



Portada de Revista Carteles, No 8 - 1954 (fragmento)

Las revistas como dispositivos de relaciones artísticas en Latinoamérica y el Caribe

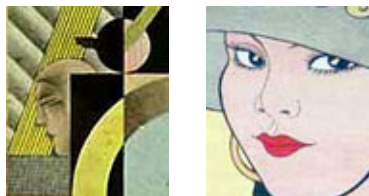
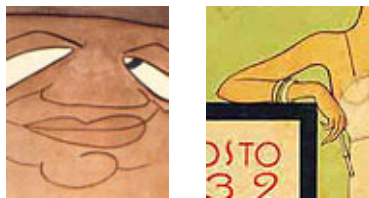
OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

En las últimas décadas, el estudio y valoración de las revistas como dispositivos culturales, ha experimentado un auge que llama la atención. Si bien las revistas ofrecen información de primera mano para diversas disciplinas, para los historiadores del arte, las revistas no sólo constituyen referentes de apoyo, sino que también ellas mismas se erigen como objeto de estudio. [1] Por otro lado, hay que considerar que este tipo de publicación mantiene una relación cercana, pragmática, con el receptor (público lector) favorecida por "(...) un estatus mucho menos 'aurático' (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción." [2]

Las revistas se convirtieron en vehículos decisivos en la concepción y maduración de proyectos de vanguardia en América Latina: muchos de los manifiestos e ideas renovadoras de poetas, novelistas, artistas, músicos, filósofos, etnógrafos y estudiosos de la cultura latinoamericana tuvieron un espacio de comunicación y reflexión en sus páginas. La lectura e interpretación de la visualidad contenida en las revistas modernas latinoamericanas, unido al análisis de los artistas que colaboran, el tipo de texto que se ilustra, o los propios textos en sí mismos, constituyen un fecundo campo para cualquier estudioso del arte, de ahí que la revista haya ido ganando en significado y sus páginas develen significados que enriquecen los estudios culturales.

Desde esta premisa, se comprende que las relaciones artísticas entre países latinoamericanos, fuera impulsada en gran medida por las revistas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, momentos claves en la definición de lenguajes de modernidad que procuraban enaltecer discursos nacionales en la región.

Un referente imprescindible para abordar el concepto de revista novedosa, erudita, y actualizada fue la *Revista Moderna*, fundada en México en 1898, que contó desde sus inicios con la colaboración protagónica de Julio Ruelas. [3] La *Revista Moderna* apareció en una época en que la tradición debía ser sabotada por la modernidad de una intelectualidad ávida de reclamos en el México finisecular. Allí se dieron a conocer las obras de poetas, ensayistas, historiadores, artistas, que abrían puertas a tendencias internacionales y universos privados. Se divulgó en otras regiones de Latinoamérica, y Cuba no sería la excepción. Esta publicación marcó una pauta y le siguieron muchas otras revistas culturales y literarias, que irían revelando



una nueva imagen de modernidad.

De la presencia cubana en revistas mexicanas de este período, valdría la pena hacer mención a la temprana publicación de poemas del precursor del modernismo literario, Julián del Casal en la revista *Arte*, de 1907. [4] Otro caso significativo fue el del bardo cubano José María Heredia, pues durante su destierro en México desarrolló uno de los períodos más fecundos de su creación. Ya en el siglo XX, fueron publicados sus poemas en varios números de la revista mexicana *Argos* en 1912, donde se le incluyó también un homenaje, [5] y en *El Maestro*, en 1921. [6] Esta última revista también publicó textos de José Martí, que contribuían a la labor educativa de la campaña de alfabetización que se llevaba a cabo en el país. [7] El patriota e intelectual cubano era reconocido como uno de los modelos inspiradores para la divulgación de la cultura latinoamericana en México por esos demandantes años.

Otro de los escritores cubanos representados en publicaciones como *México Moderno* fue Enrique José Varona, con sus poemas en prosa, publicados en 1921 y 1922. [8] También la poética de Juan Marinello fue difundida en 1929 por *Contemporáneos*, [9] exquisita revista de lo más refinado y cosmopolita de la intelectualidad mexicana, impulsora de lenguajes renovadores y escenario abierto a la experimentación.

