultura y el modelo de todo lo que debía evitarse y emularse, al mismo tiempo que había que entender y aprovechar la esencia indígena, dándole vida en el arte. La época de posguerra fue extremadamente fértil para México y América Latina en general, esto se reflejó en sus publicaciones periódicas.

Si bien el movimiento democratizador de 1968 en México terminó en frustración, desencanto y cierto congelamiento del dinamismo cultural anterior —la política ya se había anquilosado y el movimiento estudiantil fue, en buena medida, resultado de este anquilosamiento—, no se interrumpió por completo y tuvo un renacimiento en los años 70 y principios de los 80. Anduvo de la mano de la apertura política y democrática que ahora gozamos, y sufrimos, todos.

Los años 70 fueron de gran efervescencia artística. El teatro, la literatura, la pintura, la música, la danza, la fotografía... Se desvaneció la quietud impuesta por la masacre del 2 de octubre, y las matanzas y represiones posteriores sólo alimentaron la sed de expresión. Resultado de esta efervescencia fueron los suplementos y revistas culturales, acompañados por una explosión de publicaciones marginales que, a diferencia de lo que sucede hoy en día, marcaban el rumbo del momento.

Diorama de la Cultura, La Cultura en México, México en la Cultura, Revista de la Universidad, La Semana de Bellas Artes, Revista Mexicana de Cultura, Casa del Tiempo, La Palabra y el Hombre, Pauta, Sábado, El Semanario Cultural de Novedades, Plural (y, posteriormente, *Vuelta*) y *Nexos* son sólo algunos de los suplementos y revistas culturales que marcaron esta época; algunas existían desde antes del 68 y se renovaban; otras nacieron. Sus páginas estaban vivas y en ellas proliferaba no sólo la creación sino también la discusión, la polémica y —con frecuencia— la pelea por *rounds* que daba lugar a varios descontones.

En los años 70 se tenía la sensación de que mucho estaba en juego, tanto el sistema político como la libertad de expresión y la revolución sexual. Los canales tradicionales de publicación no bastaban para dar salida a la creatividad. De ahí surgieron decenas de editoriales marginales que publicaban lo mismo libros que plaquetas y revistas. Además, estas publicaciones marginales y sus autores fueron, en gran medida, la fuente más abundante que alimentaba aquellos manantiales de cultura que fueron

los suplementos y las revistas formales. Si sólo revisáramos lo publicado en las editoriales tradicionales de ese momento, veríamos únicamente la cola de lo que se construyó en los años 40, 50 y 60. El movimiento, “la acción”, estaba en otra parte. Los autores marginales de entonces se convirtieron en las voces más escuchadas de ahora, como las de Alberto Blanco, Francisco Hernández, Eduardo Hurtado, Carmen Boullosa, Antonio del Toro, Vicente Quirarte, Francisco Cervantes, Ricardo Castillo, Bernardo Ruiz, Federico Campbell, Carlos Montemayor, David Huerta, Jaime Reyes, Héctor Carreto, Ricardo Yáñez, Elsa Cross, Coral Bracho, María Luisa Puga, Silvia Molina, Marco Antonio Campos, José Luis Rivas y Verónica Volkow, entre muchísimas otras.

Varios factores contribuían a la explosión expresiva post-68. Por un lado, el optimismo, la creencia de que podría implantarse la democracia en México gracias a la apertura política que empezaba a darse en ese momento, aunque fuera con angustiante lentitud para muchos. Por otro, el crecimiento de la población estudiantil. Con la expansión de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a través de los Colegios de Ciencias y Humanidades (para el bachillerato, en 1971) y de sus Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (para el nivel de licenciatura, en 1976), y la apertura de la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974, la cantidad de jóvenes que empezaban a leer y hacer sus pininos en la escritura —y las otras artes— crecía exponencialmente. Además, en esa época se inició lo que ahora se ve como algo “normal”: los talleres literarios. Los primeros institucionales se daban en la UNAM —como el legendario taller de Juan Bañuelos, que se inició poco después de la matanza del 2 de octubre de 1968 y que se verificaba en el piso 10 de Rectoría— y mediante el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), los cuales se basaban, por lo menos en espíritu, en el de Juan José Arreola, que fue la semilla.

El Centro Mexicano de Escritores (CME), el cual daba becas a escritores, funcionaba desde los años 50 y cerró, tristemente, en 2005. Por sus puertas pasaron casi todas las eminencias anteriores a la generación que surgió con el auge post-68: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Ricardo Garibay, Rubén Bonifaz Nuño, Vicente Leñero, Salvador Elizondo, Jaime Sabines, Juan García Ponce, Rosario Castellanos y muchos más. La diferencia entre el CME y los talleres posteriores estribaba en que aquél tendía a cultivar la excelencia en unos cuantos, mientras que éstos pretendían abrirse al público en general, con la confianza de que el talento no era coto de pocos,



sino que podía hallarse y cultivarse en cualquier barrio o colonia, cualquier escuela: un signo de la época y del hambre democratizadora que tardaría tantos años en empezar a rendir sus frutos, que aún no maduran del todo.

A mediados de los 70, el Gobierno mexicano, a través del INBA, empezó a dar becas a creadores, lo cual estableció un importante precedente para lo que ahora se realiza mediante el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). También es importante recalcar que, en esa época, cuando aún resultaba fácil trasladarse de un lado a otro de la ciudad —y casi todo el mundo vivía entre CU y el Centro Histórico, y entre el Periférico y la Calzada de Tlalpan—. cualquier café era un taller literario y abundaban. En estos cafés nacían muchos proyectos de suplementos, revistas y editoriales “marginales”, que ahora se llamarían “contraculturales” o “alternativos”.

En paralelo, el INBA empezó a aumentar considerablemente la cantidad y la dotación de sus premios artísticos y, sobre todo, literarios en todo el país. No cabe duda de que después del revés político y emocional que significó la matanza del 68, lo que nacía —o renacía— a principios de los años 70 daba motivos de regocijo, lo cual se reflejaba en el hervidero de publicaciones de todo tipo, entre las cuales figuraban los suplementos y revistas literarias.

Casi no había periódico que pudiera prescindir de una sección o suplemento cultural que apareciera en fin de semana. El día tradicional para esto había sido el domingo, pero el suplemento *Sábado* del periódico *unomásuno*, dirigido por Fernando Benítez y apoyado en el trabajo incansable de José de la Colina y Huberto Batis, cambió eso de tajo. Actualmente, *Laberinto* del periódico *Milenio Diario* y *Confabulario* de *El Universal* siguen esta pauta sabatina.

Si la explosión de publicaciones marginales daba, de repente, voz y presencia a las nuevas oleadas de pensadores, críticos y creadores que estudiaban y daban clases en las diversas facultades de la nueva universidad pública expandida (UNAM, UAM, etcétera), fue en las revistas, pero sobre todo en los suplementos, donde se fogueaban en los menesteres de la pelea cultural. En aquel entonces, se tenía la sensación de que existían dos grandes grupos: los desencantados con la izquierda doctrinaria, “capitaneados” por Octavio Paz (nacido en 1914), y quienes aún defendían la causa del “socialismo real”, la Revolución cubana y los movimientos de oposición que pululaban en todo el Tercer Mundo, guiados por el mucho más joven Carlos Monsiváis (nacido en 1938).

Las polémicas entre Octavio Paz y Carlos Monsiváis de finales de 1977 y las que le siguieron entre partidarios de ambos bandos hicieron época y serían modelo para muchas más sobre temas y tópicos diversos, desde forma y fondo en la poesía hasta la enésima reescenificación de las polémicas decimonónicas sobre cultura e identidad nacionales, pasando por los contramovimientos que daban forma a sus propias revistas y *happenings* culturales. Entre éstos, el más célebre fue el de los infrarrealistas, el cual brotó a finales de 1975, según José Ramón Méndez Estrada (nacido en 1954), uno de sus participantes. Con fama de “desmadrosos” y alcohólicos, se dedicaban a irrumpir en lecturas de poesía y denostar todo lo “establecido”. Escribe Méndez Estrada en la Wikipedia digital que esas “irrupciones infras en recitales de poesía oficial [...] nos valieron en los medios de comunicación críticas y calumnias. Entre todo, la negación constante: los poetas infrarrealistas no existimos para la oficialidad más que como una leyenda de revoltosos”.

No todo el mundo participaba en las polémicas, peleas y descontones, pero donde se daba y veía el movimiento cultural era en las publicaciones periódicas, y sobre todo en los suplementos literarios, por su flexibilidad de contenidos y capacidad de respuesta rápida. Eran el terreno *ad hoc* para que se ventilaran los problemas, quejas y propuestas del momento, amén de las inconformidades y adhesiones. Además, fue una época en que la crítica literaria vivió uno de sus mejores momentos, pues se daban grandes espacios a las reseñas y notas sobre libros, la mayoría de los cuales eran mexicanos. Casi la mitad del suplemento *Sábado* (apareció en 1977), por ejemplo —el más leído y el de mayor autoridad en esa época—, dedicaba buena parte de su espacio a la crítica, sobre todo a partir de 1984, fecha en que Huberto se convirtió en su director. Es necesario señalar que Batis fundó la revista *Cuadernos del Viento*, junto con Carlos Valdés. Esta revista, que duró de 1960 a 1967, fue de gran trascendencia para los escritores de esa generación, incluyendo a José de la Colina, quien dirigió el *Semanario de Novedades* durante 20 años, hasta que cerró en 2002. De la Colina también dedicaba varias planas enteras a la crítica literaria.

En las páginas de *Sábado*, Huberto Batis —estudioso y admirador de los movimientos políticos y literarios del siglo XIX— creó lo que se conocería como el Desolladero, espacio que él apartaba dentro del suplemento *Sábado* para que los actores culturales se dieran con todo, hasta con la cubeta. Aunque irritaba a muchos, entre el desparpajo de los “desolladeros”, el franco intercambio y exposición de ideas, y la aún más franca





tendencia erótica en la ilustración del suplemento —que no era común en aquel entonces—, el suplemento *Sábado* se convirtió en referencia obligada para todo lo que sucedía en la cultura mexicana. Si hubo un “destrampe” o gran apertura en la cultura mexicana, *Sábado* podría haber sido su símbolo pero, en realidad, sólo fue uno de los puntos más visibles del *iceberg* que era todo un movimiento cultural, pues la cantidad de suplementos y revistas independientes, amén de editoriales marginales, resultaba prácticamente incuantificable.

Si bien hoy en día existe una gran cantidad de suplementos literarios y otras tantas revistas relacionadas con las artes, es necesario señalar que unos y otras se parecen poco a los que existían en los años 70 y 80. Las primeras fisuras en las pujantes estructuras culturales que se cimentaron a partir de la recomposición post-68 se dieron con la devaluación de la moneda mexicana —de 26 pesos por dólar, a 45 pesos por dólar— en febrero de 1982. Aunque esto no causó una debacle general —pues lograron sobrevivir algunos suplementos, a veces con menos páginas o dimensiones reducidas—, empezaron a resentirse las estructuras de publicaciones literarias de toda índole. Los apoyos oficiales a la cultura empezaron a disminuir. Apenas habían empezado a tomar vuelo los festivales internacionales de poesía en 1981, con el celebrado en Morelia, Michoacán —y muchos otros locales en diversos estados de la república—, cuando resintieron recortes o, de plano, se suprimieron hasta que, años después, dejaron de llevarse a cabo, o sólo se convocaban de vez en cuando, o de manera muy reducida en la cantidad y calidad de los invitados. Alguno que otro sobrevive, como el encuentro internacional Poetas del Mundo Latino, que se celebra anualmente en Morelia.

Los suplementos y las revistas culturales, junto a las editoriales marginales, empezaron a desaparecer, uno tras otro; como se apuntó líneas arriba, en cuanto a los suplementos, sólo sobrevivieron unos cuantos, como *Sábado* y *El Semanario Cultural de Novedades*. Para los demás, sin embargo, y para las revistas independientes, los insumos se volvían demasiado caros para que sus impulsores siguieran costeándolos. Los patrocinios oficiales y comerciales —mediante anuncios pagados— escasearon o se esfumaron. La época de hiperinflación en los 80 fue determinante para que aquella edad de oro concluyera. En los años 90 empezó un repunte sensible, ya no en editoriales marginales sino comerciales, pero todo volvió a darse al traste en 1994.

El año nació con el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas. Este acontecimiento cimbró a toda la sociedad y causó enorme expectación e incertidumbre, lo que es positivo para reexaminar las prioridades y políticas nacionales —sobre todo en lo que tocaba, en este caso, a las condiciones deplorables en que vivían y aún viven los pueblos indígenas—, pero sumamente negativo para el crecimiento económico, tan necesario para que fructifiquen empresas culturales como revistas y suplementos. Y luego llegó el Error de Diciembre y una nueva crisis económica. México tardó varios años en alcanzar de nuevo cierta estabilidad, pero lo hizo ya en el clima de la nueva globalización y dentro de una cultura mundializada, digital y comunicada por Internet.

Ésta es la época en que vivimos actualmente. El dinero parece ser la razón de ser de casi todo, incluyendo la cultura. En muchas ocasiones se pide que las empresas culturales sean autofinanciables, lo que significa darle “al pueblo” lo que pide y quiera pagar: aquello que promueven los grandes capitales, lo único que “el pueblo” conoce, a falta de otros estímulos. Hay actualmente un buen número de revistas culturales, pero muchas de ellas se han convertido en vehículos mercadotécnicos, frívolos, superficiales, donde la crítica verdadera brilla por su ausencia. Son, más bien, revistas de entretenimiento, de acuerdo con el *zeitgeist* capitalista del momento. Hay, afortunadamente, brillantes excepciones, tanto autónomas como universitarias, gracias a la visión personal de sus fundadores, quienes han podido darle la vuelta a la lógica neoliberal. En este contexto, las revistas *Letras Libres* y *Revuelta* (de la Universidad de las Américas), y los suplementos *Confabulario* y *Laberinto* rescatan lo mejor de la experiencia ganada a pulso durante los años 70 y 80, aun dentro de las restricciones económicas actuales, tan sensibles a cuestiones de mercado, pues los suplementos y revistas actuales también deben rendir cuentas a sus dueños. Si bien estas publicaciones, en general, no sirven como vehículos publicitarios, deben vestir a sus periódicos o instituciones patrocinadoras y ganarles lectores y lealtad, lo cual no está mal. Pero es de notarse que lo visual ocupa en muchos de ellos un espacio primordial. La letra ha sido relegada a un papel de apoyo, cuando sucedía al revés durante la época de oro de los 70 y 80. Se argumenta que los lectores de hoy son más bien “no lectores”. Quieren ver imágenes, o las necesitan para darse la paciencia para sentarse a leer.

En la actualidad hay poca crítica literaria, en comparación con los años 70 y 80. Y las reseñas suelen ser muy breves o, de plano, reproduc-





ciones de lo que las editoriales escriben acerca de los libros en sus cuartas de forros. La crítica de teatro y artes plásticas se ha vuelto casi invisible. En cambio, se escribe mucho sobre cine y video, los grandes ganadores de la globalización, pero me refiero a cine y video estadounidense; la producción local recibe poca atención, en términos comparativos. Lo anterior, sobre todo la falta de vibrantes espacios críticos, es una muy mala señal. Quienes hacen estas revistas y suplementos son punto menos que heroicos porque hacen lo que pueden con lo que tienen, igual que antes. Gracias a su visión, estos vehículos no han desaparecido del todo, pero se extraña el antiguo clima de polémica, discusión y efervescencia, cuando los colaboradores escribían como si sus artículos de veras importaran y pudieran influir en el curso de la historia. Y sí: importaban e influían. Esto existe aún, pero hay que separar cuidadosamente el trigo de la cizaña, pues —para mezclar metáforas— se da mucho gato por liebre. Sea como fuere, la cultura mexicana sigue viva, y a nosotros nos toca exigir que las revistas y suplementos culturales actuales sean realmente valiosos, y no meramente entretenidos. La salud de la república, como en los siglos XIX y XX, de ello depende.

Conservando lo efímero: la materialidad y su significado en las publicaciones periódicas



Martha Elena Romero Ramírez

El estado de conservación de las publicaciones periódicas está condicionado por su propio concepto de la inmediatez de la comunicación. Son publicaciones que nacen con la intención de informar las novedades del momento por periodos determinados, de modo que no se planea su permanencia a largo plazo.

Dentro de las denominadas publicaciones periódicas se incluyen, además de los periódicos y revistas, los sobretiros y folletines de algunos periódicos, en los que muchas obras literarias, como cuentos y novelas, se publicaron por entregas; y las publicaciones seriadas:¹ anuarios, memorias, actas, trabajos de sociedades científicas y colecciones por volúmenes como los periódicos-libro, publicadas en fascículos sucesivos, paginados consecutivamente a lo largo de todo lo que formaría un solo volumen, y se encuadernarían juntos, de acuerdo con la intención editorial de su producción.²

En las publicaciones periódicas, la información se caracteriza por estar actualizada y vigente durante un lapso. Sus contenidos son variados: las hay sobre la vida cotidiana de las sociedades y sus integrantes, de lo último en distintas disciplinas del conocimiento o acerca de temas específicos, como las revistas especializadas, obreras y religiosas. Y los públicos a los que van dirigidas son diversos —infantiles, femeninos o masculinos— e incluyen asuntos específicos de interés común para ese grupo de personas en particular.

Como objeto de consumo, planeado para que el nuevo desplace al anterior, muchas decisiones en su elaboración se han tomado con base

1 José Martínez de Souza, *Diccionario de bibliología y ciencias afines* (Gijón: Trea, 2004), 765.

2 Dalia Valdez Garza, “El periódico-libro como concepto para el estudio de la prensa médica de México”, en *Print Culture through the Ages: Essays on Latin American Book History*, ed. de Blanca López de Mariscal, Donna M. Kabalen de Bichara y Paloma Vargas Montes (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 222-235.

en el costo de su producción. Si se trata de una publicación comercial, se busca vender la información en un formato en el que se aproveche mejor el papel y tenga una imagen atractiva a bajo costo. En el caso de una publicación gratuita, a los criterios anteriores habría que añadir que su producción es sin fines de lucro, por lo que mantenerla viva requiere de otras estrategias de financiamiento distintas a las de las comerciales, que cuentan con el apoyo económico de los consumidores.

De acuerdo con esta perspectiva, sus características materiales no son casuales, tienen una intención y una razón que se han ido adaptando y modificando a lo largo de la historia, conforme se han desarrollado nuevas tecnologías de impresión y nuevos materiales para las artes gráficas.

Al aplicar la metodología empleada por la arqueología para el estudio de las publicaciones periódicas tratadas como artefactos —definido lo último como “objetos móviles elaborados o modificados por el hombre”,³ de acuerdo con los principios teóricos de Nicholas Pickwoad y J. A. Szirmai,⁴ quienes estudiaron el libro como artefacto—, se puede decir que la materialidad de aquéllas refleja el momento técnico y tecnológico en el que salieron a la luz, así como los motivos económicos que regían en un espacio y tiempo determinados para mantener la producción constante, dependiendo de la periodicidad de su aparición y el público al que estaban dirigidas.⁵ Todos estos discursos sociales, económicos, culturales, de comercio y mercado, tecnológicos y técnicos se pueden rastrear a partir de la lectura e interpretación de lo material de las publicaciones periódicas, porque sus discursos textuales están íntimamente relacionados con su representación física como objeto; sus particularidades físicas responden a la actividad social de publicar y a las respuestas de sus lectores.⁶ Parte de esta información solamente se encuentra en las evidencias físicas de los objetos, en las que se puede leer la historia de la producción de las publicaciones

3 Colin Renfrew y Paul Bahn, *Archaeology: Theories, Methods and Practice* (Londres: Thames and Hudson, 1991), 30.

4 Nicholas Pickwoad, “The Condition Survey of the Manuscripts in the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai”, *The Paper Conservator* 28, núm. 1 (2004): 33-61; Ján Alexander Szirmai, *The Archeology of Medieval Bookbinding* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 1999).

5 Si bien existen publicaciones periódicas que nacieron con la intención de ser coleccionables para formar un volumen encuadernado y, por tanto, convertirse en una obra de referencia, como es el caso de los periódico-libros, en general, son objetos de consumo y desecho.

6 G. Thomas Tenselle, *Literature and Artifacts* (Charlotte: Heritage Printers Inc., 1998), ix.

periódicas, así como el uso y función social de estos documentos. Si bien dichas historias paralelas se pueden recrear en los números consecutivos de cada publicación periódica, los títulos más longevos son los que las reflejan mejor en sus materiales constitutivos y sus técnicas constructivas. De igual forma, algunas razones por las que sobreviven tan pocas y el estado de conservación en el que nos han llegado se pueden explicar a partir del análisis de sus características materiales.