Tras años intensos de publicaciones insertas en los debates estéticos y literarios, se dio paso al cuestionamiento y la reinterpretación de la noción de *lo moderno* en el campo del arte en México. David Alfaro Siqueiros en sus "Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", publicados en 1921 en la revista *Vida Americana* arremetió contra los modernistas: "Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura! [...] No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras." [10] Viene al caso el comentario que emite Renato Poggioli acerca del rol de las revistas en la definición de la vanguardia:

A veces el objeto de las pequeñas revistas no es más que la publicación de proclamas y programas, o de una serie de manifiestos que anuncien la fundación y expongan o elaboren la doctrina, en forma categórica y polémica, de un nuevo movimiento; o también la presentación antológica, ante un público amigo u hostil, de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un nuevo grupo de escritores y de artistas [...] A veces, condiciones particularmente favorables permiten a alguno de estos periódicos ejercer una influencia más vasta y duradera sobre un público más variado y difuso, y entonces, llegan a ser instituciones editoriales de índole normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias. [11]

Las tensiones emanadas en torno al arte *de vanguardia*,

insertas en el debate de intelectuales y artistas, se manifestaban en las revistas de la época. Comenta Jorge Schwartz:

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, inclusive, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la "nueva sensibilidad", el combate contra los valores del pasado y el *status quo* impuesto por las academias. [12]

Proliferaron revistas que apoyaban los movimientos artísticos renovadores en el continente americano y las islas del Caribe: *El Machete* (México, 1923), *Klaxon* y *Antropofagia* (São Paulo, 1922, 1928), *Proa* y *Martín Fierro* (Buenos Aires, 1924-1927), *Amauta* (Perú, 1926), *Forma* (México, 1926), *Válvula* (Caracas), *Revista de Avance* (Cuba, 1927), son algunas de las que iniciaron esta estrategia. [13]

La frecuencia y estabilidad con que fueron apareciendo noticias acerca del acontecer artístico mexicano en las revistas cubanas, constituye uno de los indicadores más precisos para el estudio de la recepción del arte mexicano en la isla, lo cual sirve de ejemplo para evaluar la pertinencia del estudio de las revistas como dispositivos culturales de alto impacto desde las perspectivas de las relaciones artísticas en Latinoamérica y el Caribe. [14]

Fue la revista *Social* (1916-1933; 1935-1938) la que más tempranamente publicó textos acerca de la renovación plástica de México, en las primeras décadas del siglo XX. Conrado W. Massaguer, su director, principal diseñador, ilustrador gráfico y caricaturista, comenzó a publicar esta revista en 1916. En su número de agosto de 1920 proclamaba que "nunca pretendió, ni pretenderá ser órgano de la intelectualidad, ni cátedra, ni tribuna ni cosas por el estilo", pero a medida que pasaba el tiempo, la revista se fue comprometiendo con una generación de jóvenes interesados en la realidad política del país. A ello contribuyó la presencia como director literario, en su primera etapa, del historiador cubano Emilio Roig, hombre de firmes posturas ant imperialistas, interesado por lo que estaba ocurriendo en Latinoamérica. Fue así que las páginas de *Social* se abrieron "al pensamiento intelectual de la época". [15]

Social también se inscribe entre las publicaciones de avanzada por sus aportaciones técnicas, al introducir por primera vez en la región, una planta impresora de fotolitografía; además, contaba con un director artístico y utilizaba buen papel para garantizar un producto de alta calidad. [16] Su dinámico formato, permitía que el diseño unificara la colorida y luminosa portada, con los sumarios y los anuncios comerciales.

Por esta revista transitaban los vestigios del art nouveau, el art deco, el geometrismo y otros lenguajes

que iban apareciendo en el panorama internacional, por lo que *Social* operó como un dispositivo de renovación visual y se erigió en producto vanguardista ella misma, como ha concluido la Dra. Luz Merino Acosta, en sus sistemáticas investigaciones sobre el tema. [17]

En el número 8 del mes de agosto de 1920, *Social* publicó una reseña a propósito de la impresión en la revista, de la obra *Serenidad* del pintor mexicano Roberto Montenegro. Se hacía mención a Montenegro y a Ruelas como protagonistas de la nueva pintura moderna y se les reconocía como “ilustradores simbolistas de los bardos de México”. En la mención a Ruelas se precisaba que “sabía interpretar, por medio de fantásticos dibujos, las imágenes que creaba la mente del poeta”. [18]

Por su parte, el número 12 del mes de diciembre, publicaba un ensayo que resaltaba la novedad de la pintura mural mexicana como una de las expresiones de la pintura universal contemporánea, aludiendo además, a la pintura de caballete que “ha seguido y sigue el ‘derrotero natural’, conmovida por las hazañas de los pintores muralistas y de grupos de artistas con carácter propio”. [19] *Social* manifestaba una sorprendente sincronía con lo que estaba sucediendo en el contexto artístico mexicano y trasladaba a la isla las preocupaciones y valoraciones de las primeras propuestas de pintura mural que ya, desde tiempos de Justo Sierra, venían perfilándose como posibilidades de encauzar la creatividad y la pujanza de las nuevas generaciones de artistas mexicanos. Sin embargo, nótese cómo la referencia a la pintura de caballete se establece sin anular su existencia, sino como soporte también impactado por la práctica de los muralistas y de lo que se denomina “artistas con carácter propio”.

Nuevamente aparece la inclusión de una obra de Ruelas en el número 6 de *Social* de 1922, junto con la publicación de “Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte”, de Jorge Crespo de la Serna. Se enfatizaba a Rivera como uno de los mejores pintores contemporáneos, con un estudio de *La Creación*, primer mural realizado por Diego con la técnica de la encáustica en la entonces Escuela Nacional Preparatoria (ENP) de la Ciudad de México.

Según Anita Brenner, los primeros contratos para pintar murales se habían firmado a finales de 1922 y no fue hasta marzo de 1923 que Diego había concluido su obra en el Anfiteatro Bolívar. [20] Crespo de la Serna, cual cronista de la cotidianidad mexicana de aquel entonces, contribuyó a la necesaria actualización de las noticias que sobre arte se publicaban en Cuba, por medio de *Social*. En este caso, su ensayo exaltaba “todo lo que de abstracto y grandioso tiene la composición, plasmando el secreto de lo mexicano”. [21] Este mural de Diego, se insertaba dentro de los temas alegóricos y universales del repertorio de los muralistas mexicanos en su primera etapa. _

Se trataba, al decir de Jorge Alberto Manrique, “de un tema complejo [...] en buena parte esotérico, bastante ajeno como tal a la realidad revolucionaria del país”, lo cual no fue obstáculo para el revuelo que causó en la sociedad mexicana; tanto por ser una pintura sobre muro, auspiciada por el Estado, como por “la convicción de los artistas de que se estaba iniciando

algo tan nuevo e importante como el renacimiento de la pintura monumental”. [22] Crespo de la Serna se adscribió a lo que, al parecer, era compartido, como un positivo y prometedor asombro apoyado en el hallazgo de un lenguaje moderno y renovador, simultáneamente vinculado a la búsqueda de “lo nacional” de la mano de un notable pintor.

En 1925 aparecieron algunos artículos acerca de la producción mural de Diego en la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México que incluían ilustraciones. Se comentaba entonces: “Las obras de este artista se inspiran directamente en la tradición popular y étnica mexicanas, y esa aparente ingenuidad que vibra en sus ambientes proviene de su manera fuerte y original, de estilizar las figuras”. [23] (Nótese cómo tempranamente, se van identificando los rasgos más distintivos de la propuesta riveriana, incluyendo el polémico asunto de “la ingenuidad” que sería una y otra vez objeto de crítica o admiración por sus contemporáneos).

Como parte de la política de acercamiento de los directores de la revista hacia la temática latinoamericana, se dedicaron varios números a diferentes países. El de agosto de 1926 fue para México, a propósito del viaje que hicieron Roig de Leuchsenring, Juan Antiga y Alejo Carpentier, en el cual intercambiaron con reconocidos artistas, entre ellos Diego Rivera, que justamente colaboró en ese número con un trabajo titulado “La pintura revolucionaria mexicana” donde expresaba:

No creo posible el desarrollo de un arte nuevo dentro de la sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social —aún en el caso de la aparición de un artista genial— mal puede un orden viejo producir un arte nuevo. Además, siendo la obra de arte dentro del orden burgués un producto industrializado y financiable, sujeto a altas y bajas de precio como cualquier valor bancario o cualquier acción industrial, cae bajo la ley de la oferta y la demanda con todas sus consecuencias agravadas por su calidad de producto mismo mental-sensitivo estando el productor sujeto a la necesidad de hacer que su obra responda al gusto de sus consumidores para que ellos la paguen, aunque a veces el artista haga esto de un modo subconsciente. [24]

Como se deriva de este fragmento, el contenido del ensayo distaba mucho de servir de entretenimiento al público, tanto por su orientación marxista, la alusión a las clases y órdenes sociales, así como a las relaciones de consumo y valores mercantiles de la obra de arte; argumentos claros para el reconocimiento de la política cultural puesta en práctica en el México posrevolucionario.