Causas de deterioro y pérdida

Por su propia naturaleza temporal, tanto informativa como material, las publicaciones periódicas son susceptibles de sufrir deterioro acelerado y, en ocasiones, pérdida total. Las causas pueden deberse a distintos factores, que pueden dividirse en dos grandes grupos: 1) Causas intrínsecas, ocasionadas por la naturaleza del material con que está elaborado el objeto: papel, tinta, formato y peso; y 2) Causas extrínsecas, que son los factores que influyen en el entorno del objeto y provocan deterioros: almacenamiento, reparaciones, uso y consulta, mutilaciones.⁷ En el caso de las primeras, se puede hacer muy poco para prolongar la vida útil de los materiales, pero podemos incidir en las segundas, ya que el control de esos factores depende de quienes trabajan con las publicaciones periódicas y de los usuarios de esa información.

La encuadernación puede considerarse causa intrínseca cuando la publicación periódica sale del taller de imprenta encuadernada de alguna forma para su comercio (puede ser engrapada o pegada y contar con una cubierta⁸ unida al cuerpo); o causa extrínseca cuando varios números —ya sea por conservación, organización de la colección o cualquier otra razón— se mandan a encuadernar juntos en un solo volumen. Se considera extrínseca porque es una decisión posterior a su producción y comercio, queda a juicio del dueño, y está en manos del encuadernador proponer el sistema y el tipo de encuadernación, de acuerdo con el uso que tendrá el objeto y el poder adquisitivo del cliente.

⁷ Existen otras causas de deterioro intrínsecas (como el adhesivo, elementos de unión) y extrínsecas (factores ambientales, de seguridad). Para los fines de este trabajo, sólo se profundiza en el análisis de las causas mencionadas.

⁸ Cubierta: elemento de la encuadernación flexible, como rústica, pergamino flojo o piel, que protege el cuerpo del libro, plegado para formar las dos tapas y el lomo.



En cuanto a las causas intrínsecas, el papel es el material principal porque, en distintos tipos y gramajes, se utiliza como soporte de la información y de sus características depende, en gran medida, la calidad de la impresión. La duración y calidad del papel están determinadas por la materia prima y sus componentes. El papel empleado en las publicaciones periódicas del siglo XX se produce a partir de la madera, introducida en la industria papelería a mediados del XIX; desde entonces se hicieron mejoras en el proceso de obtención de papel para satisfacer la demanda, que iba en aumento debido a la democratización del libro y las publicaciones periódicas. A pesar de los tratamientos mecánicos y químicos, las sustancias incrustantes⁹ presentes en la madera no pueden eliminarse por completo. Se trata de sustancias no celulósicas consideradas impurezas y que pueden alterar la estabilidad de la celulosa. A mayor presencia de estos elementos, menor será la calidad del papel y su duración. Una de las sustancias incrustantes más dañinas y conocidas es la lignina, porque impide la formación de los enlaces intermoleculares necesarios para dar resistencia al papel. Además, en su proceso de envejecimiento, puede formar ácidos que rompen la cadena de celulosa.¹⁰ El color amarillo ocre de las hojas y su pérdida de flexibilidad son evidencia del deterioro causado por dichos componentes. Tanto por la presencia de sustancias incrustantes como por los procesos de obtención mecánicos y químicos, las fibras del papel resultante son pequeñas y débiles, lo que repercute negativamente en su calidad.

La *Revista Mexicana de Literatura* (1960),¹¹ cuya cubierta original es gris, ha cambiado de color, principalmente en las orillas, a causa de la calidad del papel y su oxidación. Además, al estar los cantos¹² de cabeza y frente más expuestos a la luz y el polvo, aceleran estos procesos de degradación, por la naturaleza del papel. Este fenómeno también puede observarse en el canto de pie, aunque en menor escala.

9 Sustancias incrustantes: hemicelulosa, lignina, resinas, ceras, grasas, colorantes, taninos, gomas, sustancias inorgánicas, etcétera. Zoel Forniés Matías y Raquel García Quiroga, "Factores de degradación intrínsecos en los libros: la naturaleza del material bibliográfico", *ibid.* *Textos Universitarios de Biblioteconomía i Documentació* 32 (2014): 1-12, acceso el 19 de mayo de 2022, <http://bid.ub.edu/es/32/fornies2.htm>; Mauricio Copedé, *Restauración del papel. Prevención, conservación, reintegración* (Donostia, San Sebastián: Nerea, 2012).

10 *Ibid.*

11 Los ejemplares de la *Revista Mexicana de Literatura* (1960), que se encuentran en la Hemeroteca Nacional de México (HNM), HM R412, código de barras: H80251.

12 Canto: bordes exteriores del conjunto de hojas que forman el cuerpo del libro. Canto de cabeza (borde superior), canto de frente (borde opuesto al lomo) y canto de pie (borde inferior).



Figura 1. Papel oxidado debido a la presencia de sustancias incrustantes.

- a. *El Universal Ilustrado* (1930).
- b. *Horizonte: Por el Bienestar del Pueblo* (1952).*

* Para apreciar con mayor fidelidad los procesos técnicos y los aspectos ilustrados en las figuras de este artículo, se incluyen a color en las ediciones electrónicas de este volumen, que estarán disponibles en acceso abierto a partir del 2024 en el sitio del Instituto de Investigaciones Bibliográficas: <https://iib.unam.mx>.

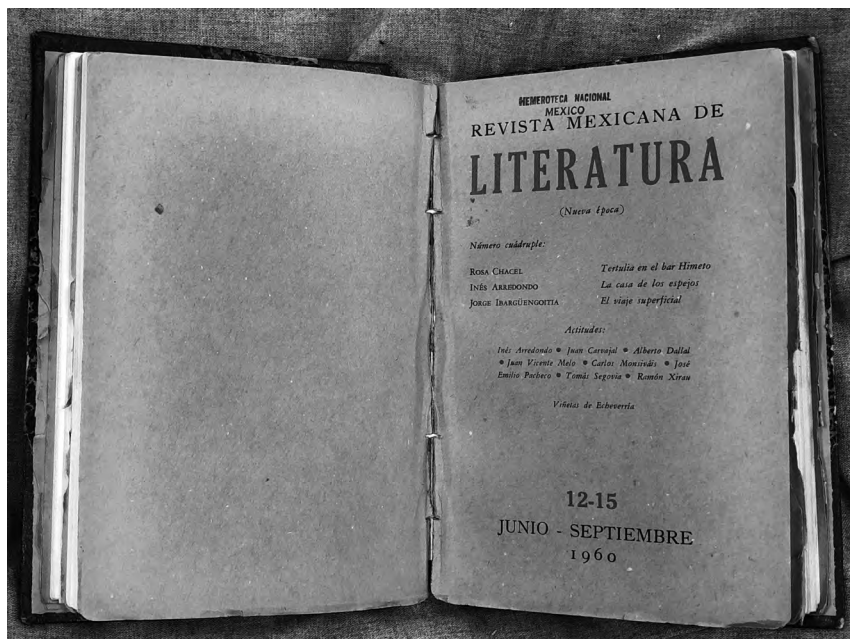


Figura 2. Cambio de color debido a la oxidación y calidad del papel.
Revista Mexicana de Literatura (1960).

Otro ejemplo de deterioro causado por la calidad del papel es evidente en *El Universal Ilustrado*, en los volúmenes encuadernados de abril a junio de 1922 y de octubre a diciembre de 1930,¹³ en los que la diferencia de grado de oxidación y la flexibilidad del papel son notorias, muy probablemente debido a la distinta concentración de materias incrustantes y a la diferencia de edad entre ambos ejemplares: a mayor tiempo de acción de las sustancias incrustantes, mayor será la oxidación del papel.

A pesar del beneficio social que representó que las publicaciones periódicas y los libros estuvieran al alcance de más lectores, esto influyó en detrimento de la calidad y durabilidad de dichos impresos, principalmente por la materia prima empleada en la producción del papel que se utilizaba como soporte de dichas obras, a partir de 1870, cuando se generaliza el uso de papel de madera en las imprentas.¹⁴ El empleo de madera

13 *El Universal Ilustrado*, abril-junio de 1922 y octubre-diciembre de 1930, HNM, HM 142, código de barras: H72890 y H74096, respectivamente.

14 Copedé, *Restauración del papel*, 37.

como materia prima marca una nueva época en la factura del papel y, por tanto, en los documentos que lo emplean como sustrato. También en el área de la bibliotecología representa una consideración para la organización, uso y conservación de acervos, y para distinguir las obras antiguas de las modernas, con base en el tipo de papel en el que se imprimieron: las antiguas son los ejemplares impresos a mano en papel hecho de la misma manera, mientras las modernas utilizan el papel mecánico de fibras de madera para su impresión. Las fechas exactas de esta división dependerán del momento en que se introdujo el uso de papel mecánico en cada país.¹⁵

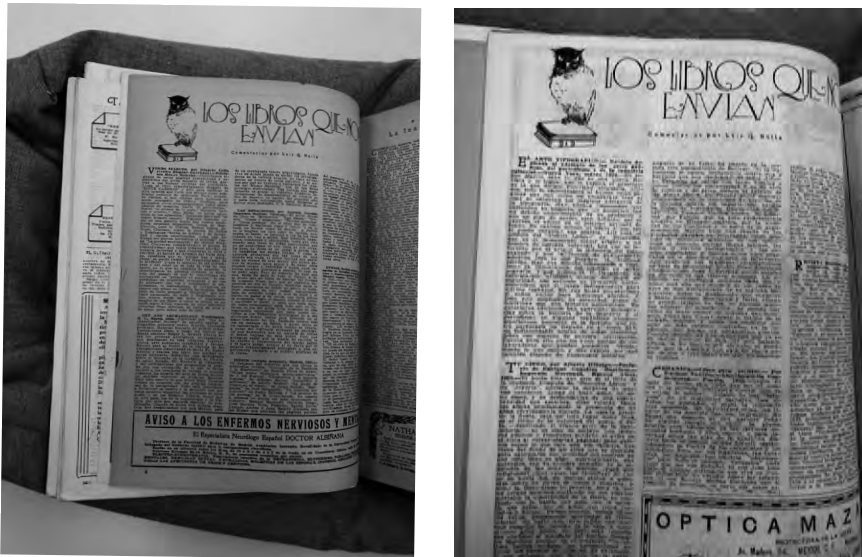


Figura 3. Diferencias en el grado de oxidación y flexibilidad del papel.

a. *El Universal Ilustrado*, abr.-jun.o de 1922.

b. *El Universal Ilustrado*, oct.-dic. de 1930.

Con el propósito de producir papeles comerciales aptos para las nuevas tecnologías de impresión y las modas en la presentación de las publicaciones periódicas, en las que se apreciaba una mejor calidad de línea, imágenes más definidas y el uso de color, se desarrollaron los papeles estucados, mejor conocidos como cuché. Durante su fabricación, a la pulpa se le añaden sustancias de carga o relleno en polvo fino, como caolín

¹⁵ Fermín de los Reyes, “El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomía”, *Ayer* 58 (2005): 38, acceso el 19 de mayo de 2022, <http://www.jstor.org/stable/41328481>.



mineral, talco y carbonato de calcio, entre otros, que, al distribuirse en la superficie del papel, le proporcionan características de lisura, blancura, opacidad y aumentan la calidad de impresión, ya que “rellenan los intersticios interfibrilares, procurando una superficie satinada y compacta”.¹⁶ La adición de las cargas, bien por una cara o por ambas, aplicadas a mano o a máquina, da un sinfín de variantes de papel de esta naturaleza.¹⁷

Como un ejemplo comparativo entre la calidad de impresión sobre un papel estucado y otro que no lo está, en la figura 4 se muestra una página de la revista *Horizonte* (1952) y otra de *Vuelta* (1988). Las distintas épocas de elaboración de ambas no sólo revelan la diferencia en el uso de papel estucado, sino también el desarrollo de las técnicas de impresión utilizadas en la producción de ambas obras. El atleta en *Horizonte*, impreso en un solo color, no logra la nitidez de la imagen que sí alcanza el modelo en *Vuelta*, donde, además, la gama de colores es mucho más amplia que la utilizada en la primera. En ambos casos, la calidad de la imagen es el resultado de conjuntar las características del papel con las posibilidades técnicas que daba la imprenta en distintos momentos de la historia.

Al principio, cuando se introduce el uso de papeles estucados, el proceso se limitaba sólo a la cubierta de las revistas, con la que se pretendía atraer la atención del consumidor, y el papel del cuerpo de la publicación era un papel estándar, sin carga. Más adelante se utilizó para imprimir algunas hojas que llevaban imágenes impresas a todo color, mientras el resto era de un papel común. El uso de distintos papeles para la confección de una publicación, o la elección de uno u otro tipo, comunica la intención del productor sobre la apariencia de la revista y da información del público al que iba dirigido el producto, pues, a su vez, refleja el costo del objeto y, por tanto, el poder adquisitivo del consumidor (véase la figura 5).

Si bien el empleo de papel estucado favoreció la calidad de impresión y el aspecto de las publicaciones periódicas, ha complicado su conservación a lo largo el tiempo. Lamentablemente, los papeles de ese tipo son muy vulnerables a la humedad, pues cuando por alguna razón se llegan a mojar, las cargas constitutivas del papel estucado, al secar, tienden a

16 Copedé, *Restauración del papel*, 41.

17 Dianne Reyden, *History, Technology, and Treatment of Specialty Papers Found in Archives, Libraries and Museums: Tracing and Pigment-Coated Papers* (Washington: Smithsonian, 2019), edición en PDF, acceso el 19 de mayo de 2022, https://www.si.edu/mci/downloads/RE-LACT/coat_special_papers.pdf.



Figura 4. Diferencia en la calidad de impresión debido al tipo de papel.

a. *Horizonte: Por el Bienestar del Pueblo*, 1952.

b. *Vuelta. Revista Mensual*, jul.-dic, 1988.

unir las páginas entre sí. Separar las hojas es un proceso de intervención complicado, costoso y muchas veces poco exitoso, ya que no se logra recuperar toda la información. Otras fuentes de degradación de los papeles de esta naturaleza son la oxidación, ocasionada por su envejecimiento, y la pérdida de las cargas, que dejan las fibras del papel desprotegidas, por lo cual pierden propiedades de resistencia.¹⁸

Otra característica adversa a la conservación de estos materiales es que la impresión queda en la superficie del sustrato y tiende a desvanecerse con facilidad, ya sea al ir perdiendo el material de carga que soporta la impresión, o bien al adherir las guardas u otro elemento de encuadernación sobre el papel estucado.¹⁹

Conforme se va incrementando la oferta de tipos de papel, los productores de publicaciones aprovechan las distintas cualidades y caracterís-

18 Ponemos como ejemplo números de *Horizonte Petrolero. Órgano Informativo del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana* (1969), HNM, HM H109, código de barras: H161647; y *Taller. Revista Mensual* (1939), HNM, HM T18, código de barras: S/D. Figura 6.

19 Ejemplificamos con un volumen de *Vuelta. Revista Mensual* (1976), HNM, HM V166, código de barras: S/D. Figura 7.

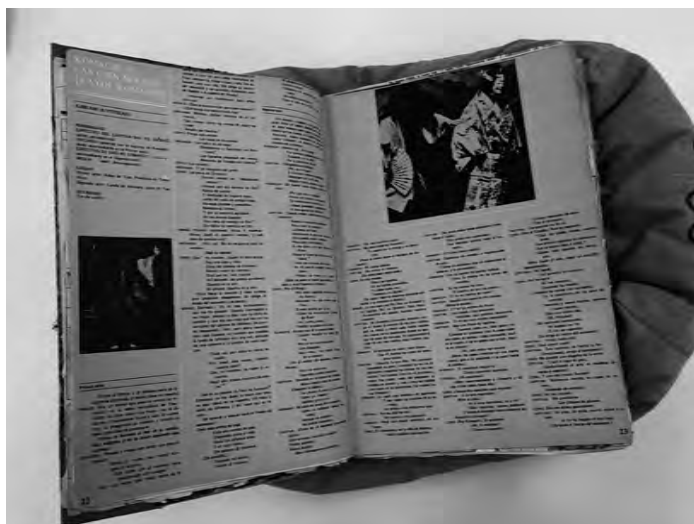


Figura 5. Uso de papel estucado en las cubiertas y hojas interiores. *Plural. Crítica y Literatura*, revista mensual de *Excelsior* (1992).

ticas de la materia prima para dar un toque distintivo a su producto, con lo cual se busca un equilibrio entre apariencia y costo que logre satisfacer a sus consumidores no sólo en el contenido, también en los gustos estéticos del momento. La materialidad de algunas publicaciones es testimonio de ello, por ejemplo, en *El Hijo Pródigo* conviven papeles de naturaleza di-



Figura 6. a) Papel estucado oxidado.
b) Fibras desprotegidas debido a la pérdida de cargas.



Figura 7. Pérdida de información
por adhesión de guardas en la revista *Vuelta*.



versa, y de gramajes, formatos y calidades diferentes en un solo volumen, como el papel delgado de color, con papel “ordinario” y papel estucado.²⁰

Si bien estas alternativas de combinación de soportes son llamativas y evidencian claramente la intención del impresor en el uso de cada tipo de papel, repercuten en la conservación de los ejemplares. Se puede tomar como ejemplo un volumen de la *Revista Mexicana de Literatura* (1960),²¹ en la que el papel de la cubierta es de mayor gramaje y formato que el resto del cuerpo, se utiliza un papel delgado de color para el índice, de menor formato que el cuerpo y la cubierta, y otro tipo de papel para el cuerpo. Como se observa en la figura 9, al tiempo de encuadernar, la cubierta se adhirió a las hojas del índice, lo que causa tensión en este punto de unión entre ambos soportes, que termina por liberarse, ya sea delaminando el papel de la cubierta o rompiendo el papel delgado de color. También, el papel delgado ha actuado como barrera entre la cubierta y el cuerpo de la publicación, y solamente la sección del cuerpo que queda en contacto directo con la cubierta muestra mayor oxidación que el resto de la hoja contigua al papel delgado, ya que la acidez del papel de la cubierta ha migrado a la hoja del cuerpo.

La situación del abastecimiento de papel para impresión también es evidente cuando varios números de un título se encuadernan o están almacenados juntos, de manera que su acomodo permite compararlos. El cambio de coloración en el papel de la revista *Taller* (1939)²² permite ver que durante un semestre (abril a diciembre) hubo un cambio en la calidad del papel. Una razón para explicar lo anterior puede deberse a que había escasez del papel normalmente utilizado, lo que obligó a adquirir otro tipo. Otro motivo posible es que la revista haya tenido algún problema económico y, para no interrumpir su producción, se optó por abaratar los costos de la materia prima. Para conocer la verdadera razón de este hecho, sería necesario indagar en la historia de la revista y su producción, así como conocer el contexto económico y social en el que se produjo.

20 Ejemplo de *El Hijo Pródigo. Revista Literaria* (abr.-jun. de 1943), HNM, HM H61, código de barras: H 82717.

21 *Revista Mexicana de Literatura* (1960), HNM, HM R412, código de barras: H 80251.

22 *Taller. Revista Mensual* (abr.-dic. de 1939), HNM, HM T18, código de barras: S/D.

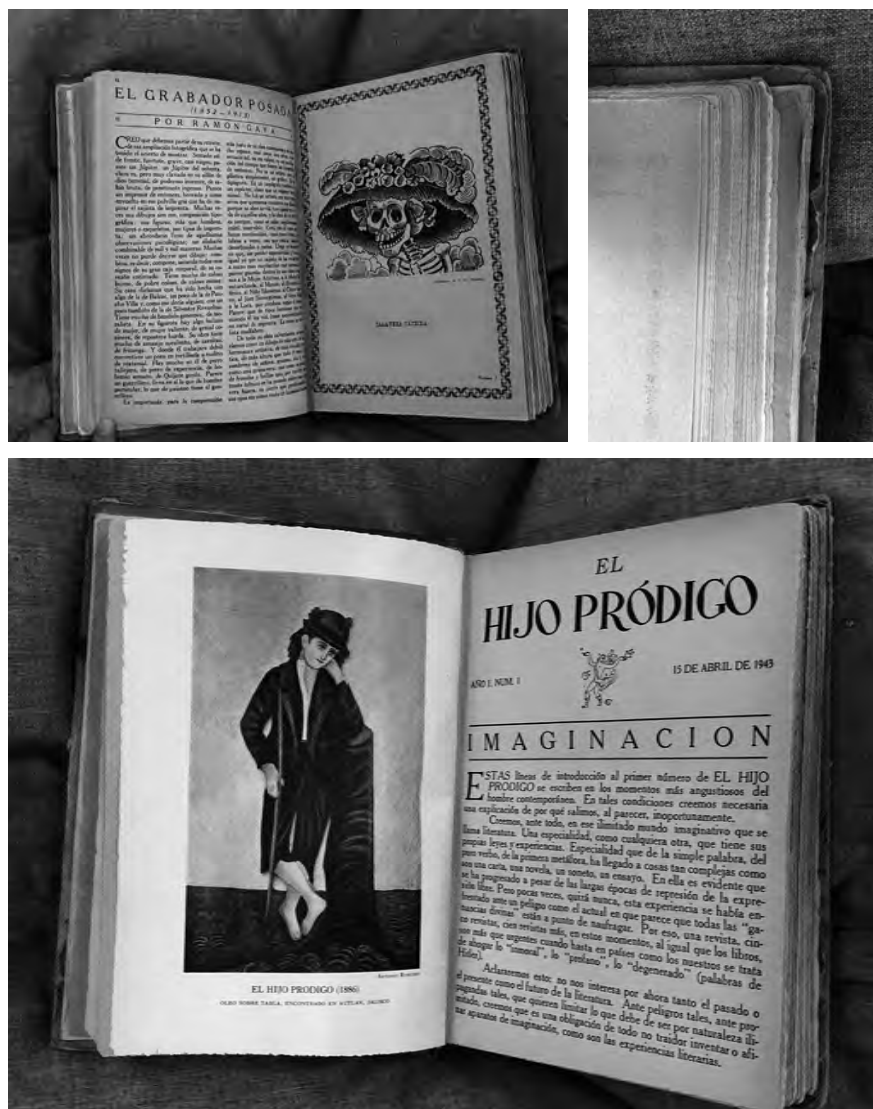


Figura 8. Papeles de distinta naturaleza, características y gramajes en un mismo ejemplar de *El Hijo Pródigo*. *Revista Literaria* (abr.-jun. de 1943).



646

Martha Elena Romero Ramírez

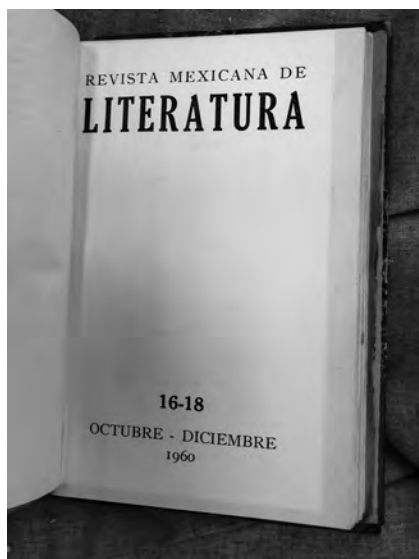
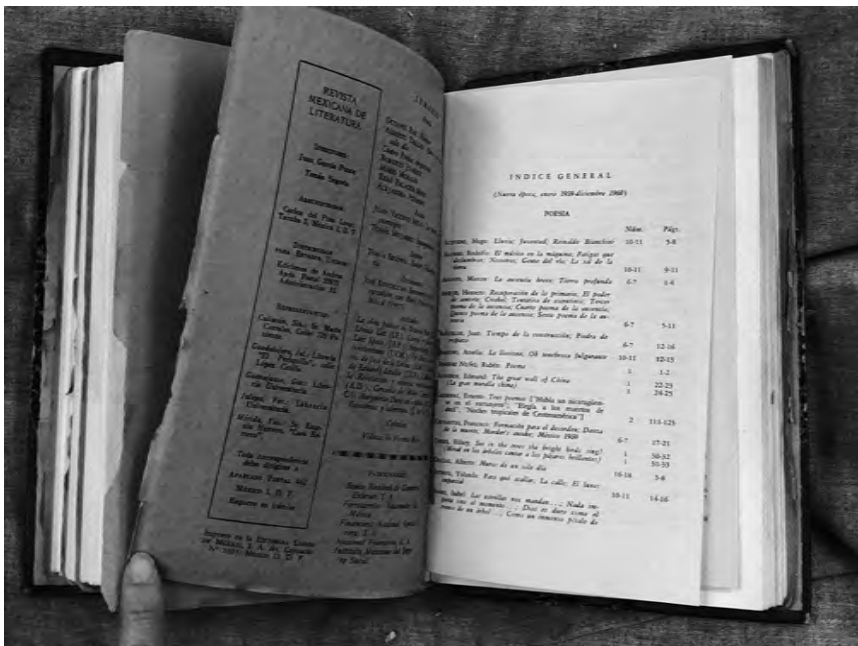


Figura 9. Deterioros debidos a la convivencia de distintos tipos de papel en un mismo ejemplar de la *Revista Mexicana de Literatura*.



Figura 10. Uso de distintos papeles para la impresión de la revista *Taller* en la misma época (1939).

En una nota de la revista *Barandal* (1932), se aclara que de esa edición “se hizo aparte una tirada de lujo en papel Cameo Plate Blanco, fuera de comercio y numerada del 1 al 100, con un suplemento privado de pintura, por Manuel Rodríguez Lozano”, lo cual puede significar que este tiraje especial tuvo un destino determinado. Queda por localizar alguno de estos ejemplares numerados para identificar el tipo de papel al que se refiere el editor y poder caracterizarlo. Asimismo, conocer a quién iba dirigido dicho tiraje ayudará a saber más sobre los círculos sociales y comerciales en los que circulaba esa publicación, al igual que las relaciones que sostenían los involucrados en la publicación de la obra con los destinatarios de los ejemplares mencionados.

La calidad y disposición de papeles en los mercados locales dependen, en gran medida, de las condiciones económicas (oferta y demanda del producto), sociales y políticas, técnicas y tecnológicas de cada lugar en cada momento histórico. Como ejemplo mexicano se puede citar la empresa Peña Pobre, una de las papeleras activas más destacadas durante el siglo xx. Al principio, ésta utilizaba “como materia prima trapo y celulosa



de madera”.²³ Al ser una de las fábricas de papel más vanguardistas de la época, en 1906 adquiere una máquina en la que se elaboraba papel litográfico y cartulina de color. Al terminar la Revolución, la máquina ya era obsoleta y sólo se podía producir en ella “cartoncillo gris y papel estraza, así como el de envoltura de pilones de azúcar, que se prefería en color azul para hacer resaltar la blancura del dulce”.²⁴ Al fusionarse con Loreto, en 1928, moderniza su infraestructura para producir papel a partir de pasta mecánica, mejorar la calidad de sus productos e incluir en su catálogo de venta el papel para escribir, revistas y para impresiones en general, pero ahora bajo el nombre de Fábricas de Papel Loreto y Peña Pobre, S. A.

La variedad de papeles mencionados en esta breve historia de la papelería mexicana se puede identificar en las publicaciones periódicas producidas durante la época de operación de esta fábrica, lo que plantea la interrogante de cuáles publicaciones revisadas en este libro tuvieron como proveedor de papel a Peña Pobre. También establece la necesidad de ampliar el conocimiento sobre la historia de la producción de publicaciones periódicas, para determinar su impacto en el ámbito económico del país, de tal manera que se pueda vincular su valor social y cultural. Estos estudios integrales que abordan las revistas como artefacto, considerando contenido-continente-contexto, permiten identificar y reconocer la relevancia que las define como fuentes de información y patrimonio documental.

Entre los aspectos materiales considerados para la presentación de las publicaciones periódicas se encuentra el formato. Al igual que la elección del papel, el formato responde a una intención en la presentación de las publicaciones y está determinado por el tipo de publicación, el público al que va dirigida, el uso y función de la revista, y las tendencias de la moda en cada época. Todo esto, como es de esperarse en la producción de un producto de consumo, irá relacionado con el costo de elaboración, para poder ser un artículo tanto competitivo como atractivo en el mercado.

Algunos deterioros que sufren este tipo de publicaciones están relacionados con el formato de la obra. En ocasiones, el formato de la cubierta en rústica de las publicaciones periódicas, sobre todo en revistas de finales del siglo XIX y principios del XX, es mayor que el del cuerpo del libro, donde se busca que la cubierta tenga la apariencia de un libro en-

23 Hans Lenz, *Historia del papel en México y cosas relacionadas* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2001), 552.

24 *Ibid.*

cuadernado con tapa dura y cajas;²⁵ además, una cubierta en rústica con ceja representa una característica de elegancia, porque implica mayor costo y requiere de más papel, y se enfatiza con el uso de una cartulina delgada o un cartoncillo, que también es de mayor costo que un papel estándar. Lamentablemente, las cartulinas y cartoncillos empleados para este propósito son de baja calidad y no están planeados para un almacenamiento prolongado. Esto ha ocasionado que, de manera invariable, las cajas se rasguen, haya pérdida de material o se decida eliminarlas, por lo menos las de pie y cabeza, al tiempo de encuadernarlas.²⁶ Esta intervención a los ejemplares puede provocar confusión en la interpretación de las características materiales y del costo de producción y venta de la revista, ya que, a primera vista, se podría pensar que la cubierta sólo tenía caja al frente, como sucedía en algunos casos, cuando quizá contaba con caja en los tres cantos.



Figura 11. Cubierta en rústica con ceja en el canto de frente y algunos deterioros en la *Revista Mexicana de Literatura*.

25 Caja o ceja: sección de la tapa que sobresale de los cantos del cuerpo del libro.

26 Ejempificamos con un volumen de la *Revista Mexicana de Literatura*, núms. 8-9 (feb.-mar. de 1960) y núms. 16-18 (oct.-dic. de 1960), HNM, HM R412, código de barras: H80251. Figura 11.

Relacionadas con el formato y el aspecto de la cubierta están las publicaciones con solapas en las carteras. Las solapas sirvieron principalmente para dar resistencia mecánica a las cubiertas delgadas de cartoncillo y cartulina, y más adelante se utilizaron para imprimir información sobre el autor o la obra. Además, su presencia indica que se trata de una publicación de producción fina y cuidada, de alta calidad, que justifica su precio. Generalmente las cubiertas con solapa son de mayor formato al frente que el cuerpo del libro y tienen doble espesor del material de la cubierta en la parte de las tapas; esto quizá no repercuta de manera desfavorable en la conservación de la estructura de encuadernación de una revista, pero puede traer consecuencias en la encuadernación de varias publicaciones juntas con dicha característica. La revista *Taller*²⁷ (1940) presenta este caso; aunque la diferencia de espesores de las cubiertas causa que se deformen, es de gran relevancia que el encuadernador haya respetado las solapas, porque conserva la evidencia histórica de la materialidad de la revista; esto permite recrear la historia de la producción, uso y función de la revista en la sociedad mexicana de la época.

Cabe mencionar que un número de la revista *Taller* de 1939,²⁸ conservado en la Hemeroteca Nacional de México (HNM), no tiene solapa; este hecho plantea la pregunta de si la publicación tuvo cartera con solapa desde un inicio o bien, de no ser así, a qué responde el cambio en el diseño de la cubierta cuando el hecho de incluir las solapas aumenta el costo de producción.

También es posible encontrar cambios de formato a lo largo de la historia de una publicación periódica, como sucede en la revista *Horizonte*,²⁹ de la que varios ejemplares se encuadernaron juntos, y la diferencia de tamaños en las hojas y su manipulación ha ocasionado rasgaduras y dobleces, principalmente en las hojas más grandes. El encuadernador, con el propósito de proteger los ejemplares más grandes, dejó las cajas más anchas, y como el cuerpo no les proporciona el soporte suficiente, precisamente porque no todas las hojas son del mismo tamaño, las puntas de la cartera se han doblado con el tiempo y el cartón en esta parte

27 *Taller. Revista Mensual* (abr.-dic. de 1940), HNM, HM T18, código de barras: S/D. Figura 12.

28 *Taller. Revista Mensual* (1939), HNM, HM T18, código de barras: S/D.

29 *Horizonte: Por el Bienestar del Pueblo* (1952), HNM, HM H107, código de barras: H161604. Figura 13.

tiende a la ruptura. Otro ejemplo lo hallamos en *Revista Ceteme*,³⁰ donde cada ejemplar también tiene distinto formato y se encuadernaron juntos, lo cual causa que los ejemplares más largos se marquen, pues los cortos se apoyan en ellos y los largos se doblan, siguiendo el perfil que marca el primero. Del mismo modo, las puntas de pie de los más largos están expuestas a dobleces con mayor facilidad.



Figura 12. Cubierta con solapa de la revista *Taller* (1940).

Cabe señalar que, tradicionalmente, cuando los ejemplares de distintos formatos se encuadernaban juntos, se alineaban todos al canto de cabeza, para lograr una superficie lo más pareja posible, dejando el canto de pie irregular. Esto se debía a que la apariencia del canto visible era mejor y, aunque quizá no se pensó desde el punto de vista de la conservación, con esta forma de encuadernar la acumulación de polvo es menor al tener una superficie lisa, pues se reduce el espacio de depósito. Sin embargo, con este sistema los ejemplares de menor formato “cuelgan” de la estructura desde una distancia mayor que el resto de los ejemplares con

³⁰ *Revista Ceteme: Revista Mensual. Órgano de Información de las Organizaciones Sindicales de Morelos 31*, CTM (1958-1959), HNM, HM R168, ej. 1, código de barras: H92929. Figura 13.





Figura 13. Distintos formatos del cuerpo de una misma revista encuadernados juntos.
a. *Horizonte: Por el Bienestar del Pueblo* (1952).
b. *Revista Ceteme* (1958-1959).

respecto a la superficie del librero. Hoy se valoran el peso y los formatos de los ejemplares que se encuadernarán juntos, al decidir si es más conveniente alinear al canto de cabeza o al de pie, para la mejor conservación de los ejemplares y la funcionalidad y durabilidad de la encuadernación.

La revista *Taller* (1940),³¹ resguardada también en la HNM, muestra los deterioros producidos por la encuadernación en un solo volumen de ejemplares con distintos formatos, alineados a la cabeza del cuerpo del libro; esto causará que tenga trabajo diferencial en el sistema de carga del cuerpo del libro y, a largo plazo, el mismo sistema de encuadernación buscará el equilibrio, ya sea deformando la cartera o bien la estructura de sujeción del cuerpo. Este efecto es notorio en los daños del canto de pie, principalmente.

Caso similar es la *Revista Ceteme* (1958-1959),³² en la que, además de lo descrito, los cuerpos de mayor formato presentan oxidación en las cubiertas de papel estucado, ya que quedan más expuestos a las condiciones ambientales.

El breve análisis de la materialidad de algunas publicaciones periódicas abre un abanico de aproximaciones para el estudio de los formatos que presentan en el transcurso del tiempo, además de dar cuenta de su relación con la historia de la publicación y su contexto de creación, en una época y lugar determinados.

Relacionado estrechamente con el formato está el peso que puede llegar a tener una publicación periódica por sus materiales constitutivos, principalmente el papel. A pesar de que, en general, se considera el tipo de papel en la producción de una publicación, rara vez se piensa en el peso del objeto terminado una vez que es puesto a la venta. Como se ha visto, la elección del tipo de papel ha ido pareja en función del aspecto de la publicación y queda por averiguar si también el peso ha sido un aspecto material tomado en cuenta en su producción, pues, en términos sensoriales, esa característica causará un efecto en el lector al tenerla en sus manos. Lo que sí se podría asegurar es que probablemente el peso de la publicación esté relacionado con su uso y función. Un periódico de gran formato, por ejemplo, no se podría doblar ni manipular para su lectura si fuera pesado. Hay publicaciones, como las historietas, cuyo propósito es que se transporten en el bolsillo, de modo que deben ser ligeras y

31 *Taller. Revista Mensual* (1940), HNM, HM T18, código de barras: S/D. Figura 14.

32 *Revista Ceteme. Revista Mensual. Órgano de Información de las Organizaciones Sindicales de Morelos 31, CTM* (1958-1959,) HNM, HM R168, código de barras: H92929. Figura 15.



Figura 14. Efecto al pie de ejemplares de la revista *Taller* con diversos formatos, alineados a la cabeza para su encuadernación.

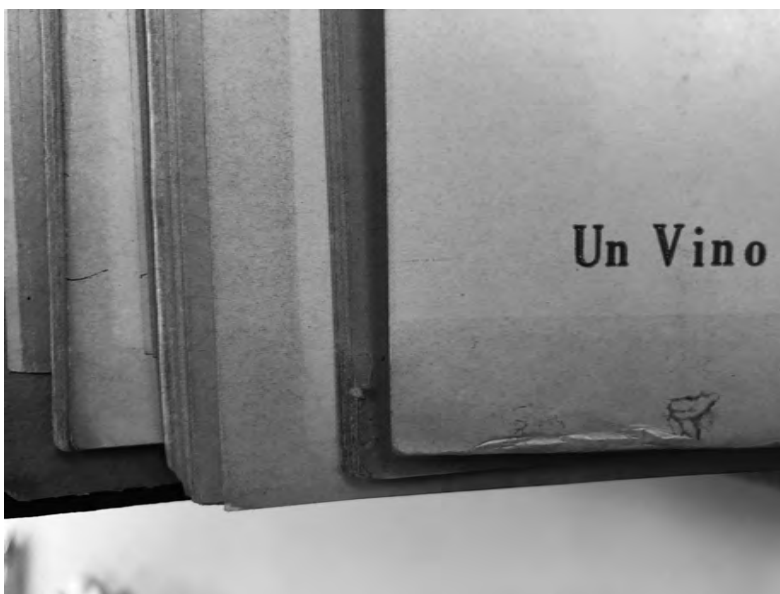


Figura 15. Oxidación de la cubierta de papel estucado por la diferencia de formatos en los ejemplares encuadernados juntos.
Revista Ceteme (1958-1959).

flexibles. Y hay otras como la revista *Nexos*,³³ impresa en su totalidad en papel estucado y encuadernado a la rústica, lo que hace que el lomo esté rígido a causa del adhesivo. Es una revista pesada por el gramaje del papel e inflexible por su estructura, de modo que, unidas varias en un mismo cuerpo, se obtiene un volumen de alto peso y estructura rígida, difícil de consultar.



Figura 16. Apertura restringida del cuerpo de la revista *Nexos* (mayo-jun. de 2013).

La revista *Barandal* (1931),³⁴ único ejemplar encuadernado y resguardado en la HNM, tiene la cartera desprendida del cuerpo; esto se debió a que el peso del cuerpo del libro terminó por vencer y romper la cañuela interna, dejando el lomo al descubierto. Este estado de conservación permite ver la lomera,³⁵ normalmente oculta por el lomo de la cartera, y deja al descubierto el canto del lomo de cada uno de los números encuadernados

33 *Nexos* (mayo-jun. de 2013), HNM, HM N19 ej. 1, código de barras: H169991. Figura 16.

34 *Barandal* (1931-1932), HNM, HM B17, código de barras: H6800. Figura 17.

35 Lomera: canto que corresponde al lomo del cuerpo del libro, opuesto al canto de frente. Es el canto que recibe y sostiene el sistema de unión entre los cuadernillos u hojas sueltas que forman el cuerpo del libro.





en este volumen. Son publicaciones gruesas, formadas por fojas de distintos papeles y con encuadernación a la rústica. El peso del cuerpo provocó que la costura fuera cediendo poco a poco, lo cual generó que la punta de pie del cuerpo se apoyara directamente en la estantería y se ensuciara, por la manipulación del ejemplar. Finalmente, al haber ruptura de algunos elementos estructurales de la encuadernación a causa del peso, el cuerpo abandonó la cartera.

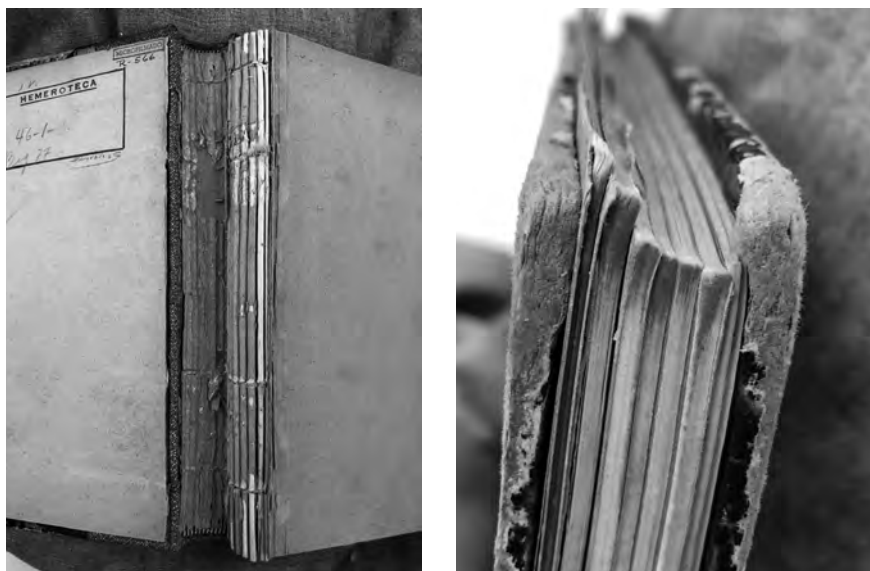


Figura 17. Deterioros por el peso del cuerpo del volumen, *Barandal* (1931-1932).