A finales del propio año 1926 Rivera envió un trabajo a la revista cubana titulado “Notas sobre los pintores mexicanos”, donde incluyó a Francisco Goitia, Roberto Montenegro, el Dr. Atl, Adolfo Best Maugard, Ángel Zárraga, Jean Charlot, José C. Orozco, David A.

Siqueiros, Carlos Mérida y Agustín Lazo, haciendo referencia a la vida y obra de estos pintores que compartían con él aquel fecundo panorama artístico, enfrascados en un arte nacionalista y moderno, comprometido y revolucionario.

También la revista incluyó artículos, reproducciones de obras, reseñas de exposiciones, sobre artistas mexicanos como José C. Orozco, Cueva del Río, Alfonso J. Peña, el guatemalteco Carlos Mérida, y el dibujante e ilustrador Emilio Amero, quien colaboró asiduamente con las publicaciones modernas cubanas de estos años. En los números 11 y 5 de 1924 y 1928 respectivamente, fueron publicados dos trabajos sobre este creador mexicano: se abordaba la vida y obra del discípulo de Diego Rivera, desde la perspectiva de búsqueda de sus motivos de inspiración en el pueblo, en las campiñas...

Obsérvese, tanto en el caso de Diego, como en el de Amero, los fundamentos que configuraron la instalación del paradigma del arte de México en Cuba, sobre la base de un lenguaje formal y un repertorio temático que tipificó arquetipos de representación de "lo mexicano" y de su universo cultural, con la frecuente aparición de símbolos alusivos a sus cultos y cosmogonía, desde la etapa prehispánica, como caracterización de una poderosa "raza cósmica", al decir de José Vasconcelos.

Destaca el trabajo que le dedicara Carpentier a Orozco en 1926, donde comentaba cómo lo había conocido en México, junto al Dr. Atl y a Diego Rivera. Carpentier describía críticamente, cuatro de las mejores obras de Orozco: *El Hombre*, *Danza Macabra*, *El Obrero* y *Soldados y Soldaderas*. De este modo, se hacía énfasis en otro de los grandes pilares de la pintura mural mexicana, que sería de inmediato reconocido y admirado por los cubanos.

Las páginas de *Social* publicaron también textos sobre el arte prehispánico de México, en especial la escultura azteca, que como conocemos a través de las crónicas legadas por Carpentier, fue de las manifestaciones artísticas que más le impresionaron y contribuyeron, junto con la arquitectura, a fomentar su teoría del *Barroco Americano* y *Lo Real Maravilloso*. Una pieza recurrente en estos comentarios era la Coatlicue, que ilustraba de forma contundente sus puntos de vista.

Otro de los asuntos abordados por *Social* fue el debate y la reflexión crítica acerca de la obra de José Vasconcelos y su significación para Latinoamérica, en un texto de la autoría del peruano José Carlos Mariátegui. Líder del movimiento indigenista en los estudios de la identidad peruana y latinoamericana gestados desde el cono sur, Mariátegui había publicado en la revista limeña *Amauta* en 1926 un texto que expresaba su adhesión a la Raza y al Incaísmo. Dos años más tarde, el pensador peruano publicó su libro *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, una nutrida y profunda reflexión acerca de las principales problemáticas del indio, desde vertientes económicas, políticas, étnicas y religiosas. Conceptos como la razón y la moral, así como el tema de la educación se vinculaban con lo que para Mariátegui resultaba ser el eje central del conflicto indígena: el problema de la tierra.

El ensayo publicado por el escritor peruano en *Social* realizaba un análisis crítico del libro *Indología*, de José Vasconcelos, el cual planteaba, entre otros temas, que el objetivo del Nuevo Mundo se enfocaba hacia la creación de una cultura universal, y que la misión de América era el alumbramiento de la primera civilización cosmopolita, con lo cual, al decir de Mariátegui, el pensador mexicano “tocaba los límites de una utopía en su más alto grado, por ser el libro de un filósofo”. [25] Puntualizaba en el problema agrario como gestor esencial de los conflictos del indio y su necesidad de legitimación; en contraste con la visión vasconceliana de arraigo trascendentalista, encaminada hacia una interpretación de lo indígena desde la vertiente filosófica de profundizar en elementos culturales de la antigüedad, que vendrían a ser los portadores de valores permanentes e identitarios no sólo para México, sino para América toda. En relación con la apropiación que el campo artístico hizo de estas nociones, y en especial la revista cubana, puntualiza la Dra. Luz Merino:

Social como antena de su época, revela en sus páginas el complejo proceso de una etapa cambiante contradictoria y esperanzadora; y pone énfasis en el desarrollo de un arte nuevo y la difusión de las doctrinas artísticas más modernas [...] Se propuso una propaganda sistemática sobre el arte universal y latinoamericano [...] [26]

Una de las acciones que revelaron la gran influencia de las experiencias artísticas mexicanas en Cuba, fue la Escuela de Pintura al Aire Libre. La revista *Social* también fue pionera en dar a conocer el éxito del proyecto mexicano. Durante el año 1928, se publicaron varios textos, entre ellos, el de Magda Portal que comentaba sobre el arte escultórico en piedra de la América Precolombina, que luego de la revolución mexicana había tomado un gran impulso, y con nuevos métodos que vivificaban “la tendencia nativa de la raza mexicana”, inauguraban la Escuela de Escultura y Talla Directa, en la cual se orientaba al alumno únicamente en el conocimiento del material con que trabajaba, pero “sin guiarle la inspiración, ni someterlo a encasillamientos y reglas de academia”. [27]

En el mismo número aparecía otro trabajo de Margarita Nelken que hacía referencia a la exposición de jóvenes mexicanos en Madrid y que, en opinión de la autora, “[...] asientan y responden a una tradición del arte popular mexicano, que marca profunda y étnicamente, ciertas escenas y visiones que evocan al arte indio mexicano.” [28]

Por su parte, Rafael Heliodoro Valle publicaba las palabras inaugurales de la exposición de dibujo y pintura de las Escuelas Primarias de la Ciudad de México, “[...] en las que los niños decoraron sus paredes con colores luminosos, representando en ellas a Cristóbal Colón, al martirio de Cuauhtémoc, a una escena tradicional en el mercado, llena de flores plateadas, entre otros motivos utilizados por ellos.” [29]

Como salta a la vista, la apreciación y valoración de la obra de los integrantes de las escuelas al aire libre de México que emiten estos autores, se fundamenta en

sublimar la gestación de un paradigma de identidad sustentado en la representación de la etnia indígena, sus costumbres y su memoria histórica. Esta interpretación se complementa con la incorporación en las escuelas de un método de gran libertad creativa que se contraponía a la retórica académica y que impulsaba, en la opinión de estos autores, una legítima expresión artística de enfoque nacionalista. Al oponerse a la academia y haber alcanzado reconocimiento internacional, se ubicaba también como una posibilidad expresiva del impulso renovador de la vanguardia artística mexicana.

La revista *Social* contribuyó a la instalación y difusión del arte de México en Cuba, tanto en el ámbito formativo, de la creación misma, como en los debates teóricos en torno a los derroteros que se imponían para el intelectual de la región. Con este ejemplo, pretendo incentivar las investigaciones en torno a las revistas culturales latinoamericanas, pues constituyen dispositivos reveladores de muchos aspectos que vendrían a renovar y quizás modificar, buena parte de la historiografía del arte de América Latina. Las revistas nos permiten llevar a cabo un ejercicio de reescritura de esta historia, a partir de los intercambios entre los propios países de la región y de otras latitudes, la experiencia vivida en cada contexto, sus urgencias y reclamos. De modo que considerarlas como fuente y objeto de estudio se impone como un compromiso ineludible. De ahí que las posibilidades de digitalización que la tecnología actualmente permite, también contribuyan a que estos dispositivos resurjan como indicadores determinantes, generadores de vías para interpretaciones objetivas e incluyentes, sobre los complejos procesos culturales latinoamericanos y caribeños.

[1] Al respecto, pueden citarse los estudios fundacionales sobre revistas modernas cubanas desarrollados desde la Universidad de La Habana por la Dra. Luz Merino Acosta y las tesis de licenciatura dirigidas por la Dra. Elena Serrano (e.p.d.) sobre la difusión del arte latinoamericano en revistas cubanas. En México, se publicó en 2007 una compilación de Lydia Elizalde, académica de la UAEM, sobre revistas culturales del siglo XX en dos tomos, e investigadores como Julieta Ortiz Gaitán, Rocío Guerrero, Rebeca Monroy, también han aportado trabajos importantes sobre revistas mexicanas. En Argentina, sobresalen los libros de Héctor René Lafleur, Néida Salvador, Beatriz Sarlo, María Inés Saavedra, Patricia M. Artundo, Jorge Schwartz, Roxana Patiño, Saúl Sosnowski y Silvia Dolinko, entre otros.