Es preciso decir que son pocas las publicaciones periódicas que se produjeron con la intención de que cierta cantidad de números se encuadernaran juntos en un mismo volumen. De entre éstas, son aún menos las que llegaron a tener ese estado físico y así se encuentran hoy en día. Sin embargo, en términos prácticos, en el caso de los acervos públicos y en ocasiones algunos privados, la encuadernación une y protege un conjunto de publicaciones en un solo volumen, lo cual las hace más manejables y disminuye las posibilidades de robo. Encuadernar es una decisión de preservación encaminada a la conservación y mejor organización y control de publicaciones de esta naturaleza.



Una de las tipificaciones de la encuadernación se ha hecho con base en su material de recubrimiento, que puede considerarse la más fácil de establecer, porque dicho material siempre está a la vista. Entre las encuadernaciones artesanales identificadas de las publicaciones periódicas en la HNM, que podrían tomarse como las más comunes de finales del siglo XX al XXI, se hallan las de la figura 18.

Los encuadernadores han encontrado dos vías principales para reducir los costos del trabajo: primero, eliminar algunos procesos o disminuir el tiempo de su ejecución al llevar a cabo la encuadernación. Segundo, usar materiales económicos, como cartón en lugar de madera, o tela en lugar de piel. Hacia finales del siglo XVIII, los encuadernadores europeos proponen las medias encuadernaciones, que consisten en recubrir el lomo de la cartera con materiales resistentes y vistosos como la piel, mientras el resto de la superficie de las tapas (llamada plano) se forraba en papel o tela. Normalmente, los rótulos se grababan o estampaban en el lomo y, en ocasiones, este elemento también se decoraba. Así, la parte llamativa por su decoración y de reconocimiento inmediato del ejemplar quedaba a la vista una vez que el libro estaba colocado en la estantería. En el caso de las medias encuadernaciones con puntas, además de darle una mejor apariencia al volumen, reforzaban las esquinas de los cartones, que son las que reciben los impactos al entrar y salir de la estantería.

El desarrollo de la tela para encuadernar³⁶ fue de mucho provecho en la vida media de las encuadernaciones comerciales, ya que es un material resistente, fácil de trabajar, grabar y limpiar. Con este material se forran encuadernaciones enteras a un costo menor que en piel.

De las encuadernaciones identificadas llama la atención la de *El Hijo Pródigo* (1943). Se trata de una media encuadernación en piel y papel marmoleado decorado a mano, con grabados gofrados en el recubrimiento del lomo sobre las tapas. Las guardas son del mismo papel utilizado en los planos, y la cabezada está hecha a mano. Si bien la estructura no es muy estable, tiene características que tratan de un cuidado estético y manual en la ejecución del trabajo.

La presencia de este tipo de encuadernación en la HNM sugiere varias hipótesis, entre éstas se puede plantear que fue una donación de alguien para quien posiblemente esta obra era de relevancia y lo hizo notar en su materialidad. Otra posibilidad es que la encuadernación se haya hecho

36 En el caso mexicano, las telas para encuadernar más comunes fueron la percalina, el keratol y el brin o vitre (loneta delgada).



a. *Nexos*
(mayo-jun.
de 2013),
HM N19 Ej. 1,
código de barras:
H169991.
Encuadernación
entera en tela
(keratol).



b. *Revista Mexicana
de Literatura* (1964),
HM R412,
código de barras:
H80353.
Media encuadernación
con puntas
en tela y papel
decorado.



c. *El Universal
Ilustrado* (1930),
HM 142,
código de
barras: H74096.
Media en papel
y papel decorado.



d. *El Hijo Pródigo*
(abr.-jun. de 1943),
HM H61,
código de barras:
H82717 .
Media encuadernación
en piel y papel
decorado.



e. *Barandal*
(1931-1932),
HM B17,
código de
barras: H6800.
Media en tela
(loneta) y papel
decorado.



f. *Horizonte*
(1952),
H107,
código de
barras: H161604.
Media encuadernación
con puntas
en piel y
papel decorado.



Figura 18. Tipos de encuadernación más comunes identificados en las publicaciones periódicas de finales del siglo XIX al siglo XX.

por solicitud de alguna autoridad; si fuera el caso, será de interés para contextualizar la obra en el repositorio nacional y saber por qué se pidió de esa manera. Una probabilidad más es que algún encuadernador de la HNM lo haya hecho por decisión propia. Indagar acerca de la encuadernación de esta obra dará información de la historia del volumen y posiblemente contribuya a poner en evidencia la relevancia cultural de esta publicación en la época en la que fue encuadernada.

Otro factor determinante para la conservación de las obras y su consulta apropiada es la costura utilizada al unir los ejemplares en un solo cuerpo. Las costuras manuales más usadas para la encuadernación de las revistas publicadas en el siglo xx son la pasada, para unir revistas que vienen en hojas sueltas,³⁷ la diente de perro o surjete³⁸ y la alternada,³⁹ amabas sobre soportes,⁴⁰ para las publicaciones que se presentan dobladas por la mitad, a manera de cuadernillos. En cuanto a la costura diente de perro, como menciona Johnson: “El hilo debe ser fino y si es posible los agujeros no deben estar a más de 3 mm de los bordes, porque si no limita la abertura del libro”.⁴¹ Sin embargo, esta consideración no siempre es posible, ya que dependerá de la forma de unión original de cada uno de los ejemplares, que muchas veces obliga a coser a más de 3 mm del borde del lomo. En consecuencia, la abertura del libro está extremadamente limitada para su consulta y el lector forzará la estructura para tener acceso a la información más oculta. A la larga, la suma de estos factores provocará el colapso de la costura (figura 19a), y lo mismo sucede cuando se utiliza la costura pasada (figura 19b).

37 Costura pasada: las puntadas atraviesan el cuerpo del libro sobre el borde cercano al lomo. Para agilizar la costura, primero se perforan las hojas con un taladro o berbiquí, con el fin de tener un canal homogéneo para atravesar el hilo.

38 Costura diente de perro o surjete: método utilizado para la costura de hojas sueltas o libros con gran cantidad de cuadernillos. El cuerpo del libro se separa en bloques y se cosen unos a otros, pasando el hilo por los márgenes interiores cercanos al lomo.

39 Costura alternada: técnica de costura en la que se cosen dos o más cuadernillos con un solo paso de hilo, de cabeza a pie.

40 Soporte de costura: elemento de costura y soporte colocado sobre o dentro del aserrado del lomo al que se cosen los cuadernillos individualmente o en bloques. Ligatus Research Centre, Language of Bindings, acceso el 19 de mayo de 2022, <https://www.ligatus.org.uk/lob>.

41 Arthur W. Johnson, *Manual de encuadernación* (Madrid: Hermann Blume, 1989), 66.



Figura 19. Deterioros a causa de la costura.
a. Costura diente de perro en la revista *Taller* (1940).
b. Costura pasada en la revista *Nexos* (1989).

Cabe mencionar que la preferencia en el uso de estas costuras se debe al costo, pues todas ellas aceleran el proceso de costura y repercuten directamente en la disminución del tiempo de ejecución de la encuadernación.

El perfil del lomo se ha modificado por las modas y costumbres a través del tiempo, y algunos libros son sometidos a procesos prescindibles para el tipo de encuadernación que se está haciendo, pero que se conservan por tradición o porque un libro bien encuadernado debe contar con ciertos elementos, sean o no necesarios, como sucede con el cajo.⁴² En la antigüedad, el cajo se moldeaba de manera natural en el perfil de las tapas de madera; hoy en día, este elemento se logra a golpe de martillo:

cada uno sobre el siguiente hasta que el primero y el último estén en ángulo recto. El cuadernillo del centro estará derecho, pero hacia la izquierda y derecha de los cuadernillos caerán progresivamente contra el siguiente hasta que el último se nivelará con el borde del cartón. De este modo los cuadernillos no penden de los cartones [...], sino que se soportan con las

⁴² Caja: doblez que se logra a ambos lados del lomo, ya sea a golpe de martillo o moldeado con las tapas. Su función es igualar el espesor del material de las tapas, para que éstas se apoyen en él y contribuyan a sostener el peso del cuerpo cuando el libro está de pie.

“columnas” de los cartones. Así la tensión de la costura se alivia y el lomo mantendrá más tiempo su forma.⁴³

Pero esta razón estructural no se cumple en todos los casos, porque no siempre el lomo es apto para practicarlo y, lejos de ayudar a la estructura como se esperaría, se perjudica el cuerpo por un cajo muy forzado, mal realizado o muy angulado, como sucede en el volumen de la revista *Taller* (1939) (figura 20a). Estas condiciones provocan que los primeros y últimos cuadernillos terminen por zafarse de la encuadernación debido al efecto de abrasión y tensión de las tapas en la cajera (figura 20b).

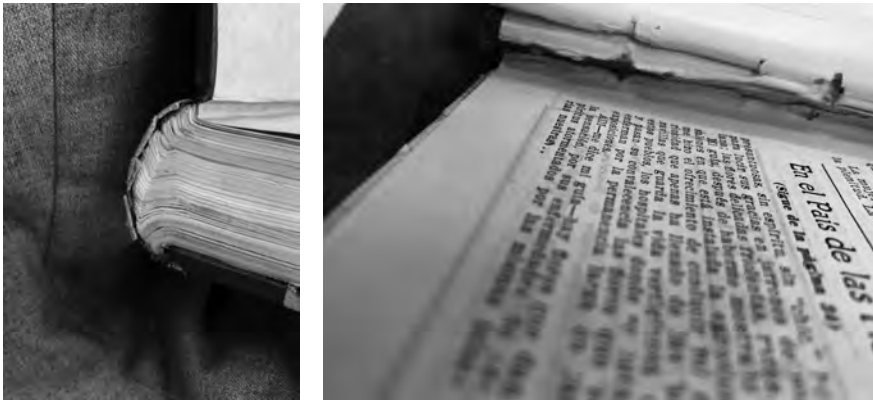


Figura 20. Deterioros debidos al cajo.

a. *Taller. Revista Mensual* (1939).

b. *El Universal Ilustrado* (abr.-jun de 1922).

Si bien los beneficios reconocidos de encuadernar son varios, también pueden considerarse una causa de deterioro, dado que su funcionalidad dependerá de las características constructivas de la encuadernación, así como de los materiales elegidos para su elaboración en relación con el peso, formato, flexibilidad, formación del cuerpo y uso, y la función del volumen. La consideración de todas estas características aumentará el costo del trabajo, ya que incluye, además del material y la mano de obra, el análisis de cada uno de los cuerpos y el diseño estructural (y en ocasiones, el estético) de cada volumen. Ahora, si a este trabajo intelectual del encuadernador se agrega el costo de materiales de “calidad museo”,⁴⁴

43 Johnson, *Manual de encuadernación*, 75.

44 Materiales de calidad museo (o calidad conservativa): se refiere a materiales inertes, inoocuos, estables, reversibles, que sean compatibles con los materiales de la obra

el precio de una encuadernación de alta calidad estructural, material (y quizá estética) será considerablemente más elevado que el de las encuadernaciones “comerciales”. Tomando en cuenta las grandes cantidades de publicaciones periódicas que deben encuadernarse en un acervo público, sobre todo si se trata de una institución encargada de la memoria⁴⁵ como la Hemeroteca Nacional, cuya misión es conservar la mayor producción posible, los recursos económicos nunca serán suficientes para la encuadernación conservativa de todo el material que lo necesite. Ante esta realidad, se prefiere una encuadernación que cumpla las condiciones mínimas de protección y duración para los ejemplares encuadernados, por el mejor precio posible. Los materiales usados en su confección serán de buena calidad, aunque no alcancen la “calidad museo”. De esta manera, se aprovecha mejor el recurso económico para beneficiar al mayor número posible de publicaciones periódicas.

Cabe mencionar que el análisis material y estructural descrito para la elección del tipo de encuadernación más idóneo en cada caso es una práctica reciente. La encuadernación como un sistema de conservación se empezó a valorar a partir de mediados del siglo XX, cuando se reconoce la especialidad de conservación-restauración del libro dentro de la disciplina de restauración de bienes culturales.⁴⁶ En México, la encuadernación conservativa se lleva a cabo a partir de los años 90 del siglo pasado y, desde entonces, algunas instituciones públicas y privadas solicitan esta encuadernación para libros destacados en las colecciones por algún valor o valores que se buscan preservar, pero la gran mayoría se sigue encuadernando de manera más económica.

Con esto en mente, es justo pensar que las encuadernaciones que aún conservan las publicaciones periódicas, como las revistas de las que trata este libro, fueron las mejores que se pudieron adquirir, tanto en calidad técnica como material, en un tiempo y época determinados, y

a tratar y no alteren o comprometan las características fisicoquímicas ni estéticas del bien cultural a lo largo del tiempo.

45 Institución de memoria: se refiere a archivos, bibliotecas, museos, organizaciones educativas, culturales, científicas, de investigación, entre otras, que resguardan los bienes culturales con valor patrimonial de un pueblo, porque se reconoce que estos objetos reflejan su memoria e identidad.

46 Carlo Federici y Libero Rossi, *Manuale di conservazione e restauro del libro* (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992), 26-29; Christopher Clarkson, *The Florence Flood of November 1966 & its Aftermath* (Japón: National Diet Library, 2003), edición en PDF, acceso el 19 de mayo de 2022, <https://docplayer.net/5188288-Abstract-the-florence-flood-of-november-1966-its-aftermath-christopher-clarkson.html>.

cuya función y utilidad ha sido probada a partir de la sobrevivencia de las publicaciones que han llegado a nuestros días en estado de conservación aceptable. Las encuadernaciones son también fuente de información del contexto en que se efectuaron; dan testimonio de la necesidad del recinto cultural que las resguarda para mantenerlas ordenadas y conservarlas durante largo tiempo, además de hablar acerca de los recursos económicos de los que disponían al tiempo de solicitar el servicio. En conjunto con otras características materiales de las publicaciones, como ya se ha dicho, también se trata del uso y función de la publicación dentro del acervo, y de la sociedad que las consulta.

Una vez encuadernadas en volúmenes, las publicaciones se ordenan y almacenan en estanterías dentro de los depósitos, en donde permanecerán de pie en espera de ser consultadas. Las carteras de las obras de mayor uso normalmente son más susceptibles al deterioro, por su dinámica de movimiento constante al salir y regresar a la estantería: las puntas tienden a doblarse por ser las que sirven de punto de apoyo para la remoción del volumen (figura 21a), los materiales de recubrimiento sufren abrasión (figura 21b) y el espacio dispuesto para su almacenamiento pronto es insuficiente, debido al crecimiento acelerado de las colecciones.

También el uso y consulta de las publicaciones periódicas conlleva un inminente riesgo de deterioro, ya que algunas estructuras de encuadernación no están diseñadas para el uso constante, los materiales empleados son de baja calidad o las costuras no son propias para abrir el volumen con confianza. La necesidad de obtener la información deriva en que el usuario somete los volúmenes a tratos más bruscos y, por consiguiente, las estructuras de los volúmenes, así como los materiales constitutivos, terminan por ceder. Sin embargo, en ocasiones estos deterioros no son impedimento para el préstamo con fines de consulta y eso causa que se incremente el maltrato de los ejemplares. Los encargados de las colecciones, con buena voluntad y resultados poco afortunados, han reparado los volúmenes para continuar dando el servicio de préstamo y consulta. En estos procesos remediales se utilizan materiales inadecuados que se aplican sin conocimiento técnico, de modo que a veces el remedio complica la conservación de los ejemplares, pero los ha mantenido entre nosotros.

Una causa más que ha provocado la pérdida parcial o total de revistas es la mutilación, y ésta es motivada por infinidad de razones, entre las que se puede nombrar el coleccionismo, el robo de la información e



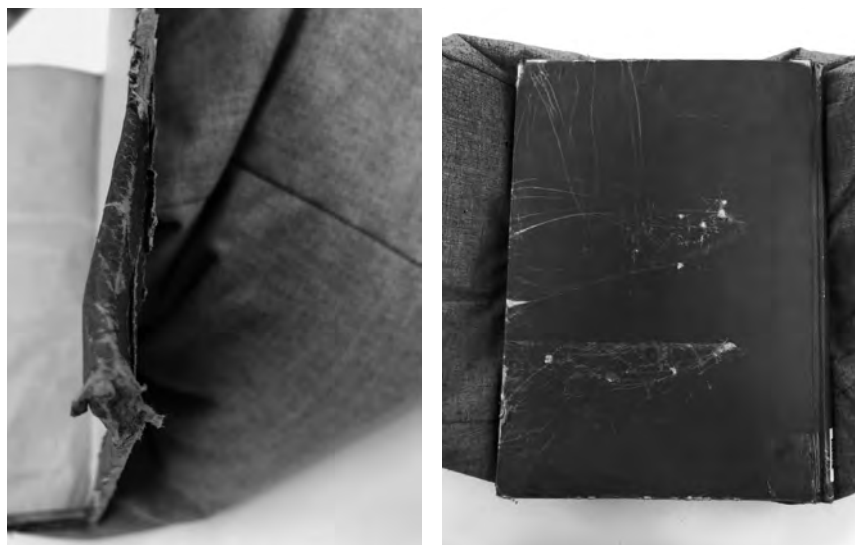


Figura 21. Deterioros causados por la manipulación en la estantería.
 a. *Horizonte: Por el Bienestar del Pueblo* (1952).
 b. *La Cultura en México* (feb.-jun. de 1962).

Preservación

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) define “preservación” como “la suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente —para siempre— del patrimonio documental”.⁴⁷ La finalidad de la preservación es conservar las colecciones para su uso y disfrute por las generaciones actuales y futuras. Asimismo, garantiza el acceso universal y permanente a la información textual y material de los bienes culturales. Las medidas de preservación, además de considerar las características ambientales para el resguardo de las colecciones y definir las políticas y filosofía de la intervención de las obras, incluyen acciones como la difu-

⁴⁷ Ray Edmondson, *Memoria del mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental* (París: UNESCO, 2002), edición en PDF, acceso el 19 de mayo de 2022, <https://mowlac.files.wordpress.com/2012/05/directrices-es-20021.pdf>.

sión de los resultados de investigaciones realizadas, en este caso, a partir de la consulta y estudio de las revistas y publicaciones periódicas, pues dan fe de su existencia y ponen en evidencia su valor documental para generar conocimiento.

La reprografía⁴⁸ también ha sido una de las opciones más recurrentes en preservación para la difusión y acceso a la información, principalmente de publicaciones valiosas, frágiles o tan deterioradas que es imposible consultar el original. Los métodos tradicionales son la fotocopia, la fotografía, la microfilmación y, en la actualidad, la digitalización. Si bien estos métodos han demostrado su eficacia en la conservación de los originales al disminuir su uso y consulta, las reproducciones obtenidas, a veces en soportes de naturaleza distinta al original, aún no logran reproducir el aspecto material de los documentos y, por ahora, no es posible reproducir la integridad del objeto. El documento obtenido por algún sistema reprográfico será un objeto nuevo, distinto al original, cuya consulta dará una idea acerca del trabajo intelectual, tanto del autor como del diseño editorial de la obra, y la experiencia sensorial que puede vivir el lector será muy diferente a la que experimentará al consultar la obra impresa en papel, ya sea en su primera encuadernación o encuadernada con otras en un solo volumen. También, las distintas propiedades organolépticas de los documentos originales que pueden remitir al lector a la época de creación del objeto, como textura, olor, color, etcétera, se eliminan prácticamente en su totalidad.

A pesar de ello, la reprografía ha contribuido enormemente a la conservación de publicaciones originales y, por ende, aún se conservan en acervos públicos y privados; esto también permite la posibilidad de evitar la manipulación de los originales cuando la necesidad de información está en el contenido sustentado en el soporte. Representa, de la misma manera, un desafío para las disciplinas e instituciones involucradas en el proceso documental, ya que las necesidades de información están cambiando y cada vez más los estudiosos de las publicaciones encuentran datos valiosos en el análisis material de los objetos documentales de su interés. Entonces, es necesario reflexionar sobre las estrategias de preser-

48 Reprografía: cualquier método de reproducción de documentos, completos o en secciones, que utiliza sistemas electromecánicos o fotográficos. Incluye fotografía analógica y digital, microfilmación, fotocopiado, escaneado y digitalización. Carroll Bernard Neblette y John M. Sturge, *Neblette's Handbook of Photography and Reprography: Materials, Processes, and Systems* (Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1977).





vación, para seguir conservando estos valiosos bienes documentales y dar acceso a la información material.

Las tecnologías actuales han puesto de moda la digitalización como una medida de preservación de los bienes culturales, en particular de documentos. Sin menospreciar la gran utilidad que esto representa, en especial para la conservación, difusión y acceso, lamentablemente los proyectos masivos de digitalización llevados a cabo, sobre todo al principio de esta tendencia, no tomaron en cuenta la preservación digital de estos nuevos documentos ni la capacidad de almacenamiento necesaria para guardar toda la información digital generada. En la actualidad, muchos de estos documentos son irrecuperables, pues la obsolescencia rebasó la preservación digital. A partir de esta experiencia, se ha replanteado el uso de la digitalización como medida de preservación, ya que genera nuevos problemas de preservación y acceso a la información que se sugiere tomar en cuenta antes de emprender un proyecto a gran escala. Cada institución deberá evaluar las posibilidades y recursos con los que cuenta para poner en marcha proyectos de digitalización.

Si se compara la reproducción por microfilmación con la digitalización, cada una tiene varias ventajas, pero una de las grandes virtudes de la primera sobre la segunda es que tiene mayor permanencia a largo plazo (aunque requiere de condiciones ambientales específicas para asegurar su vida en el anaquel) en comparación con los medios digitales, que necesitan de migraciones y actualizaciones constantes para mantenerlos vigentes (preservación digital), y su vulnerabilidad no permite garantizar su permanencia a largo plazo. Sin embargo, los medios digitales llevan la delantera, al permitir una reproducción de imagen de alta calidad y a color, mientras el microfilme sólo puede ser en blanco y negro y la calidad de la imagen es limitada, en comparación con la del original.

Elegir entre microfilmarse o digitalizar requiere, como cualquier otra medida de preservación a implementar, la evaluación de los pros y contras de un sistema y otro, de acuerdo con el uso que se dará a las reproducciones, su finalidad y las condiciones de conservación de las publicaciones a reproducir; además, se deben tomar en cuenta los recursos humanos, tecnológicos y económicos para su preservación, analógica o digital, y la conservación de los objetos.

Por lo que toca al uso y consulta de las revistas, es recomendable utilizar accesorios como atriles, que permitan la lectura sin poner en riesgo los ejemplares. Existen distintos tipos, hechos de diferentes mate-

riales y con diversas características, y su elección dependerá del tipo y condiciones materiales que presente cada ejemplar. En la Hemeroteca y Biblioteca nacionales se utiliza principalmente el atril-cojín, elaborado con materiales “calidad museo”, que puede adaptarse a las condiciones de las publicaciones periódicas que ahí se resguardan, y está en las salas de lectura a disposición de los usuarios. También es de gran utilidad para realizar tomas fotográficas de este tipo de documentos.



Figura 22. Atril-cojín utilizado en la Hemeroteca y Biblioteca nacionales de México.

Como se ha podido inferir, las publicaciones periódicas son artefactos vulnerables, pero que tienen un gran significado cultural e histórico, tanto en contenido como en continente, y ambos están íntimamente relacionados; la interpretación del texto quedaría incompleta si no se explica a partir de la información que se obtiene de la evidencia material. A pesar de ser objetos de consumo que, la mayoría, nacen con una vida de anaquel corta, han logrado sobrevivir y llegar hasta nosotros por el interés, de cualquier tipo, que han despertado para los usuarios de la información, coleccionistas, comerciantes de documentos o por azar, circunstancias todas éstas que han obligado a las publicaciones periódicas a permanecer en el tiempo,





alejándolas de su naturaleza efímera. Las que aún existen se encuentran en colecciones particulares o públicas, y es raro encontrar las colecciones completas de un título en un mismo lugar. Habría muchas explicaciones para lo anterior, pero una de gran relevancia para la decisión de conservarlo todo, o no, es que se trate de colecciones en constante crecimiento y su almacenamiento requiera de un amplio espacio, que es difícil de disponer.

Todavía no se puede concluir si encuadernar las publicaciones es un acierto; aunque algunas están en mal estado, aún las tenemos y las podemos consultar, y falta hacer un estudio de las publicaciones que no se han encuadernado y saber en qué condiciones están en la actualidad, para realizar una comparación objetiva. Lo que se puede afirmar es que la encuadernación de estas revistas, no sólo la original de cada ejemplar, sino también la que ostentan hoy en día como volúmenes, trata acerca del contexto de creación de la encuadernación y de la relevancia y uso que se le daba a la publicación al tiempo de encuadernarla.

Si bien no puede modificarse su naturaleza material débil, con algunas precauciones durante su uso y consulta, como utilizar atriles adecuados y una manipulación cuidadosa, se puede garantizar su conservación, aun cuando están en mal estado. Cabe mencionar que las teorías y técnicas de conservación han cambiado con el tiempo. Ahora tenemos más información y conciencia sobre los deterioros que puede causar una encuadernación inadecuada, la manipulación descuidada de estas obras o las intervenciones poco estudiadas. Existen profesionales de la conservación de libros y documentos que pueden asesorar sobre las características de las encuadernaciones, incluso cuando sean comerciales y de bajo costo, comparadas con las encuadernaciones conservativas.

Por último, como medida de preservación de estas publicaciones, es necesario que se den a conocer los resultados de las investigaciones que involucren estos materiales; de tal manera, se promueve su importancia como documentos para la generación de conocimiento y poco a poco se logrará motivar el interés de quienes custodian las publicaciones periódicas, para la salvaguarda de este patrimonio documental y cultural del país.

Bibliografía

- Barandal (1931-1932). Hemeroteca Nacional de México, HM B17. Código de barras: H6800.
- Clarkson, Christopher. *The Florence Flood of November 1966 & its Aftermatch*. Japón: National Diet Library, 2003. Edición en PDF.
- Copedé, Mauricio. *Restauración del papel. Prevención, conservación, reintegración*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2012.
- La Cultura en México* (febrero-junio de 1962): Hemeroteca Nacional de México, HM C713. Código de barras: H76813.
- Edmondson, Ray. *Memoria del mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. París: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2002. Edición en PDF.
- Federici, Carlo y Libero Rossi. *Manuale di conservazione e restauro del libro*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992.
- Forniés Matías, Zoel y Raquel García Quiroga. “Factores de degradación intrínsecos en los libros: la naturaleza del material bibliográfico”. *bid. Textos Universitaris de Biblioteconomia i Documentació* 32 (2014): 1-12. Acceso el 19 de mayo de 2022. <http://bid.ub.edu/es/32/fornies2.htm>.
- El Hijo Pródigo*. *Revista Literaria* (abril-junio de 1943). Hemeroteca Nacional de México, HM H61. Código de barras: H82717.
- Horizonte: Por el Bienestar del Pueblo*, año 1, núm. 1 (1o. de junio de 1952) – época 2, año 1, núm. 15 (9 de septiembre de 1952). Hemeroteca Nacional de México, HM H107. Código de barras: H161604.
- Horizonte Petrolero. Órgano Informativo del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana* (1969). Hemeroteca Nacional de México, HM H109. Código de barras: H161647.
- Johnson, Arthur W. *Manual de encuadernación*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- Lenz, Hans. *Historia del papel en México y cosas relacionadas*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Ligatus Research Centre. *Language of Bindings*. Acceso el 19 de mayo de 2022. <https://www.ligatus.org.uk/lob>.
- Martínez de Sousa, José. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón: Trea, 2004.
- Neblette, Carroll Bernard y John M. Sturge. *Neblette's Handbook of Photography and Reprography: Materials, Processes, and Systems*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1977.



- Nexos (mayo-junio de 2013). Hemeroteca Nacional de México, HM N19 Ej. 1. Código de barras: H56130 y H169991.
- Pickwood, Nicholas. "The Condition Survey of the Manuscripts in the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai". *The Paper Conservator* 28, núm. 1 (2004): 33-61.
- Plural. *Crítica y Literatura*, 2a. época, vol. 21/10, núm. 2650 (julio de 1992) - vol. 22/3, núm. 255 (diciembre de 1992). Hemeroteca Nacional de México, HM P186 Ej. 1. Código de barras: H198433.
- Renfrew, Colin y Paul Bahn. *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- Revista Ceteme. *Revista Mensual. Órgano de Información de las Organizaciones Sindicales de Morelos 31, CTM* (1958-1959). Hemeroteca Nacional de México, HM R168. Código de barras: H92929.
- Revista Mexicana de Literatura, núms. 8-9 y 16-18 (febrero-marzo y octubre-diciembre de 1960; 1964). Hemeroteca Nacional de México, HM R412. Código de barras: H80251 y H80353.
- Reyden, Dianne. *History, Technology, and Treatment of Specialty Papers Found in Archives, Libraries and Museums: Tracing and Pigment-Coated Papers*. Washington: Smithsonian, 2019. Edición en PDF.
- Reyes, Fermín de los. "El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomía". *Ayer* 58 (2005): 35-56. Acceso el 19 de mayo de 2022. <http://www.jstor.org/stable/41328481>.
- Szirmai, Ján Alexander. *The Archeology of Medieval Bookbinding*. Burlington: Ashagate Publishing Company, 1999.
- Taller. *Revista Mensual* (1939 y 1940). Hemeroteca Nacional de México, HM T18. Código de barras: S/D.
- Tenselle, G. Thomas. *Literature and Artifacts*. Charlotte: Heritage Printers Inc., 1998.
- El Universal Ilustrado*, abril-junio de 1922 y octubre-diciembre de 1930. Hemeroteca Nacional de México, HM 142. Código de barras: H72890 y H74096.
- Valdez Garza, Dalia. "El periódico-libro como concepto para el estudio de la prensa médica de México". En *Print Culture through the Ages: Essays on Latin American Book History*. Edición de Blanca López de Mariscal, Donna M. Kabalen de Bichara y Paloma Vargas Montes, 222-235. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Vuelta. *Revista Mensual* (1976 y 1988). Hemeroteca Nacional de México, HM V166. Código de barras: S/D.



Marcos Daniel Aguilar es ensayista y académico. Maestro en Periodismo sobre Políticas Públicas por el Centro de Investigación y Docencia Económicas, ha sido profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su libro *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*, en torno a la obra periodística del autor regiomontano, fue publicado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 2013. En 2015 la Universidad Autónoma de Nuevo León editó su libro *La terquedad de la esperanza*, un conjunto de ensayos sobre el Ateneo de la Juventud. Es autor de capítulos de libros como en *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas* (Fondo de Cultura Económica, 2014) y *La inagotable presencia de Genaro Estrada* (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2020).

Edwin Alcántara Machuca es maestro y candidato a doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Autor de diversos estudios sobre historia política, partidos y elecciones en México a mediados del siglo XIX, el Segundo Imperio mexicano, así como sobre prensa y vida cotidiana del siglo XX. Ha sido profesor de historia, literatura y fuentes documentales en la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación “Obras históricas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México”.

Miguel Ángel Castro Medina es investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Especialista en bibliografía y hemerografía del siglo XIX, con un interés específico por la literatura mexicana de ese periodo. Desarrolla los siguientes proyectos de investigación: “La crónica de Luis G. Urbina” y “Edición de las obras de Ángel de Cam-

po, Micrós y Tick-Tack”. Asimismo, participa en los proyectos colectivos “Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX, 1822-1910” y “Cultura liberal. México y España”. Ha tenido a su cargo la sección Ocios y Letras de la revista *Este País*.

Sandro Cohen ejerció en todas las profesiones letradas, de la edición a la docencia, la escritura y la traducción. Fue profesor de tiempo completo en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. En el ámbito de la edición, destaca su labor como director de Editorial Planeta México, la fundación de Editorial Colibrí (1999), dedicada a la literatura mexicana y latinoamericana, y la creación de la revista *Vaso Comunicante* (auspiciada por la Universidad Autónoma Benito Juárez, de Oaxaca). Colaboró en decenas de revistas y suplementos culturales: *Nexos*, *Vuelta*, *Casa Abierta al Tiempo*, *Laberinto*, *Sábado* y *La Jornada*, entre otros. Autor de 10 libros de poesía, su obra forma parte de la generación de los años 50, junto con Vicente Quirarte, Héctor Carreto o Víctor Manuel Mendiola. Su libro *Redacción sin dolor* (1994) es una referencia en la materia. Falleció en noviembre de 2020.

Fernando Curiel Defossé se doctoró en Historia de México en la UNAM. Inició su fructífera carrera en 1973 y desde entonces llevó a cabo importantes proyectos acerca de la configuración del campo literario e intelectual, a partir del estudio de generaciones y autores centrales de nuestras letras y del ámbito hispanoamericano. Se distinguió por el rescate y estudio crítico de textos de corte autobiográfico y memorialístico, fundamentales para la divulgación de la vida y obra de actores clave del mundo político y literario de nuestro país. Falleció en agosto de 2021.

Xalbador García es doctor en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Texas, Austin, y en el Instituto Cervantes, filial de Manila. Se ha desempeñado como profesor de Literatura y Español en la Universidad del Ateneo, Filipinas, y en la Universidad de Miami. Autor de los libros: *Leopoldo María Panero o las máscaras del Tarot* (El Diván Negro, 2020), *Miami Blue y otras historias* (Katakana Ediciones, 2019), *Paredón Nocturno* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004) y *La isla de Ulises* (Porrúa, 2014), así como de las ediciones críticas de *El campeón* de Antonio M. Abad (Instituto Cervantes, 2013) y *La bohemia de la muerte*, de Julio Sesto

(Colsan, 2015). Fue editor de la revista generacional *Los Perros del Alba* y su columna cultural *Ventre de Cabra* apareció en el diario *La Jornada Morelos* durante una década. Actualmente es parte del Grupo SEd, de escritores en español en Miami, y realiza asesoría editorial para Tusquets Editores, del Grupo Planeta.

Andrea García Rodríguez es candidata a doctora en Historia del Arte por la UNAM. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad Iberoamericana y Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Su investigación doctoral aborda las trayectorias intelectuales y artísticas del arte popular en México y Perú en la primera mitad del siglo XX, así como las redes que contribuyeron a su discusión y circulación. Es miembro del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL), entre otros seminarios de investigación. Sus áreas de interés abarcan el arte y la literatura de vanguardias, y sus relaciones de tensión y diálogo con la cultura popular.

María Andrea Giovine Yáñez es doctora en Letras por la UNAM. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de estudio giran en torno a las relaciones entre imagen y texto, así como a los cruces entre literatura y artes visuales en los siglos XX y XXI, la iconotextualidad, la intermedialidad, las poéticas visuales en papel y en soportes alternativos, y los vínculos entre cultura impresa y cultura visual. Junto con Yanina Hadatty Mora, coordina el Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL).

Sureya Alejandra Hernández del Villar es doctora en Historia del Arte por la UNAM y maestra en Historia de México por la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación se centran en la organización de grupos de artistas, el manifiesto y la prensa artística y militante en México (décadas de 1920 y 1930). Además, estudia el desarrollo de la danza en México y su discurso nacionalista (1930-1960). Es miembro del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL).

Fernando Ibarra Chávez es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Actualmente trabaja en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus





trabajos destacan una antología bilingüe de las *Rimas* de Giovanni Boccaccio (UNAM / Almadía, 2018), la edición crítica de la *Poesía (1850-1892)* de José Tomás de Cuéllar (UNAM, 2020) y *Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México. 1900-1930* (UNAM, 2020). En 2016 recibió el Premio Hispanoamericano Lya Kostakowsky de Ensayo de Literatura Hispánica.

Julio César Merino Tellechea es licenciado en Historia por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado en revistas como *Mundo Equino*, *Relatos e Historias* y *Nexos*. Colaborador en el “Coloquio sobre la Exposición Redes de Vanguardia: Amauta y América en el Museo del Palacio de Bellas Artes”, como parte del proyecto y seminario “Los años veinte en México”, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Actualmente estudia el doctorado en Historia del Arte en la UNAM. Es miembro del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL).

José Emilio Pacheco fue uno de los escritores más importantes de habla hispana de la segunda mitad del siglo xx. Como editor destaca su labor, en los años 60, en el suplemento *La Cultura en México* y en la *Revista de la Universidad*. Su columna semanal *Inventario* (1973-2014) es fundamental en la historia del periodismo cultural hispanoamericano. Autor de una obra narrativa y poética con reconocimiento mundial, ganó el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el de Literatura Miguel de Cervantes, así como el Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, el Ramón López Velarde, el José Asunción Silva, el Nacional de Periodismo y el Villaurrutia, entre otros. Fue miembro de El Colegio Nacional y doctor *honoris causa* por la UANL y la UNAM. Entre sus numerosas traducciones destacan *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams y *De Profundis* de Oscar Wilde. Falleció en enero de 2014.

Iván Pérez Daniel es profesor asistente e investigador en el Instituto de Estudios Humanísticos “Juan Ignacio Molina” de la Universidad de Talca, Chile, desde 2012. Luego de doctorarse en El Colegio de México en 2008, realizó una estancia posdoctoral en la Universidad Humboldt de Berlín, gracias a una beca de investigación del Servicio Alemán de

Intercambio Académico (DAAD, 2009-2012). Ha impartido cursos en las universidades de Potsdam, de Halle-Wittemberg y Bonn, en Alemania, y en la Universidad de Chile. Ha publicado sus trabajos en revistas especializadas de México, Reino Unido, Francia y Estados Unidos. Sus áreas de interés son la historia de la literatura hispanoamericana vista a través de las revistas literarias, así como la narrativa contemporánea del continente. Actualmente prepara el manuscrito de un libro sobre la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1957).

María José Ramos de Hoyos es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Complementó sus estudios de licenciatura, maestría y doctorado en literatura con una maestría en Diseño y Producción Editorial en la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco. Es profesora investigadora de tiempo completo en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en la línea de literatura e historia de México del siglo xx. Sus intereses de investigación comprenden la literatura mexicana e hispanoamericana del siglo xx, la historia del libro y de la edición literaria en México, y la materialidad de los textos.

Ana Sofia Rodríguez Everaert es licenciada en Historia por la UNAM y doctorante de la misma disciplina en El Colegio de México, con una investigación sobre las disputas por la agenda de los derechos humanos en México. Sus temas de estudio son la historia intelectual, la historia de las izquierdas y del feminismo en América Latina, al igual que los usos públicos del pasado y los procesos de memoria. De 2012 a 2022 fue editora de varias secciones de la revista *Nexos*. Ha colaborado en diversas publicaciones académicas y no académicas. Coordinó los dos tomos de *Las décadas de Nexos* (Fondo de Cultura Económica, 2018) y es coautora de *El intelectual mexicano: una especie en extinción* (Taurus, 2015).

Martha Elena Romero Ramírez es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Doctora en Arqueología del Libro e Historia de la Encuadernación. Secretaria del Comité Mexicano Memoria del Mundo, UNESCO, y representante en México del European Research Centre for Book and Paper Conservation-Restoration, de Austria. Docente en la Escuela Nacional de Conservación, ha participado en la conservación y estudio arqueológico de colecciones documentales en México. Sus en-





cuadernaciones artísticas se han expuesto en México y el extranjero. Sus líneas de trabajo son la historia de la encuadernación y la arqueología del libro, así como la conservación y uso del patrimonio documental.

Javier Ruiz Correa es egresado de la carrera de Sociología de la Facultad de Estudios Superiores Aragón. Ha colaborado en diferentes hemerografías publicadas en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas y en la base de datos del Servicio de Prensa Mexicana (Serpremem). Asimismo, ha colaborado en la *Nueva Gaceta Informativa* del IIB con trabajos sobre la caricatura política y la historieta de los siglos XIX, XX y XXI. Ha impartido conferencias acerca de la historia y sistematización de la prensa, el humor gráfico y la historieta. Ha colaborado en la organización de coloquios y ha sido curador de exposiciones, como *Ernesto “el Chango” García Cabral. Homenaje a 50 años de su partida* y *Huellas de la historieta mexicana en la Hemeroteca Nacional*. Ha participado en programas radiofónicos sobre la caricatura y la historieta mexicanas.