[2] Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Edic. Cátedra, Madrid, 1991, p. 10.

[3] Véase Marisela Rodríguez Lobato: "Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas", *Revista Moderna, 1898-1911*, UIA, México, 1998.

[4] Julián del Casal: "¡O altitud!", *Arte*, No. 5, México, D.F., 1ro. de noviembre, 1907, pp. 76, 88.

[5] José María Heredia: "El rapto de Andrómeda", *Argos*, No. 3, México, D.F., 20 de enero, 1912, p. 12.

[6] José María Heredia: "Poemas", *El Maestro*, No. 3, México, D.F., diciembre, 1921, pp. 326-336.

[7] José Martí: "Tres Héroes", *El Maestro*, Revista de Cultura Nacional, No. 2, México, D.F., noviembre, 1921, pp. 142-145.

[8] Enrique José Varona: "Poemas", *México Moderno*, No. 7, año I, t-II, México, D.F., febrero-noviembre, 1921, 1ro. de Febrero, 1921, p. 3; *México Moderno*, No. 2, t-III, agosto 1922-junio 1923, 1ro. de septiembre, 1922, pp. 72-74.

[9] Juan Marinello: "Del nuevo mar, Distancia, Vuelta", *Contemporáneos*, No. 14, México, D.F., julio de 1929, pp. 284-288.

[10] David Alfaro Siqueiros: "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.

[11] Renato Poggioli: "Teoría del arte de vanguardia", *Revista de Occidente*, Madrid, 1964, p. 37.

[12] Jorge Schwartz, op. cit, p. 12.

[13] Véase Lydia Elizalde (Coord.): *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, CONACULTA, UAEM, UIA, México, 2007.

[14] Cfr. Olga M. Rodríguez: *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950): momentos claves de una historia*. Capítulo 3- "Instalación del paradigma: los definitorios años de 1920. El arte de México en las revistas modernas cubanas", Edit. UIA, México, 2011.

[15] *Diccionario de Literatura Cubana*, Instituto de Literatura y Lingüística, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 974. Destacaron entre los autores cubanos: Juan Marinello, Raúl Martínez Villena, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y Raúl Roa, quienes compartían con escritores extranjeros como: Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada, Amado Nervo, Antonio Machado, Rafael Heliodoro Valle, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, y Max Henríquez Ureña, entre muchos otros.

[16] Véase: <http://www.cubaliteraria.com>, (6 de marzo, 2005).

[17] Con relación al estudio de las revistas modernas cubanas desde la perspectiva de su papel divulgador de la modernidad plástica en la isla, ver, Luz Merino Acosta: *La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba*, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1990.

[18] Anónimo: "Serenidad", *Social*, No. 8, año 5, vol. V, La Habana, agosto 1920, p. 37.

[19] Anónimo: "Pintura mexicana", *Social*, No. 12, año 5, vol. V, La Habana, diciembre, 1920, p. 20.

[20] Anita Brenner: *Idolos tras los altares*, Edit. Domés, México, D.F., 1929, p. 288.

[21] Jorge Crespo de la Serna: "Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte", *Social*, No. 6, año 7, vol. 7, La Habana, Junio, 1922, p. 30.

[22] Jorge Alberto Manrique: "Los primeros años del muralismo", *Historia del Arte Mexicano*, T-10, SEP/INBA, Salvat Editores, México, D.F., 1982, p. 33.

[23] Anónimo: "Diego Rivera, pintor mexicano", *Social*, No. 12, vol. 2, La Habana, diciembre, 1925, p. 22.

[24] Diego Rivera: "La pintura revolucionaria mexicana", *Social*, No. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto de 1926, p. 41.

[25] José Carlos Mariátegui: "Indología de José Vasconcelos", *Social*, No.1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero, de 1928, pp. 10, 62.

[26] Luz Merino: Op. cit., p. 89.

[27] Magda Portal: "Las Escuelas de Arte Libre en México", *Social*, No. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero de 1928, pp. 24, 81.

[28] Margarita Nelken: "En torno a la exposición de pinturas de jóvenes mexicanos en Madrid", *Social*, No. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero de 1928, pp. 17, 33.

[29] Rafael Valle: "La fiesta de los niños luminosos", *Social*, No. 3, año 13, vol. XIII, La Habana, marzo de 1928, pp. 34, 70.