Álvaro Ruiz Rodilla es doctor en Estudios Iberoamericanos por las universidades de Toulouse y Sevilla. Fue docente en la maestría de Estudios Románicos del Instituto Católico de Toulouse. Coeditó la antología *Las décadas de Nexos* (Fondo de Cultura Económica, 2018) y la sección cultural de la revista *Nexos*. Ha sido cotraductor de las obras de Montaigne (*Diario de viaje*, Minerva, 2018), Flaubert (*Salambó*, Fondo de Cultura Económica, 2020) y Proust (*El misterioso correspondiente*, en *Nexos*, 2019) y de la poesía de Coral Bracho y Eduardo Chirinos, traducidos al francés. Sus ensayos y artículos han aparecido tanto en la prensa nacional (*Casa del Tiempo*, *Laberinto*, *Nexos*, *Periódico de Poesía*, *La Jornada Semanal*, *El Cultural*) como en revistas académicas especializadas. Tuvo una beca posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM (2020-2022).

Marco Claudio Santiago Mondragón es licenciado en Historia y estudiante de la maestría en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus líneas de investigación se ocupan del diálogo entre el arte y la literatura, la historia del diseño editorial y la cultura impresa del siglo XX. Es miembro del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL).



Michael K. Schuessler es doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Los Ángeles. Actualmente es profesor titular del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel II). En 2013 fue nombrado egresado distinguido de sus dos *almae matres*: Indiana University, Bloomington, y UCLA (University of California, Los Angeles). Ha publicado: *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España* (UNAM, 2009), *Peregrina: mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto* (Diana, 2006), *Perdidos en la traducción: cinco extranjeros ilustres en el México del siglo XX* (Planeta, 2014) y la biografía *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska* (reedición en Aguilar, 2017, prólogo de Carlos Fuentes). Coeditó el libro colectivo *México se escribe con J: una historia de la cultura gay* (2a. edición corregida y aumentada, Penguin Random House, 2018). Editó el epistolario de Alma Reed y Felipe Carrillo Puerto, *Tuyo hasta que me muera* (Conaculta, 2011).

Guillermo Sheridan es escritor, periodista y crítico literario adscrito al Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de la Lengua. Ha recibido los premios Xavier Villaurrutia, Jorge Ibargüengoitia y el Iberoamericano Ramón López Velarde. Es autor de más de una veintena de libros individuales, ediciones críticas y capítulos en libros colectivos. Su investigación se centra en asuntos relacionados con la historia de la poesía mexicana modernista, moderna y contemporánea. Su libro más reciente es *Breve revistero mexicano* (UNAM, 2019). Actualmente es *visiting scholar* en Austin, por convenio entre la UNAM y la Universidad de Texas. Tiene una columna semanal sobre vida pública y cultural en *El Universal* desde 2009.

Gabriela Silva Ibargüen es licenciada en Letras Hispánicas por la UNAM y maestra en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis. Actualmente estudia una segunda maestría en Conservación de Acervos Documentales (ENCRYM). Ha sido becaria en el área de investigación del Ibero-Amerikanisches Institut (Berlín) y de la Fundación para las Letras Mexicanas (Ciudad de México). Sus líneas de investigación son las revistas literarias del siglo XX, la cultura editorial mexicana, los cruces



entre artes visuales y literatura, al igual que la conservación de archivos de escritores mexicanos. Es especialista en la revista *El Corno Emplumado* (1962-1969). Es miembro del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL).

Daniela Suárez obtuvo el doctorado en Literaturas y Culturas Latinoamericanas, con Énfasis Designado en Teoría Crítica, en la Universidad de California, Davis. Su investigación se enfoca en las relaciones interamericanas y, en específico, en las representaciones literarias no-ficcionales de Estados Unidos por parte de ensayistas latinoamericanos de los siglos xx y xxi. El horizonte de su investigación incorpora debates más amplios sobre transnacionalidad, discursos nacionales y latinoamericanismo. Ganadora del Excellence Teaching Award de la Universidad de California, Davis, actualmente es profesora en el Departamento de Chicano and Latino Studies de la California State University, en Long Beach. Ha impartido conferencias internacionales y ha sido colaboradora regular del suplemento *Veracruz: Tierra de Migrantes*, en el diario *La Jornada*.

Rafael Vargas es poeta, editor y traductor. En el ámbito internacional ha sido agregado cultural de la embajada de México en Perú y coordinador de actividades culturales del Centro Cultural Mexicano de la Secretaría de Relaciones Exteriores en San Antonio, Texas. Ha sido editor y coordinador en el Fondo de Cultura Económica, jefe de publicaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana y editor de *Casa del Tiempo*, además de miembro de los consejos de redacción de *Rehilete*, *Melodía* y *Nexos*. Traductor literario de Rush Rhees, Charles Hasty, Ezra Pound, John Berryman y Charles Simic. Ha publicado en gran cantidad de medios impresos, y en algunos con bastante frecuencia, como: *Artes de México*, *Biblioteca de México*, *Casa del Tiempo*, *Crónica Dominical*, *El Ángel*, *El Gallo Ilustrado*, *El Rehilete*, *Imagen*, *Ínsula*, *La Cultura en México*, *La Gaceta del FCE*, *La Jornada Semanal*, *México en el Arte*, *Nexos*, *Periódico de Poesía*, *Proceso*, *Revista Iberoamericana*, *Revista Universidad de México*, *Sábado y Vuelta*, entre otros.

Juan Villoro es escritor y periodista, miembro de El Colegio Nacional desde 2014. Ha sido profesor de literatura en la UNAM y profesor invitado en las universidades de Yale, Pompeu Fabra, Princeton y Stanford, así como en la Fundación Gabo (antes Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano). Ha escrito para medios na-

cionales como *Letras Libres*, *Proceso*, *La Jornada* y *Reforma*, donde tiene una columna desde 2004; e internacionales como *El País*, *The New York Times* y *El Mercurio*. Dirigió el suplemento cultural *La Jornada Semanal* (1995-1998). Autor de más de una veintena de libros de cuento y novela, ensayo, crónica y teatro, reconocidos y traducidos en el mundo entero. Entre sus numerosos galardones destacan el Xavier Villaurrutia, el Premio Herralde de Novela 2004 y el Iberoamericano José Donoso.

Jorge Volpi es licenciado en Derecho, maestro en Letras Mexicanas por la UNAM y doctor en Filología por la Universidad de Salamanca; miembro de la generación del *crack*, es docente, narrador y ensayista. Tiene en su haber una amplísima producción narrativa que ha recibido premios internacionales, entre la que destacan *En busca de Klingsor* (1999, Premio Biblioteca Breve), *La tejedora de sombras* (2012, Premio Planeta-Casa de América) y *Una novela criminal* (2018, Premio Alfaguara). Entre otros reconocimientos, en 2009 recibió el Premio José Donoso y el Premio Mazatlán de Literatura, por los ensayos de *Mentiras contagiosas*. Ha ocupado importantes cargos en la cultura mexicana, como la dirección del Canal 22 (2007-2011) y la dirección de Difusión Cultural de la UNAM (2016-2022).





A

- Abe, Kobo 459
- Abreu Gómez, Ermilo 205, 239, 263, 264, 270, 274, 275, 276, 279, 280, 357, 369, 433, 441
- Acevedo, Jesús T. 113, 124, 126, 127, 440, 441, 446, Jesús Tito 102
- Acevedo Escobedo, Antonio 206, 413, 415, 416, 440, 441, 446
- Acha, Juan 407
- Acle-Kreysing, Andrea 295
- Acosta, Julio 406
- Actual. Hoja de Vanguardia 182, 183, 223, 224, 225, 226, 544
- Acuña, Manuel 615
- Adorno, Theodor 512
- Agüeros, Victoriano 47, 53, 60, 61, 130
- Aguilar Mora, Jorge 503
- Aguilar Vera, Juan 69
- Agustín, José 461, 503, 604, 591
- Alamilla, Jesús 314
- Alatorre, Antonio 466, 475
- Alberti, Rafael 359, 438
- Alcalde, Carlos 314, Carlos 53
- Alcaraz, Ramón I. 39
- Alemán, Miguel 416, 443, 549, 552, 617
- Algara, José 106
- Allan Poe, Edgar 48, 127
- Allen, Donald 495
- Allende, Isabel 565
- Alonso, Ernesto 615, Mario 403
- Altamirano, Ignacio Manuel 11, 44, 48, 49, 68, 69, 135, 195, 246, 249, 253, 351, 462, 625
- Alva de la Canal, Ramón 183
- Alvarado, José 352, 358, 359, 360, 362, 393, 503, 510, 584
- Álvarez, Federico 455
- Álvarez Bravo, Manuel 370, 394, 400, 403, 406
- Álvarez Junco, Manuel 316
- Alzate, José Antonio 30
- Amor, Guadalupe 413, Pita 562

- Ángel, Abraham 184, 353, 354, 383, 385, 392, 401
 Anguiano, Raúl 392, 406, 506
 Arai, Alberto T. 360, 403
 Arellano, Jesús 21
 Arenales, Ricardo 130, 131, 178, 181, 182, 263
 Arendt, Hannah 485
 Arguedas, Sol 506
 Argüelles Bringas, Gonzalo 102, 106, 110, 111, 125, 138, 139, Roberto 101, 124,
 202
 Arias Bernal, Antonio 309, 314, 320, 323, 334, 338
 Aridjis, Homero 486
 Arp, Jean 403
 Arredondo, Inés 506
 Arreola, Juan José 418, 445, 451, 460, 461, 608, 627
 Arroyo de Anda, Rafael 45
 Arteaga, Sebastián de 380
 Asunción Silva, José 90
 Aub, Max 369, 443, 455, 562
 Auden, W. H. 456
 Audiffred, Andrés 314, 320, 323, 326, 338, 382
 Ávila Camacho, Manuel 445, 549, 551
 Aviñas, Jorge 309
 Axelos, Kostas 455
 Ayala Anguiano, Armando 422
 Azaña, Manuel 210
 Azorín (pseud. de José Martínez Ruiz) 166, 438
 Azuela, Mariano 150, 177, 178, 184, 187, 188, 206, 267, 445, Salvador 418, 436

B

- Bacon, Francis 457
 Bajarlía, Juan Jacobo 353
 Balandrano, Darío 45
 Balmori, Santos 298
 Bal y Gay, Jesús 455
 Bandera, José I. 67
 Bañuelos, Juan 503, 535, 536, 537, 627
 Barajas Durán, Rafael 314
 Barba Jacob, Profirio 130
 Barbey D'Aurevilly, Jules 48
 Barbusse, Henri 298
 Baroni, Aldo 167
 Barragán, Luis 430, 562

Barreda, Gabino 203, 373, Octavio G. 13, 22, 367, 368, 369, 370, 380, 401, 402,
403, 405, 467, 471 Ignacio María 406

Barrenechea, Ana María 476

Barrera, Reyna 556

Barrios Gómez, Agustín 566

Barros Sierra, Javier 460, 521

Barthes, Roland 242, 605

Bassols, Narciso 272, 279, 435

Batis, Huberto 505, 628, 629

Baudelaire, Charles 11, 48, 89, 92, 95, 102, 362, 363

Bautel, Clement 167

Baz, Gustavo 440

Becerra, José Carlos 162, 461, 531, 533, 534, 535

Beigel, Fernanda 376

Bellmer, Hans 403

Beloff, Angelina 402, 565

Beltrán, Alberto 574, 576

Bencomo, Anadeli 595, 597

Benda, Julien 277, 278

Benítez, Fernando 22, 411, 412, 417, 423, 441, 446, 451, 475, 503, 505, 506, 507,
525, 608, 628

Bergamín, José 364, 369

Berlin, Isaiah 250, 265

Bermúdez, María Elvira 413

Bernal, Rafael 414

Best Maugard, Adolfo 178, 184, 226, 383, 384

Bianco, José 467

Biblos 130

Blackburn, Paul 494

Blake, William 362

Blanco, Alberto 627

Blanco Aguinaga, Carlos 466, 476, 478

Bly, Robert 495

Böcklin, Arnold 95

Bonifant, Cube 150, 153, 161, 163, 169

Bonifaz Nuño, Rubén 627

Bonnard, Silvestre (pseud. de Carlos Noriega Hope) 155

Borges, Jorge Luis 182, 183, 186, 259, 370, 372, 449, 451, 466, 537, 610, 611, 614,
616, Norah 385

Bórquez, Josefina 572, 573, 575

Borrás, María Luisa 578

Boticelli, Sandro 95

Boullosa, Carmen 627

Bourdieu, Pierre 318, 320, 376, 412





Bracho, Coral 627, 676
 Brenner, Anita 178, 186
 Breton, André 368, 403, 440
 Bulnes, Francisco 53
 Buñuel, Luis 565, 568
 Burck, Jacob 298
 Burroughs, William 488, 489
 Bustamante, Carlos María de 29, 30, 32, 135

C

Caballero, Manuel 49, 53, 75, 113, 123, 198, 199, 200, 202
 Cabrera, Daniel 54, Luis 54, Miguel 406, Rafael 124, 131
 Cabrera López, Patricia 583
 Calderón de la Barca, Ángel 40
 Calles, Plutarco Elías 184, 185, 230, 291, 297, 429
 Camarillo Roa de Pereyra, María Enriqueta 124
 Campo, Ángel de 49, 51, 53
 Campos, Marco Antonio 36, 369, 606, 627, Rubén M. 53, 72, 82, 83, 96, 130, 149
 Campos Lemus, Sócrates Amado 524, 525
 Camus, Albert 473, 474, 475
 Cantón, Wilfredo 20, 444, 445
 Cañedo, Diego 414
 Capote, Truman 576, 578, 582
 Carballido, Emilio 455
 Carballo, Emmanuel 20, 418, 421, 422, 441, 449, 451, 466, 470, 471, 503, 505, 506, 550, 556
 Cardenal, Ernesto 460, 487, 492
 Cárdenas, Lázaro 279, 293, 434, 435, 436, 437, 440, 459, 463, 505, 549, 551
 Cardona Peña, Alfredo 370
 Cardoza, Lya 506
 Cardoza y Aragón, Luis 363, 370, 403, 404, 419, 420, 443
 Carpio, Manuel 98
 Carranza, Venustiano 203
 Carreño, Jorge 309
 Carreto, Héctor 627, 672
 Carrière, Eugène 108, 127
 Carrillo, Julian 125, 445
 Carrillo, Nabor 446, 449
 Carrillo, Remigio 45
 Carrillo de Sotomayor, Luis 362, 363
 Carrillo Flores, Antonio 503, 504, 528
 Carrillo Puerto, Elvia 429

Carrillo Zalce, Ignacio 360
 Carrington, Leonora 487, 526
 Carrión Alvarado, Jorge 314
 Carter, Boyd G. 48
 Cas (pseud. de Guillermo Castillo) 382
 Casal, Julián del 90
 Casarín, Alejandro 314, Carlos R. 43
 Casasola (hnos.) 196
 Caso, Antonio 102, 113, 124, 126, 127, 128, 131, 149, 176, 196, 255, 263, 357, 432, 435, 544, 653
 Castellanos, Julio 393, 401, 403, Rosario 20, 418, 459, 526, 565, 608, 627
 Castera, Pedro 49
 Castillo, Apolinar 48, 170, Luis 99, Magda 572, Ricardo 627
 Castillo, Guillermo 382
 Castillo, Florencio M. del 40
 Castillo Ledón, Luis 74, 98, 99, 101, 112, 113, 124, 125, 129, 131, 200
 Castorena Ursúa y Goyeneche, Juan Ignacio 30
 Castro, Cristóbal de 353, Dolores 20, 21, Fidel 505, 509
 Castro Leal, Antonio 369, 372, 441, 447, 467, 468, 478
 Catulo, Gayo Valerio 367
 Caudet, Francisco 368, 372
 Cavo, Andrés 134
 Cazin, José María 96
 Ceballos, Ciro B. 83, 92
 Ceceña, José Luis 526
 Cernuda, Luis 369, 371, 450
 Cervantes, Francisco 627
 Chapa Bezanilla, María de los Ángeles 444
 Chaplin, Charles 257
 Charlot, Jean 178, 183, 185, 186, 228, 401, 404
 Charry Lara, Fernando 451
 Casas, Bartolomé de las 134, 252
 Chávarri, Enrique 53
 Chavero, Alfredo 53, Ernesto 65, 66, 130
 Chávez, Carlos 186, 375, 430, Eduardo 380, Ezequiel A. 49, 193, Ignacio 431, 455, 459, 460
 Chávez Morado, José 393, 403, 406
 Chesterton, Gilbert Keith 606, 607
 Chico Goerne, Luis 432, 436, 437, 440
 Chumacero, Alí 367, 368, 369, 371, 413, 418, 419, 441, 443, 450, 506, 562
 Clark, Rhoda 485
 Claudel, Paul 462
 Clausell, Joaquín 104, 106, 110, 111, 139, 370, 406
 Claussell, Joaquín 202



- Clavijero, Francisco Xavier 134
 Coccioli, Carlo 562
 Cohen, Sandro 23
 Cohn-Bendit, Daniel 514
 Colette, Sidonie-Gabrielle 162
 Colín, Eduardo 102
 Colina, José de la 14, 417, 418, 466, 628, 629
 Collado, Casimiro del 39
 Colmenero, Sergio 459
 Comte, Auguste 92, 121
 Conde, Teresa del 95, 407
 Conesa, María 180
 Conkling, Hilda 353
 Contreras, Carlos 430, Gabriela 436, Jesús F. 87, 95, 176
 Cordero, Juan 406
 Coria, Benjamín V. 106
 Corman, Cid 495
 Corneille, Pierre 260
 Corral, Ramón 74
 Correa, Eduardo 560, 561
 Corso, Gregory 489
 Cortázar, Julio 451, 461, 476, 603
 Cortés Tamayo, Ricardo 360
 Cosío Villegas, Daniel 248, 363, 478, 503, 528, 545
 Costa, Olga 393, 403, 406
 Coudart, Laurence 33
 Couto Castillo, Bernardo 72, 83, 87, 92, 95
 Covarrubias, Miguel 184, 186, 314, 320, 323, 334, 383, 394, 401
 Cowen, Elise 491
 Cravioto, Alfonso 74, 98, 99, 101, 112, 113, 124, 125, 127, 129, 138, 201
 Creeley, Robert 485, 494, 495, 496
 Crespo de la Serna, Jorge J. 403, 448, 450
 Cross, Elsa 461, 627
 Cruz, José G. 344
 Cruz F, Elodia 433
 Cruz Porchini, Dafne 391, 392
 Cruz, sor Juana Inés de la 134, 232, 357, 362
 Cuéllar, José T. 44, 52 Rogelio 609
 Cuesta, Jorge 187, 188, 255, 259, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 279, 280,
 406, 546, 611
 Cueto, Germán 183, 185
 Cueva, Mario de la 504
 Cuevas, José Luis 408, 418, 526
 Cumplido, Ignacio 37, 39, 40
 Curiel Defossé, Fernando 23

D

- Dalí, Salvador 403
Dallal, Alberto 456, 458, 460, 462
Dana, Charles 11
Darío, Rubén 90, 92, 112, 123, 181, 331, 615
Dascal, Marcelo 244
Dávalos, Balbino 49, 83, 91, 95
Defoe, Daniel 136
Degas, Edgar 110
Delacroix, Eugène 110
Delgado, Rafael 49
D'Erzell, Catalina 162
Díaz, Porfirio 45, 47, 48, 49, 53, 59, 65, 87, 89, 96, 105, 112, 121, 123, 132, 196, 198, 202, 617, 618
Díaz de León, Francisco 69, 70, 445
Díaz Dufoo, Carlos 48, 53, 67, 70, 71, 123, 199
Díaz Mirón, Manuel 39, Salvador 49, 87, 255
Díaz Ordaz, Gustavo 504, 511, 514, 525, 535, 537, 549
Didion, Joan 576
Diez-Canedo, Enrique 20
Díez-Canedo, Enrique 208, 369, Joaquín 451
Dixon, Valdimir 353
Doctorow, E. L. 615
Domingo, Alberto 527
Domínguez Assiayn, Salvador 441
Domínguez Michael, Christopher 252, 272, 372, 415, 523
Dos Passos, John 416, 417
Dr. Atl (pseud. de Gerardo Murillo) 108, 176, 183, 184, 384, 438
Dromundo, Baltasar 431
Duby, Getrudis 564
Dueñas, Guadalupe 486
Duhart, Jorge 382
Duncan, Robert 494
Durrell, Lawrence 456
Dutschke, Rudi 514
Dylan, Bob 589

E

- Echave Ibía, Baltasar de 406
Echeverría, Bolívar 590, Enrique 462, Luis 507, 603, 604
Echeverría Álvarez, Luis 549



Egan, Linda 574, 582, 584, 585, 586, 588, 593, 598
 Einstein, Albert 353, 357
 Eisenstein, Serguéi 370
 Eliot, T. S. 362, 363, 606, 674
 Elizondo, José F. 102, Salvador 503, 506, 627
 Enciso, Jorge 87, 102, 106, 110, 139, 196, 202
 Erro, Luis Enrique 419, 442
 Escalante, Constantino 43, 314, Evodio 95, 224, 227, Félix María 39, Ignacio
 101, 105
 Escalante Palma, Pedro 53
 Escalona y Ramos, Alberto 394
 Escudero, José 526
 Esler, Anthony 508
 Espejo, Beatriz 21
 Esteva, Gonzalo A. 44, 69, 351, José María 39
 Estrada, Genaro 128, 181, 184, 188, 189, 206, 209, 213, 229, 270, 402, 438
 Estrada Méndez, José Ramón 629
 Evtushenko, Evgueni 529

F

Fabrés, Antonio 87, 105, 106
 Fallaci, Oriana 527
 Félix, María 343, 552
 Fell, Claude 253
 Ferlinghetti, Lawrence 455, 489, 490, 491
 Fernández, Justino 138, 139, 402, 403, 450, Sergio 422
 Fernández Bustamante, Adolfo 394
 Fernández Chapou, Maricarmen 577
 Fernández de Lizardi, José Joaquín 37, 135, 573, 604
 Fernández Ledesma, Gabriel 186, 230, 385, 386, 393, 432, 547
 Fernández MacGregor, Genaro 357
 Fernández Perera, Manuel 368
 Ferrel, José 368
 Figueroa, Gabriel 562
 Fitzgerald, Scott 598
 Flaubert, Gustave 607, 611
 Flores, Manuel 53, Miguel Ángel 371
 Florescano, Enrique 261, 262, 268
 Flores Magón (hnos.) 99, 112, 132
 Flores Olea, Víctor 475, 504, 505, 506, 516, 517, 526
 Flores Pavón, Mario 297
 Flores Viveros, Helio 314

Forster, Merlin H. 368
Foucault, Michel 471, 608
Franco, María Teresa 326
Franco Bagnouls, María de Lourdes 368
Frank, Waldo 298, 353, 492
Freud, Sigmund 259, 356, 456, 512, 513, 515
Freyre, Rafael 314, 320, 323, 331, 332
Frías y Soto, Hilarión 43
Fromm, Erich 456, 478, 512, 515
Fuente, Julio de la 393
Fuentes, Carlos 343, 411, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 448, 449, 452, 466, 468,
471, 472, 475, 476, 477, 502, 503, 504, 505, 508, 517, 518, 519, 578, 627
Fuentes, Fernando de 343

G

Gabriel y Galán, José María 127
Galindo, Hermila 148
Gallegos, Rómulo 20
Galli, Roberto 35
Galván, Mariano 34
Gálvez, Ramón 360
Gamboa, Federico 53, 102, Fernando 393, José J. 102
Gamboa Ricalde, Álvaro 102
Gaos, José 463
García, Clara Guadalupe 51, Héctor 462
García Arroyo, Felipe 418
García Ascot, Jomi 417, 450, 466
García Cabral, Ernesto 314, 320, 323, 326, 331, 338, 341, 346, 383
García Calderón, Ventura 331
García Cantú, Gastón 417, 460, 461, 462, 463, 503, 505, 506
García Icazbalceta, Joaquín 69
García Lorca, Federico 209, 232, 362, 552
García Maroto, Gabriel 232, 404
García Márquez, Gabriel 454, 618
García Marruz, Fina 370
García Naranjo, Nemesio 102, 125, 196
García Núñez, Armando 106
García Ponce, Fernando 462, Juan 418, 452, 454, 455, 458, 460, 461, 475, 503,
504, 505, 506, 512, 513, 627
García Riera, Emilio 417, 455, 506
García Rivas, Heriberto 360
García Téllez, Ignacio 430, 431, 434, 436



- García Terrés, Jaime 211, 420, 421, 422, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 503, 505, 506
- Garduño, Alberto 102, 106, Antonio 102, 106, hermanos 108, 110, 139
- Garibay, Ricardo 418, 446, 627
- Garrido, Felipe 368, Luis 444, 445, 446, 520
- Garro, Elena 418, 420, 421, 424, 503, 525, 526
- Gastélum, Bernardo J. 232
- Gatto, Ezequiel Guillermo 493
- Gaya, Ramón 361, 362, 370, 406
- Gedovius, Germán 87, 106, 110, 111, 139, 202, 401, 402, 403
- Gellert, Hugo 298
- Gerzo, Günther 408
- Gide, André 257, 258, 259, 369, 470
- Gil-Albert, Juan 361
- Gil Blas 50, 52
- Ginsberg, Allen 455, 486, 488, 489, 490, 491, 492
- Glyn, Elinor 162
- Goeritz, Matías 562
- Goethe, Johann Wolfgang von 95, 206, 207, 433, 434
- Goitia, Francisco 386
- Gómez Arias, Alejandro 431
- Gómez de Orozco, Gustavo 394
- Gómez Jaramillo, Ignacio 402
- Gómez Mayorga, Mauricio 360
- Gómez Morín, Manuel 435, 436
- Gómez Robelo, Ricardo 102, 108, 113, 124, 127, 131, 139, 140, 201
- Gómez Vergara, Joaquín 45
- Gondra, Isidro Rafael 40
- González, Carlos E. 383, Manuel 47, 59
- González Avelar, Miguel 504
- González Camarena, Jorge 394
- González Casanova, Enrique 414, 415, 418, 447, 450, 454, 506
- González Castro, Francisco 441
- González Cosío, Arturo 504
- González Guerrero, Francisco 129
- González Luna, Néstor 387
- González Martínez, Enrique 20, 124, 130, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 184, 263, 369, 446
- González Navarro, Moisés 51, 52
- González Pedrero, Enrique 452, 475, 505, 515
- González Peña, Carlos 124, 138, 141, 149, 151
- González Rodríguez, Sergio 549
- González Rojo, Enrique 181, 232, 277, 448
- González y González, Luis 45, 46

González Z., Gloria 21
Gorostiza, Celestino 367, 394, José 181, 211, 263, 264, 265, 269, 270, 278
Gorz, André 516
Gourmont, Rémy de 92
Goya, Francisco de 95, 165
Gramsci, Antonio 593
Grinberg, Miguel 493
Grosso, Bruno 295
Guerra, Enrique 87, Ricardo 526
Guerrero, Vicente 605
Guerrero Edwards, Armando 314
Guerrero Galván, Jesús 362, 384, 392, 401, 402, 403
Guerrero Larrañaga, Enrique Gabriel 360
Guevara, Ernesto 492, 509, 510
Guilabert, César 523
Guillén, Evaristo 101, Jorge 369, Nicolás 298, 529
Gurrola, Juan José 506
Gutiérrez, Francisco 393
Gutiérrez de las Heras, Joaquín 450
Gutiérrez Hermosillo, Alfonso 386, 387, 392, 402
Gutiérrez Nájera, Manuel 11, 14, 29, 46, 47, 48, 70, 71, 123, 125, 129, 195, 199,
200, 201, 203, 254, 260
Guzmán, Martín Luis 20, 125, 138, 419, 430, 450, 460, 503

H

Hadatty Mora, Yanna 152, 154, 155, 180
Haeblerlin, Karl 353
Haro, Guillermo 575
Helguera, Antonio 316
Heliodoro Valle, Rafael 178, 186, 388, 413, 433, 440, 441, 442, 444, 445, 449
Hemingway, Ernest 416, 417, 518, 611
Henestrosa, Andrés 441, 450, 562
Henríquez Inclán, Raúl 460
Henríquez Ureña, hermanos 124, 131, 200, Max 113, 138, 201, Pedro 20, 102,
113, 125, 127, 131, 133, 138, 176, 178, 181, 196, 200, 205, 226, 438, 459,
544, 545, 555
Heredia, José María 35
Hernández, Francisco 627, José 316, Juan 386, Octavio 521, Julián (pseud. de
José Emilio Pacheco) 619, 620, Santiago 314
Hernández Llergo, Regino 548
Hernández Luna, Juan 121
Herrán, Saturnino 87, 102, 106, 176, 177, 180, 196, 380, 381, 401, 403





Herrera, Mateo 380
 Herrera M., José 21
 Herrera Petere, José 361
 Herrera y Ogazón, Alba 124, 140
 Hesse, Herman 589
 Hijar y Haro, Alfredo 67
 Hitler, Adolf 293, 297, 299, 301, 338, 368, 373, 525
 Hölderlin, Friedrich 363
 Horacio, Quinto 367, 446
 Horcasitas, Ricardo 132
 Horkheimer, Max 512
 Huerta, David 627, Efraín 353, 355, 360, 361, 363, 364, 365, 369, 413, 441, 443,
 614, Victoriano 203
 Huerta Jones, Virginia 162
 Hugo, Victor 11, 519
 Huidobro, Vicente 184
 Hurtado, Eduardo 627
 Huxley, Aldous 259
 Hyppolite, Jean 456

I

Ibáñez, Sara 363
 Ibarzüengoitia, Jorge 455, 471, 506, 605
 Ibarra, Fernando 9, 379, 543
 Ibsen, Henrik 257
 Illades, Carlos 35
 Ingenieros, José 92
 Iriarte, H. (tipógrafo) 69
 Islas Allende, Clemente 320
 Izaguirre, Leandro 87, 95, 401
 Izquierdo, María 362, 400, 462

J

Jackson Stoddard, Florence 166
 Jara, Heriberto 185, 186, 189, 230, 231
 Jaramillo Agudelo, Darío 619, 620
 Jiménez, José Alfredo 588, Juan Ramón 184, 232, 257, 438
 Jiménez Mabarak, Carlos 21
 Jiménez Rueda, Julio 254, 430, 431, 432, 434, 441
 Johnson, Lyndon B. 462

Joyce, James 183, 257, 359, 545, 606, 621
Juárez, Benito 200, 620
Junco, Alfonso 357
Justo Gómez, José (Conde de la Cortina) 35, 40

K

Kandel, Lenore 491
Kant, Immanuel 125, 126
Kelly, Robert 485
Kennedy, John F. 455, Robert 508
Kerouac, Jack 486, 488, 489
Khnopff, Fernand 95
Klich, Lynda 225
Kline, Franz 486
Kooning, Elaine de 485
Kraniauskas, John 585, 594
Krauze, Enrique 252, 352
Kynta Niya, Luis 178

L

Lacunza, José María 36, 39, 40
Lamantia, Philip 487, 488, 489, 490, 491
Lamartine, Alphonse de 519
Landsberg, Pablo Luis 353, 363
Lara, Agustín 89, 610
Lara Pardo, Luis 53
Larbaud, Valery 257, 260, 276, 277
Larrea, Juan 368
Lawrence, D. H. 259
Lazo, Agustín 186, 187, 400, 401, 402, 403, 406, 438
Lazos León, Florinda 429
Leal, Fernando 186
Leduc, Alberto 49, 53, 83, 91, Renato 584
Lenin, Vladimir Illich 463
Leñero, Vicente 486, 604, 627
León, Carlos 566
León Portilla, Miguel 501, 535
Leopardi, Giacomo 362, 363
Lepidus, Henry 51
Lerín, Manuel 360





- Levertov, Denise 491, 496
 Lévy, Bernard-Henri 607
 Lewis, Oscar 573, 576
 Lezama Lima, José 370, 434, 461
 Lillo, Rafael 102, 106
 Linati, Claudio 35
 Lira, Miguel N. 414, 436, 438, 440, 441, 449
 List Arzubide, Germán 182, 183, 185, 187, 404
 Lizalde, Eduardo 448, 526
 Llano, Rodrigo de 53
 Llorente, Leopoldo 386
 Loera Chávez, Agustín y Rafael 381
 Loera y Chávez, Agustín 130, 181
 Lombardo, Irma 44, 51
 Lombardo Toledano, Vicente 270, 272, 292, 296, 297, 298, 432, 434, 435, 503, 545
 Lomelí, Lligany 549
 London, Jack 613
 López, Rafael 101, 196, 197, 201, 369
 López Cámara, Francisco 505, 515, 526
 López de Santa Anna, Antonio 42, 614, 620
 López Malo, Rafael 352, 355, 358, 360
 López Mateos, Adolfo 506, 549
 López Páez, Jorge 422, 424, 477
 López Portillo y Rojas, José 49
 López Velarde, Ramón 128, 149, 176, 177, 178, 189, 267, 274, 468, 606, 615, 617
 Louis, Annick 15
 Löwenthal, Leo 512
 Lozano, Rafael 184
 Luchichí, Ignacio M. 49
 Lucrecio, Tito 367
 Lugones, Leopoldo 11, 92
 Luján, Jesús E. 73, 83, 85, 94, 96
 Luther King, Martin 508

M

- Macdonald, Dwight 485, Nancy 485
 Machado, Antonio 605, 619
 Madero, Francisco I. 72, 85, 132, 203
 Madrazo, Carlos 524
 Madrid, Juan 403
 Maeterlinck, Maurice 92
 Magaloni, Honorato 21

Magaña, Arturo 556
Magaña Esquivel, Antonio 360, 418
Magdaleno, Mauricio 504
Magritte, René 403
Mahieux, Viviane 148, 150, 154, 163, 164
Mailer, Norman 459, 518, 576
Malaquais, Jean 370
Maldonado, Braulio 524
Mallarmé, Stéphane 92
Mallet, Serge 516
Mancini, Antonio 108
Mancisidor, José 393, 413
Mandiargues, André Pieyre de 476
Manilla, Manuel 52, 54
Mann, Thomas 458
Manson, Charles 613
Maples Arce, Manuel 150, 182, 183, 185, 188, 224, 225, 226, 228, 269, 404, 544
Marcué Pardiñas, Manuel 505
Marcuse, Herbert 456, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517
Marinello, Juan 20, 353, 393
Marinetti, Filippo Tommaso 225, 353, 392
Mariscal, Federico E. 125, 380, Mario 394
Márquez, Pedro José 134, Ramón 603
Martí, José 11, 90, 518, 615, 620
Martin, Peter 483
Martín, Juan 451, 452
Martínez, José Luis 18, 19, 37, 41, 44, 135, 204, 211, 352, 367, 368, 369, 371, 372, 414, 416, 417, 418, 441, 443, 461, 466, 470, Juan 487, Ricardo 406
Martínez Carrión, Jesús 54, 102, 106
Martínez de la Vega, Francisco 509
Martínez del Río, Pablo 130, 431, 434, 435, 441
Martínez Lavalle, Arnulfo 352, 355, 358, 360
Martínez Moreno, Carlos 454
Martínez Ruiz, José 166
Martínez Ulloa, Enrique 386, 387, 388, 389, 391
Marx, Karl 86, 259, 356, 456, 512, 514, 515
Mastretta, Ángeles 565
Mata, Filomeno 47, 53
Mata y Ramírez, Humberto 352, 360
Mateos, Juan Antonio 43, 44
Matisse, Henri 257
Matute, Álvaro 429, 448, 456
Maurras, Charles 269
Mayer, Hans 512



- McCarthy, Mary 485
 Medellín Ostos, Roberto 432, 434, 435
 Mediz Bolio, Antonio 125, 262
 Mejía, Estanislao 432
 Mejía Sánchez, Ernesto 21, 452, 455
 Melo, Juan Vicente 451, 454, 455, 458, 461, 503, 505, 506
 Méndez, Leopoldo 183, 298, 393, 462
 Méndez de Cuenca, Laura 52, 53
 Méndez Plancarte, Gabriel 438
 Mendoza, Leopoldo 344
 Menéndez Pelayo, Marcelino 124, 620
 Mercado, Tununa 604
 Mérida, Carlos 179, 180, 181, 182, 184, 383, 384, 386, 391, 394, 401, 403, 406, 562
 Michel, Alfonso 406
 Michelena, Margarita 413
 Michelet, Jules 523
 Mill, John Stuart 121
 Mistral, Gabriela 162, 164, 184, 413
 Mix, Elena 125
 Modotti, Tina 178, 186, 231, 429, 565, 615
 Moguel, Fausto 53, 67
 Molina, Silvia 627
 Mondragón, Magdalena 418, Sergio 481, 482, 483, 484, 486, 487, 488, 489, 493, 494, 526
 Monsiváis, Carlos 13, 22, 46, 50, 95, 248, 418, 453, 461, 502, 503, 505, 506, 511, 520, 526, 556, 574, 576, 578, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 597, 598, 608, 610, 613, 628, 629
 Montemayor, Carlos 461, 627
 Montenegro, Roberto 87, 102, 125, 178, 184, 186, 196, 202, 383, 384, 386, 388, 389, 394, 401, 402
 Monterde, Enrique 130, Francisco 184, 229, 254, 369, 385, 448, 455
 Monterroso, Augusto 21, 452, 454, 461
 Montes de Oca, Francisco 52, Marco Antonio 466, 504, 537
 Moore, Henry 562
 Mora, José María Luis 135
 Moraff, Barbara 491
 Mora Gálvez, Rubén 386, 392
 Moreno Castañeda, Gilberto 387
 Moreno Sánchez, Manuel 352, 353, 354, 360, 392, 393
 Moreno Villa, José 357, 362, 403, 417
 Moreno Villarreal, Jaime 242, 246
 Moro, César 368, 370
 Morrison, Jim 589
 Mota, Manuela 203

Moya, Rodrigo 554
Mudrovic, María Eugenia 472, 588, 592, 596
Müller, Max 126
Muñoz Ledo, Porfirio 504
Murillo, Gerardo 87, 95, 96, 104, 106, 108, 111, 125
Murray Shepherd, Elizabeth 166
Musacchio, Humberto 18, 34, 51, 125
Mussolini, Benito 293, 297, 299

N

Nahui Ollin (pseud. de Carmen Mondragón) 161
Naranjo, Rogelio 314
Nava, Thelma 21
Neruda, Pablo 20, 362, 363, 529, 565
Nervo, Amado 14, 49, 52, 53, 71, 73, 82, 83, 85, 86, 87, 96, 203, 245, 463, 581, 615,
Rodolfo 102
Neve, Carlos 314, 381
Niemeyer, Oscar 456
Nietzsche, Friedrich 95, 102, 124, 125, 127
Nishizawa, Luis 562
Nocoechea, Miguel 53
Noriega Hope, Carlos 149, 150, 154, 158, 164, 180
Noulet, Émilie 370
Novalis (pseud. de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) 362
Novaro, Octavio 360
Novo, Salvador 22, 150, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 209, 263, 269, 272, 277, 354,
372, 394, 459, 503, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553,
554, 555, 556, 581, 584, 586, 611
Núñez Alonso, A. 263, 264, 394

O

Obregón, Álvaro 178, 203, 615, 617
Ocampo, Silvina 466, Victoria 210, 473
Ocaranza, Fernando 436
Ochoa, Enriqueta 21
Ochoterena, Isaac 432
O'Connor, Frank 456
O'Gorman, Juan 430, Edmundo 441
O'Higgins, Pablo 393
Olaguíbel, Francisco M. de 49, 83, 91
Olavarría y Ferrari, Enrique de 49, 69, 554





Oles, James 176
 Olguín Hermida, Guillermo 360
 Olson, Charles 485, 494
 Onetti, Juan Carlos 621
 Oppenheimer, Joel 485
 Orfila Reynal, Arnaldo 21
 Oropeza, Gabriel 106
 Orozco, José Clemente 87, 186, 370, 384, 386, 387, 388, 389, 391, 393, 394, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 430, 566, 571, Ricardo 359
 Orozco Romero, Carlos 186, 386, 389, 402
 Ortega y Gasset, José 361, 446, 605
 Ortiz, César 360
 Ortiz de Montellano, Bernardo 181, 184, 226, 233, 254, 260, 263, 368, 369, 383
 Ortiz Gaitán, Julieta 138, 341
 Ortiz Rubio, Pascual 204, 429, 431, 445
 Osorio, Adrián 352, 354, 360
 Otero, Mariano 29
 Othón, Manuel José 87, 96, 99, 102, 203
 Ovidio, Publio 367
 Owen, Gilberto 181, 186, 187, 259, 277, 369, 557
 Owens, Rochelle 485

P

Paalen, Wolfgang 403
 Pach, Walter 186, 406
 Pacheco, José Emilio 13, 14, 22, 71, 90, 279, 367, 418, 454, 455, 456, 458, 460, 461, 462, 503, 504, 505, 506, 517, 531, 534, 535, 536, 549, 578, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620
 Pagés Llergo, José 506, 507, 548
 Palacios, Emmanuel 360, 385
 Palancares, Jesusa 565
 Palavicini, Félix E. 67, 150, Manuel 151, 155, 167
 Palencia, Ceferino 417
 Pallares, Eduardo 433
 Papaioannou, Kostas 478
 Pardavé, Joaquín 346
 Pardo Bazán, Emilia 155
 Pardo García, Germán 442
 Parra, Félix 380, Nicanor 455
 Parra, Manuel de la 101
 Pasolini, Pier Paolo 370
 Payno, Manuel 38, 39, 40, 42, 44, 267

Paz, Octavio 13, 14, 21, 22, 194, 244, 245, 247, 256, 264, 279, 352, 354, 355, 356,
357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 369, 371, 405, 417, 449, 454,
458, 459, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 475, 478, 502, 503, 504, 508, 525,
528, 529, 530, 531, 535, 536, 537, 562, 566, 604, 607, 618, 628, 629

Paz Paredes, Margarita 413

Pellicer, Carlos 181, 267, 278, 354, 380, 391, 402, 413, 450, 543, 557, 562, 611

Peña, Feliciano 393, Margarita 21

Peña Idiáquez, Constanancio 53

Peón Contreras, José 49

Péret, Benjamin 370

Pereyra, Carlos 53

Pérez Abreu, Herminio 205

Pérez de Aguilar, Antonio 406

Pérez Gay, Rafael 47

Pérez Martínez, Héctor 207, 239, 270, 278, 279, 280, 442, Herón 245

Pérez Montfort, Ricardo 222, 293

Pesado, José Joaquín 39

Peyrou, Manuel 476

Peza, Juan de Dios 44, 53

Picard, Raymond 242

Picasso, Pablo 384

Pickwood, Nicholas 634

Picón Salas, Mariano 451

Piglia, Ricardo 492, 612

Pina, Francisco 417, 506

Pineda, Rosendo 91, Salvador 441

Pineda Franco, Adela 85

Pitol, Sergio 504, 582

Pla, Josep 608

Poe, Edgar Allan 48, 92, 95, 102, 127

Pola, Ángel 52

Pollock, Jackson 486

Pombo, Luis 53

Ponce, Aníbal 363, Armando 614, Manuel M. 125, 130, 261, 375

Ponce de León, Rafael 102

Poniatowska, Elena 13, 22, 418, 455, 477, 506, 522, 559, 560, 561, 562, 563, 564,
565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 585,
591, 597

Portes Gil, Emilio 429, 430, 431

Portilla, Jorge 452, Roberto N. 67

Posada, José Guadalupe 52, 54, 314, 370, 406, 438

Poulain, Gaston 387

Pound, Ezra 14, 257, 449, 484

Prieto, Guillermo 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 254, 267, 362, 449, 615, Julio 352,



354, 360, 392, 393, 402, 404, Miguel 362, 406, 446, 447, 449, 451, 453, 460,
Valerio 431

Proust, Marcel 257, 676

Pruneda, Álvaro 314, Salvador 314, 320

Puga, María Luisa 627, Mario 450

Puig Casauranc, Manuel 161, 189, 216, 545



Q

Quevedo, Francisco de 616, 618

Quevedo y Zubieta, Salvador 53

Quezada, Abel 314, 462, 502, 523

Quinet, Edgar 523

Quintero Álvarez, Alberto 352, 359, 361, 363, 364

Quirarte, Vicente 627

Quiroz, Alberto 207

R

Ramírez, Fausto 93, 110, Ignacio (el Nigromante), 37, 39, 44, 135, 615,

Ramírez Vázquez, Pedro 505

Ramírez y Ramírez, Enrique 352, 353, 358, 359, 360, 507

Ramos, Samuel 186, 263, 264, 269, 357, 387, 391, 403, 442, 544

Ramos Arizpe, Miguel 135

Ramos Gutiérrez, Carlos 21

Ramos Martínez, Alfredo 87, 102, 125, 232, 385, 401

Randall, Margaret 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 493, 494, 495, 496

Rangel, Raúl 360

Rankin, Jeannette 166

Rebolledo, Efrén 83, 95, 96, Elena 124

Recio, Manuel 34

Reich, Wilhelm 512

Rejano, Juan 20, 362, 412, 413

Rembrandt 406

Renoir, Pierre-Auguste 110

Resnick, Milton 485

Revilla, Domingo 39

Revueltas, Fermín 183, 186, 394, 401, José 360, 365, 372, 413, 503, 504, Silvestre
430

Reyes, Alfonso 11, 14, 22, 33, 54, 90, 101, 102, 113, 122, 123, 126, 128, 129, 130,
133, 138, 150, 176, 187, 193, 195, 196, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 239, 258, 261, 262, 263, 269, 270,

271, 273, 274, 276, 278, 280, 354, 357, 363, 367, 369, 402, 417, 430, 433,
 434, 438, 442, 445, 449, 450, 460, 546, 563, 564, 566, 605, 614, Alicia 204,
 461, Bernardo 130, 202, Jaime 536, 627, Salvador 386
 Reyes, Aurelio de los 49
 Reyes Nevares, Salvador 417, 506
 Reyes Spíndola, Luis 53, Rafael 48, 51, 52, 61, 62, 63, 64, 67, 71, 73, 75, 85, 130,
 131
 Rhodakanaty, Plotino C. 45
 Rigol, Jorge 393
 Rilke, Rainer Maria 606
 Rimbaud, Arthur 362, 363
 Ripstein, Arturo 610
 Riva Palacio, Vicente 43, 44, 49, 625
 Rivas, José Luis 627
 Rivas, Humberto 182, 183, 187
 Rivas Cacho, Guadalupe 180
 Rivas Mercado, Antonieta 187, 188, 189, 232, 547, Antonio 62, 87
 Rivera, Diego 101, 102, 106, 108, 110, 125, 128, 139, 178, 184, 186, 188, 196, 202,
 370, 375, 383, 384, 385, 386, 387, 393, 394, 400, 401, 403, 405, 430, 438,
 552
 Rivera Silva, Manuel 352, 360
 Río, Dolores del 552, 562, 565, Eduardo 314
 Robbins, Harold 611
 Rocha González Pacheco, Gonzalo 316
 Rode, Axel 492
 Rodero, Juan N. 106
 Rodin, Augusto 108, 406
 Rodó, José Enrique 112
 Rodríguez, Abelardo 435, Fernando 202, Nicolás 299
 Rodríguez Galván, Ignacio 40, 41
 Rodríguez Lobato, Marisela 93
 Rodríguez Lozano, Manuel 178, 184, 186, 354, 383, 393, 401, 403, 647
 Rodríguez Prampolini, Ida 407
 Rojas Garcidueñas, José 355
 Rojas González, Francisco 413, 414, 442
 Rojo, Vicente 408, 417, 446, 451, 460, 462, 506, 507
 Romero, José Rubén 413
 Romero Rubio, Carmen 91
 Rops, Felice 90, 95
 Rosa, Luis de la 39
 Rosado Ojeda, Vladimiro 394
 Rosado Vega, Luis 102
 Rosenblueth, Arturo 463
 Rosenzweig, Carmen 21



- Ross, María Luisa 149, 150, 158, 159, 162, 164, Stanley 34, 44, 151
 Rosset, Barney 495
 Rostagno, Irene 483, 490, 495
 Rothenberg, Jerome 485, 488
 Roumagnac, Carlos 53
 Rousseau, Jean Jacques 614
 Roy, M. N. 178
 Rubenstein, Anne 152, 153
 Ruelas, Julio 72, 73, 81, 82, 83, 85, 87, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 105, 111, 112, 113,
 138, 175, 378, 401, 402, 438
 Ruiz Castañeda, María del Carmen 35, 39, 51
 Ruiz Cortines, Adolfo 449, 472, 549
 Ruiz de Alarcón, Juan 260, 362
 Ruiz Harrell, Rafael 466, 504
 Rulfo, Juan 418, 449, 466, 476, 571, 613, 627
 Russell, Bertrand 462

S

- Sabines, Jaime 627
 Saborit, Antonio 149, 549
 Sacco, Nicola 605
 Sáenz, Ana 106, 125
 Sagástegui, Oswaldo 314
 Sahagún de Arévalo, Francisco 30
 Sáinz, Gustavo 461, 503, 591
 Salado Álvarez, Victoriano 49, 52, 53, 91, 92
 Salas Subirat, José 621
 Salazar, Abel C. 101, Adolfo 417, Antonio 184, 383, 402, Ricardo 451
 Salazar Bondy, Sebastián 455, 457
 Salazar Mallén, Rubén 278, 279, 280, 418, 526
 Salgari, Emilio 621
 Salinas, Pedro 369
 Samper Cabello, Félix 569
 Sánchez, Luis Alberto 438, Pedro 362
 Sánchez Azcona, Juan 131
 Sánchez Barbudo, Antonio 361, 367, 369, 371
 Sánchez Prado, Ignacio 229, 582, 585, 590, 598
 Sánchez Santos, Trinidad 53
 Sandino, César Augusto 430
 Sansores, Rosario 566, 567
 Santos, Gonzalo N. 604
 Santos Chocano, José 613, 614, 621

Sanzio, Rafael 95
Sarlo, Beatriz 12, 287, 294
Sarmiento, Domingo Faustino 11
Sartre, Jean-Paul 473, 519
Savater, Fernando 245
Scherer García, Julio 603, 604, 616
Schneider, Luis Mario 21, 35, 199
Schons, Dorothy 357
Schopenhauer, Arthur 124, 125
Schubert, Franz 536
Schwob, Marcel 92
Scorza, Manuel 451
Segantini, Giovanni 108
Segovia, Tomás 450, 451, 475, 505
Segura, José Sebastián 39, Vicente 39
Seidman, Michael 295, 298
Serge, Victor 370
Seyde, Manuel 603
Shakespeare, William 536
Shelley, Jaime Augusto 487, 526
Sheridan, Guillermo 17, 18, 19, 23
Sierra, Justo 41, 44, 49, 53, 86, 87, 92, 96, 102, 105, 112, 128, 132, 193, 195, 210, 252
Sierra O'Reilly, Justo 41
Sigüenza y Góngora, Carlos 134
Silva Herzog, Jesús 20, 368, 503, 526
Silva Vandeira, Mariano 403
Silva Villalobos, Antonio 21, 469
Silva y Aceves, Mariano 125, 221, 222, 223, 229
Simondetti, Ernesto 131
Siqueiros, David Alfaro 181, 182, 186, 261, 370, 384, 386, 389, 401, 403, 405
Sirol, Jean 562
Snyder, Gary 489, 490, 491, 492
Solana, Rafael 355, 359, 361, 363, 364, 367, 369, 370, 372, 506
Solares, Ignacio 604
Soriano, Juan 362, 370, 403, 406, 451, 452, 562
Sorolla, Joaquín 110
Speckman, Elisa 45, 50
Spencer, Herbert 121
Speratti, Emma Susana 476, 477, 478
Spota, Luis 414, 415, 416, 417, 422, 423, 424
Stalin, Josef 353, 472
Stika, Jan 380
Storni, Alfonsina 162





Strachey, John 298
Stravinski, Igor 257, 455
Suárez, Luis 510
Sue, Eugenio 42
Suzuki, D. T. 486
Szirmai, J. A. 634

T

Tablada, José Juan 68, 72, 73, 82, 83, 85, 87, 90, 91, 92, 95, 106, 110, 122, 150, 151, 176, 177, 178, 183, 189, 199, 267, 369, 385, 400, 402, 468, 486, 544
Tamayo, Rufino 186, 370, 393, 400, 401, 402, 462, 470
Tanguy, Yves 403
Tarcus, Horacio 12, 18
Tario, Francisco 372
Tavera Alfaro, Xavier 30
Teixidor, Felipe 178
Teresa de Mier, Fray Servando 135
Tibol, Raquel 407
Tilghman, Hugo 320
Tin Tan Germán Valdés (alias) 346
Tola, Fernando 35
Toledo, Francisco 408, 462
Tolstoi, Leon 108
Tornel, José María 40
Torre, Francisco de la 102, 106, 108, 110, 139
Torre, Guillermo de 182, 225, 226
Torres Bodet, Jaime 177, 181, 184, 187, 226, 232, 254, 280, 369, 383, 443, 460, 545
Torres Vargas, Georgina Araceli 430, 440
Torri, Julio 89, 125, 202, 438, 546
Toscano, Carmen 360, Salvador 352, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 406, 442
Tossiat Ferrer, Manuel 36
Toussaint, Florence 44, 47, 51, 186, Manuel 130, 181, 186, 381, 403, 442, 544, 562
Tovar y Ávalos, Enrique 380
Traba, Marta 457
Trapote, Víctor 452
Trotski, León 364
Tucídides 271
Turner, Florentino M. 418

U

Ugalde Andrade, Paola 67
Uthhoff, Enrique 102
Ulises 186, 187, 188, 232, 256, 257, 359, 378, 379, 547, 621
Uranga, Emilio 417
Urbina, Luis G. 49, 50, 52, 53, 54, 67, 75, 86, 122, 199, 201, 202, 331, 615
Urueta, Jesús 83, 91, 95, 198, 202
Urzaiz Medizbolio, Eduardo 344
Usigli, Rodolfo 370, 371, 372, 413

V

Valadés, Edmundo 413
Valdés, Carlos 158, 450, 452, 454, 455, 505, 629, Manuel Antonio 30
Valenti, Rubén 102, 127
Valenzuela, Emilio 73, 85, 102, 112, Jesús 53, Jesús E. 72, 73, 74, 83, 85, 91, 92,
94, 96, 112, 122, 199
Valéry, Paul 353
Valle Arizpe, Artemio de 450
Valle Gagern, Arturo 53, Carlos 53
Valle-Inclán, Ramón de 438
Valle y Urueta, José Peón del 91
Vallejo, Cesar 606
Vanegas Arroyo, Antonio 50, 54
Vanzetti, Bartolomeo 605
Varela, Lorenzo 361
Vargas, Elvira 441, Gabriel 314
Vargas Briones, Juan Antonio 343
Vargas de la Maza, Armando 393
Vargas Llosa, Mario 457
Vargas Ocampo, Juan Antonio 343
Vasconcelos, José 126, 128, 130, 132, 138, 164, 176, 181, 184, 189, 194, 202, 203,
224, 226, 229, 249, 251, 252, 253, 254, 259, 267, 379, 380, 383, 384, 385,
429, 430, 442, 466, 543, 545, 555, 608, 609, 619
Vega, Santiago R. de la 314
Vega Albela, Rafael 360, 361
Vega Córdoba, Raúl 352, 356, 360
Vela, Arqueles 150, 179, 182, 183, 187, 228, 229, 546
Velasco, José María 406
Velázquez, Diego 95
Velázquez Bringas, Esperanza 149, 150, 155, 164, 165, 166, 168
Vento, Arnold C. 458
Vera Córdoba, Rafael 380
Verlaine, Paul 48, 89, 92, 362





- Vicario, Leona 135
Vigil, José María 45, 49
Villa, Francisco 393, 419, 551, 621
Villalobos, Silva 469
Villalpando, Jesús 102
Villamil Castillo, Carlos 360
Villanueva, Gabriel 53
Villanueva Buenrostro, Alfredo 368
Villasana, José María 45, 53, 314
Villaseñor, Eduardo 363
Villaseñor, Pablo J. 39
Villaurrutia, Jacobo de 30, 32, Xavier 150, 181, 184, 186, 187, 209, 232, 263, 269,
272, 278, 354, 367, 369, 370, 394, 400, 401, 403, 438, 468, 543, 547, 557
Villegas, Abelardo 248, 261, 262
Villoro, Juan 23, 459, 460, Luis 458, 459, 460, 505, 526
Vinci, Leonardo da 95
Virgilio, Publio 274, 367
Virilio, Paul 617
Vivanco, Javier 387
Volkow, Verónica 314, 627
Volpi, Jorge 23
Voltaire (pseud. de François-Marie Arouet) 614
von Gunten, Roger 462

W

- Waidson, H. M. 456
Weber, Max 266
Welch, Raquel 604
Westheim, Paul 370, 450
Weston, Edward 178, 183, 186, 228, 231
Westphalen, Emilio Adolfo 370
Whistler, James McNeill 108, 110
White, Francis 560, Santiago 69
Wilcock, Juan Rodolfo 370
Wilde, Oscar 48, 92, 102, 124
Will, Eugen 434
Williams, Raymond 477, 582, William Carlos 494, 496
Wimer, Javier 504
Wolfe, Tom 576, 577, 582

X

Xirau, Ramón 19, 418, 420, 421, 455, 461, 466

Y

Yampolsky, Phillys 485

Yáñez, Agustín 372, 386, 391, 403, 411, 414, 415, 423, 442, 445, 460, 504, 521,
Ricardo 627

Yela, Rafael 179

Z

Zabludowsky, Jacobo 510

Zaid, Gabriel 14, 507, 536

Zalce, Alfredo 403, 406

Zalcedo, Carlos 402

Zamacona, Manuel María de 29

Zamarripa, Ángel 314

Zambrano, María 369

Zapata, Emiliano 393, Luis 573

Zárate, Armando 21, Gabino 106

Zarco, Francisco 29, 41, 43, 135

Zárraga, Ángel 87, 104, 110, 111, 125, 131, 196

Zavala, Jesús 403

Zayas Enríquez, Rafael de 53, 99

Zea, Leopoldo 413, 417, 442, 452, 463, 503, 526

Zendejas, Adelina 164, Josefina 162

Zepeda Winkfield, Alfredo 102

Zertuche, Fernando 504

Zuloaga, Félix 108, Ignacio 110

Zuno, José G. 386, 387, 388, 391, 392

Zurbarán, Francisco de 95



Constancia de la fugacidad.
Contribuciones a la historia del
periodismo cultural en México, siglo xx

Versión PDF se terminó en marzo de 2025
En su composición y formación tipográfica
se utilizó la fuente Marion de 14, 11, 10, 9 y 8 puntos
y JMH Typewriter de 13, 11 y 8 puntos.

Departamento Editorial del IIB
Coordinación editorial (impreso)

Josué Brocca Tovar Kuri

Coordinación editorial (PDF)
Hilda Angelina Maldonado Gómez

Corrección de estilo
José Leonardo Hernández López

Corrección de planas
Alicia Flores Ramos
Ma. Bertha V. Guillén

Cuidado editorial
Ma. Bertha V. Guillén

Diseño y formación
Yael Coronel Navarro

Revisión final de índice onomástico
María José Ramírez Herrera
José Leonardo Hernández López

Adaptación a formato PDF
Yael Coronel Navarro

Estamos hechos a la idea de que los tiempos de la literatura son largos. Como diría la máxima latina: *verba volant, scripta manent*. Los escritos que se reúnen en este volumen quisieran mostrarnos otra cara de la literatura, aquella que no está hecha para permanecer, sino para oscilar en el tiempo. Ese lado de la cultura escrita lo constituyen las publicaciones periódicas, fundamentales para la configuración de un panorama cultural, pero atenuadas al acuerdo de un presente sempiterno. En un ritmo tan distinto al de los libros, aquí se reúnen testimonios de toda aquella cultura escrita ceñida a los “apremios de la hora”; una cultura veloz, mediada por las marchas incansantes de la prensa.

Constancia de la fugacidad condensa la historia de esa “otra” literatura —desde el modernismo hasta la contemporaneidad— y estudia el nacimiento, auge y decadencia de revistas y suplementos fundamentales como *Revista Azul*, *Savia Moderna*, *Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*, *México en la Cultura*, *Revista Mexicana de Literatura* y *La Cultura en México*, entre otros. Esta serie de contribuciones colectivas ubica, asimismo, las voces y actores que marcaron los derroteros de esos proyectos editoriales: desde sindicatos obreros hasta empresarios y estetas cosmopolitas.

“Salir por el periódico y recorrer el mismo camino hasta llegar al quiosco, charlar con el vendedor, con quien probablemente ya mediaba una relación de complicidad en el acto cotidiano de comprar el diario, ojear rápidamente portadas y primeras planas, y construir un rompecabezas fragmentario de las noticias de coyuntura, encontrarse con otros vecinos asiduos”. El periodismo, en sus arborescencias culturales en este caso, modificó la vida diaria del campo y la ciudad, los tiempos y espacios de lectura, la sociabilidad. En sus páginas se escribe y estudia una literatura transitoria, pero viva en su dinamismo.

El volumen que el lector tiene en sus manos revela una porción de la vasta panorámica del periodismo cultural del siglo xx en México: su acontecer, sus protagonistas, sus públicos, sus productos artísticos, sus influencias y sus relaciones con otras latitudes se incorporan a una fotografía que muestra, con claridad erudita, lo que aquellos universos hemerográficos nos legaron, la huella de tantas páginas que hoy amarillean en el vaivén de las décadas como constancia de la fugacidad.

